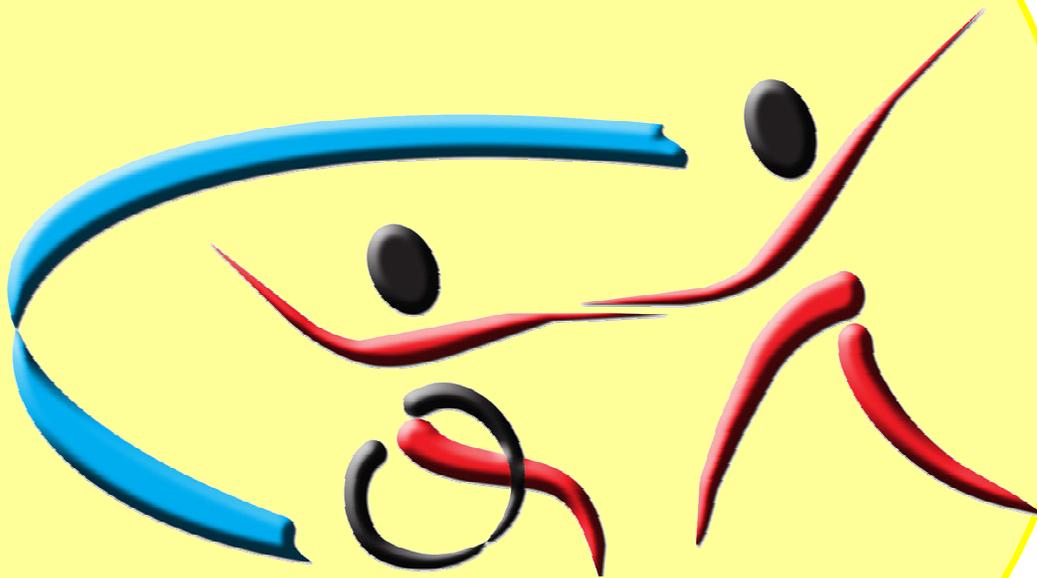


ELIANA LUCIA FERREIRA

CORPO - MOVIMENTO - DEFICIÊNCIA:



**AS FORMAS DOS DISCURSOS DA/NA DANÇA
EM CADEIRA DE RODAS E SEUS PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO.**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA

2003

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

F413c Ferreira, Eliana Lucia
Corpo-movimento-deficiência: as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação / Eliana Lucia Ferreira. – Campinas: [s.n], 2003.

Orientadores: Maria Beatriz Rocha Ferreira, Eni Puccinelli Orlandi.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física.

1. Dança. 2. Análise do discurso. 3. Corpo. 4. Imaginário. 5. Subjetividade. 6. Coreografia. 7. Movimento. 8. Arte. 9. Esportes em cadeira de rodas. 10. Comunicação não verbal. 11. Labanotação. I. Ferreira, Maria Beatriz Rocha. II. Orlandi, Eni Puccinelli, 1942-. III. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. IV. Título.



ELIANA LUCIA FERREIRA

CORPO – MOVIMENTO - DEFICIÊNCIA:

**AS FORMAS DOS DISCURSOS DA/NA DANÇA EM
CADEIRA DE RODAS E SEUS PROCESSOS DE
SIGNIFICAÇÃO.**

Este exemplar corresponde à redação final da tese de doutorado, defendida por Eliana Lucia Ferreira e aprovada pela Comissão Julgadora em 01 de setembro de 2003.

Profª Dra Maria Beatriz Rocha Ferreira

Profª Dra Eni Puccinelli Orlandi.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA

2003

BANCA EXAMINADORA:

Profª. Dra Maria Beatriz Rocha Ferreira - Orientadora

Profª. Dra Eni Puccenelli Orlandi – Co-orientadora

Prof. Dr Ademir de Marco

Profª. Dra Cláudia Pfeiffer

Profª. Dra Maria Consolação G.C.F. Tavares

Profª. Dra Mônica Zoppi

Em 01 de Setembro de 2003
Universidade Estadual de Campinas/Unicamp

DEDICATÓRIA

**Para você Rommel,
amado e querido marido.
Por tudo ...**

AGRADECIMENTOS

À Profa Dra Maria Beatriz Rocha Ferreira e Profa Dra Eni Puccinelli Orlandi, orientadoras deste estudo.

Ao Prof. Dr. Ademir de Marco, Profa Dra Claudia Pfeiffer, Prof. Dr Edgar Salvatore de Decca, Profa. Dra Maria Consolação Tavares, Profa. Dra Mônica Zoppi e Profa Dra Rute Estanislava Tolocka pela participação enriquecedora na banca examinadora.

Ao Prof. Dr. Ademir Gebara pelas suas valiosas contribuições que se deram durante todo este trabalho.

Aos pesquisadores do Laboratório de Estudos Urbanos e do Laboratório de Antropologia Bio-Cultural pelas observações feitas no decorrer do desenvolvimento desta pesquisa.

Aos grupos de dança e professores, que constituem o corpus deste trabalho, por permitirem os “ditos” da dança em cadeira de rodas.

À Faculdade de Educação Física da Unicamp, pelas condições oferecidas para a realização desta pesquisa e pela organização dos Simpósios de Dança em Cadeira de Rodas de 2001 e 2002.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, pela licença concedida e ao CNPq pelo financiamento deste trabalho.

À minha família, pelo apoio que significou muito nestes anos.

***"Eu sou muitos, tem-se a impressão de que se trata da mesma
pessoa porque o corpo é o mesmo. De fato, o corpo é um,
mas os "eus" que moram nele são muitos. "***

Rubem Alves

SUMÁRIO

Lista de Quadros	xvii
Lista de Figuras	Xix
RESUMO	xxiii
INTRODUÇÃO	01
I DANÇA EM CADEIRA DE RODAS	04
1.1 Cenário da dança em cadeira de rodas	05
1.2 Dança Esportiva em Cadeira de Rodas	23
II SOBRE O ESTUDO	30
2.1 Delimitação do problema e base de constituição do corpus	31
2.2 Estudo do Método	37
a) População da pesquisa	37
b) O lugar dos sujeitos da pesquisa	38
c) Características da população	38
d) O corpus de análise	39
e) Caminhos no processo da coleta de dados	40
f) Referencial metodológico	40
g)Princípios metodológicos	41
1) Método Laban	41
2) O Método da Análise do Discurso	42
h) Congruência das teorias e métodos	43
i) Procedimento de Análise	43
j) Os referenciais teóricos	48
III MARCAS DA MEMÓRIA DE DANÇA	50
3.1 Marcas factuais da história da dança artística	51
3.2 Movimento Coreográfico	74
3.3 O movimento dança	79
3.4 Marcas factuais da história da arte	92

3. 5 Marcas factuais da história do Palco	101
3.6 O corpo no espaço cênico - O lugar comum	104
IV CONTRAPONDO OS CONTRAPONTO DA DANÇA	109
4.1 Do lugar da dança em cadeira de rodas	110
4.2 As relações com / do corpo	121
4.3 O corpo do possível	131
4.4 O corpo que dança	140
V PRODUÇÃO DE SENTIDOS DA/NA DANÇA	148
5.1 Processo de constituição dos sentidos na dança em cadeira de rodas: a possibilidade da impossibilidade na dança	149
5.2 Coreografia: Do processo de formulação à significação	171
5.3 Processo de circulação dos sentidos na dança em cadeira de rodas	188
VI PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO: A RE-SIGNIFICAÇÃO DO CORPO	194
6.1 Corpo : Empírico e Imaginário	195
6.2 A subjetividade constituída pela dança	204
CONSIDERAÇÕES FINAIS	213
SUMMARY	227
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	229

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: População da pesquisa	37
Quadro 02: Relação da dança artística e dança em cadeira de rodas	112
Quadro 03: Modelo proposto por Pêcheux	116
Quadro 04: Discursos dos sujeitos legitimados a falar da dança	116
Quadro 05: Discursos dos dançarinos em cadeira de rodas	117
Quadro 06: Discursos dos coreógrafos de dança em cadeira de rodas	117
Quadro 07: Análises de discursos	160
Quadro 08: Análises de discurso	163
Quadro 09: Relação dos sentidos da Dança e Dança em Cadeira de Rodas	187

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	21
FIGURA 02: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	22
FIGURA 03: I Campeonato Brasileiro de Dança em Cadeira de Rodas	28
FIGURA 04: I Campeonato Brasileiro de Dança em Cadeira de Rodas	29
FIGURA 05: Balé de Paris, 1773	53
FIGURA 06: Caricatura do Balé de Noverre	55
FIGURA 07: Maria Taglione	57
FIGURA 08: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	77
FIGURA 09: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	78
FIGURA 10: Programa motor	83
FIGURA 11: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	91
FIGURA 12: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	103
FIGURA 13: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	108
FIGURA 14: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	109
FIGURA 15: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	120
FIGURA 16: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	128
FIGURA 17: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	129
FIGURA 18: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	130
FIGURA 19: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	138
FIGURA 20: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	139
FIGURA 21: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	147
FIGURA 22: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	152
FIGURAS 23 e 24: I Campeonato Brasileiro de Dança em Cadeira de Rodas	153
FIGURAS 25 e 26: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	155
FIGURAS 27 e 28: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	156
FIGURA 29: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	157
FIGURAS. 30 e 31: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	167
FIGURAS 32 e 33: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	172
FIGURA 34: I Campeonato Brasileiro de Dança Esportiva em Cadeira de Rodas	173

FIGURA 35: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	174
FIGURA 36: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	175
FIGURA 37: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	175
FIGURAS 38 e 39 : I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	177
FIGURA 40: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	178
FIGURAS 41 e 42 : II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	178
FIGURAS 43, 44 e 45 : I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	181
FIGURAS 46 e 47: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	185
FIGURAS: Dança em Cadeira de Rodas apresentadas na I e II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas	219

RESUMO

Neste trabalho buscamos compreender o funcionamento da dança em cadeira de rodas, enquanto possibilidade de mudança corporal e social. Estabelecemos uma escuta do discurso verbal e não verbal para perceber o que estava sendo “dito” nos gestos corporais das pessoas com deficiência física, observando os sentidos postos e propostos pelos mesmos no movimento corporal atravessado pela dança.

Para isso, registramos em vídeo os discursos mostrados nas coreografias apresentadas pelos diversos grupos de dança em cadeira de rodas de diferentes regiões do Brasil. Também realizamos entrevistas formais com dançarinos e coreógrafos destes mesmos grupos. E ainda, entrevistamos renomados professores de dança das grandes companhias do Brasil. Esta coleta de dados foi realizada no período de 2000 a 2002.

Do ponto de vista teórico-metodológico, esta pesquisa se inscreve no quadro da Análise do Discurso de linha francesa a partir dos trabalhos de Michel Pêcheux e Eni Orlandi e da Teoria de Rudolf Laban para a Análise do movimento. A combinação destas duas metodologias, compatíveis em sua natureza, foi no sentido de permitir compreender a discursividade do corpo, dita pela linguagem não verbal, através da dança.

A proposta da pesquisa é uma tentativa de mostrar que a dança, de um modo geral, tem toda uma ordem discursiva que se construiu historicamente, e que a proposta de dança em cadeira de rodas, mobiliza uma relação imaginária com o corpo do dançarino estabelecendo duas maneiras de significar esta dança, sendo: a primeira posta pela relação do dançarino consigo mesmo e a segunda posta pela relação com o público. No entanto, no processo de significação desta modalidade, estes sentidos não se constituem separados.

A dança em cadeira de rodas se dá num movimento múltiplo entre duas entidades não fixas. De um lado têm-se a dança composta de sujeitos-dançarinos-deficientes e por outro têm-se a sociedade que reconhece a dança pelos sentidos postos historicamente. Portanto, esta modalidade de dança foi possível porque uma entidade não superou a outra, mas elas se interagiram entre si em outros significados que não são os da dança de um modo geral.

Desta forma observamos que a dança permite o exercício da cidadania, sendo a dança um lugar em que o dançarino deficiente se subjetiva, se identifica. Têm-se aí uma tentativa de superação da ética individual posta pela dança para uma ética mais solidária.

Assim, esta pesquisa lança como sinalização contribuições que a dança em cadeira de rodas proporciona à pessoa com deficiência física e, em retorno contribui para melhor compreensão do que é a própria dança.

INTRODUÇÃO

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

O objeto desta pesquisa é a dança em cadeira de rodas. Escrever sobre dança é apoderar-se de palavras (sentidos) para falar sobre movimento corporal. Isto nos coloca numa posição de dar visibilidade textual a apenas um pólo da situação, nos limitando a estrutura da escrita. Mas, embora as linguagens não verbais sejam mais plurais em seus modos de significar, a linearidade do verbal acaba por submeter esta pluralidade à unidade do sentido. Portanto, este trabalho tornou-se uma outra maneira de dançar.

A proposta da pesquisa, em um primeiro momento, é uma tentativa de mostrar que a dança, de um modo geral, tem toda uma ordem estética que se construiu historicamente, e que as novas propostas de trabalho surgiram em momentos de questionamentos e tentativas de rupturas sociais. No entanto, em relação à dança em cadeira de rodas, este processo ocorreu com algumas especificidades diferenciadas dos outros movimentos de dança.

Ao analisarmos a dança em cadeira de rodas, percebemos que a mesma também surgiu em um certo momento de questionamento, porém, no momento em que os trabalhos coreográficos são apresentados por pessoas com deficiência, a memória histórica sobre dança vai se atualizando e os coloca à margem. Isto ocorre porque, com o propósito de mascarar o preconceito corporal/social, põe-se em evidência critérios de julgamentos baseados nesta memória estética/performativa.

Num segundo momento, esta pesquisa busca mostrar que o dançarino possui um corpo imaginário que é sintoma do corpo real, e que este corpo real pode funcionar diferentemente na dança, se o mesmo conseguir sair da leitura de movimento produzida por esta memória posta histórica.

O fio condutor das nossas reflexões é corpo e movimento, mas não é qualquer corpo e nem qualquer movimento, é o corpo com deficiência física em um movimento específico que é o movimento da/na dança.

Para tal, trabalhamos com a dança e o que ela tem de materialidade que é a possibilidade de pensar o movimento nas suas relações enquanto ação motora, espaço

(pessoal e cênico), estético, social e por outro lado a relação que o dançarino tem com ele mesmo, enquanto corpo em movimento - na posição de ator do seu próprio gesto, e na relação com o espectador.

Para dar sustentação à posição que tomamos aqui, em relação a questão do corpo e do movimento de dança e sua materialidade, nossa proposta de reflexão foi realizada a partir da compreensão de uma memória da dança e suas condições de produção.

A proposta deste recorte não foi para interpretar o que os mesmos significam, mas como significam no processo histórico. Ao reportarmos à memória de dança, o que ficou evidenciado foram os discursos sobre corpo, arte e movimento, e como eles se cruzam dando significado ao sujeito que dança.

Este mapeamento contribuiu para verificarmos o lugar do dançarino com deficiência, analisarmos sua prática de dança, no modo em que ela está significada na história e quais as possibilidades da mesma se tornar tradição.

A importância deste trabalho se pauta na vontade de proporcionar aos sujeitos uma possibilidade de se conhecerem melhor. Porque poderão compreender o que é a dança, e poderão ter outros sentidos para a dança que ainda não estão dados, e isto pode vir a diminuir as diferenças entre deficientes e não deficientes, pois entendemos que a dança é um campo de reflexão maior que a própria deficiência.

A relação corpo-discurso não se separa. Se através da dança ocorrerem transformações em um dos lados, conseqüentemente transformará o outro lado, isto quer dizer que se a dança conseguir transformar a maneira como as pessoas com deficiência se significam no meio social, conseqüentemente as demais pessoas poderão ser afetadas pela maneira como elas se significam na sociedade.

As pessoas com deficiência física não vão mudar o sentido da deficiência, mas elas poderão mudar suas relações com as pessoas que estão estabelecendo o sentido da deficiência.

No primeiro capítulo, tecemos considerações sobre a trajetória do desenvolvimento da dança em cadeira de rodas, nas suas características mais significativas.

No segundo capítulo, buscamos explicitar o processo metodológico da pesquisa, mostrando procedimentos da análise de discurso e o método de Laban.

Já no terceiro capítulo procuramos repetir o mesmo procedimento anterior, em relação à história da dança em cadeira de rodas. Neste momento, procuramos marcas que mostrem como estes temas fazem parte da memória de dança, funcionando como contrapontos no desenvolvimento desta nova modalidade.

No quarto capítulo, enfatizamos nossa reflexão através das análises, contrapondo os contrapontos dados pela memória histórica do conceito de dança.

No quinto capítulo, apresentamos nossas reflexões através das imagens e entrevistas dos grupos em questão.

No sexto capítulo apresentamos a tese deste trabalho, onde defendemos que o dançarino possui um corpo imaginário que é sintoma do corpo real.

E, por fim, apresentamos os aspectos conclusivos da tese.

I DANÇA EM CADEIRA DE RODAS



1.1 Cenário da dança em cadeira de rodas

Com o objetivo de explicitar os sentidos constituídos na/da dança em cadeira de rodas, pretendemos aqui apresentar um arcabouço de referências que é acrescentado por alguns elementos - que nos vêm pela história e pela fala de dançarinos – temos um quadro que nos dá a possibilidade de formular nosso modo de compreender a dança em cadeira de rodas.

Historicamente, sabemos que a “dança moderna” iniciou-se, no século XIX, em contestação à artificialidade e à limitação do balé clássico, em voga na época. Como inovação, propunha a descoberta do movimento corporal como meio de expressão, despertando, assim, um interesse maior pela atuação do corpo humano em movimento. O ponto fundamental era a expressão individual, encorajando os dançarinos a desenvolverem estilos coreográficos pessoais. Com Isadora Duncan e sua “dança livre” intensificou-se a exploração das possibilidades de movimentos corporais para a dança. Ampliaram-se as fronteiras do movimento e se redesenhou uma nova performance corporal que atraiu estudiosos menos ortodoxos para o tema. Os corpos menos performáticos tornaram-se fonte de pesquisa. Contrário ao proposto pela dança clássica, corpos diferenciados passaram a ser objeto de estudos. Sobressai o pensamento de Duncan (1981, p.50): “Expor o corpo é arte, escondê-lo é vulgar” .

Essa filosofia criativa da dança moderna foi, ao longo da trajetória histórica da dança, sendo modificada. Novas linhas e influências, aos poucos, foram se instaurando e trazendo significativas informações, contribuições técnicas, teóricas e criativas para a fundamentação do movimento em corpos múltiplos. A partir da dança moderna ocorreram novos mapeamentos espaço-temporais para explorar a materialidade do corpo.

A queda dos estereótipos quanto ao modelo de corpo capaz de dançar permite que, aos poucos, uma nova dança se institua. Enquanto novidade, ela chega a ser perturbadora, mas, ao mesmo tempo, encoraja e fomenta pesquisas de exploração dos movimentos corporais, abrangendo novos universos e conhecimentos nos quais o corpo passa a ser suscetível a arranjos e combinações insólitas. A dança em cadeira de rodas, por exemplo, é

uma modalidade resultante deste processo. Embora existam poucas referências históricas sobre ela, esta forma de dança é praticada com estilos diversificados, em diversos países.

Não nos foi possível determinar o marco zero do surgimento da modalidade, mas nossos estudos dá indícios que ele se deu, ao mesmo tempo, em diversos países, em decorrência dos movimentos históricos tanto da dança quanto das pessoas com deficiências. Também não há um único local específico de onde possa partir as nossas observações históricas. Assim, a busca pelo mapeamento do quadro histórico/simbólico da dança em cadeira de rodas, a ser aqui apresentado, trará à tona momentos da história factual que contribuíram para a compreensão do surgimento e crescimento desta modalidade.

Por sua trajetória, já se observa que a dança em cadeira de rodas não é uma atividade cujas características possam ser apontadas com facilidade, pois comporta uma imensa variedade de estilos, permeada por uma interdisciplinaridade evidente. A começar pela sua denominação e pelas possibilidades de ser reconhecida como arte e esporte, esta dança suscita uma série de questionamentos ponderáveis. O debate sobre estas questões abriga posições definidas como, por exemplo, as que, de um lado, combatem a sua existência enquanto modalidade esportiva e, de outro, os que também não a aceitam enquanto modalidade artística. Alguns a julgam como um desdobramento da arte moderna. E há, ainda, aqueles que acreditam ser este um momento que está se constituindo historicamente, para um possível movimento que ainda está por acontecer. Não há consenso de opiniões e o termo utilizado é muitas vezes ambíguo.

O certo, porém, é que através da dança em cadeira de rodas é possível perceber uma nova proposta estética, que desafia os conceitos do que seja arte e do que significa dança. O corpo que dança sobre/com uma cadeira de rodas *está* envolvido numa rede complexa de relações sociais. Sua atuação, enquanto modalidade artística ou esportiva, instiga a uma revisão de valores, de técnicas corporais e de regras de composição coreográfica.

Nesse sentido, a incitação teve respostas. Reconhecendo a necessidade de criar estilos próprios de dança, que acomodassem possibilidades físicas diferentes, estudiosos, no Brasil e no mundo, a partir do final da década de 80, passaram a desenvolver pesquisas nesta área, com a participação e/ou apoio de Universidades, Associações de Deficientes, Prefeituras Municipais, Centros de Reabilitações, Hospitais e de algumas Escolas de

Dança. Como resultado concreto, no Brasil, há aproximadamente 30 grupos¹ desenvolvendo esta modalidade, enquanto atividade artística e desportiva.

O corpo que hoje se apresenta na dança em cadeira de rodas é muitas vezes ambíguo e nos faz experimentar um sentimento de estranheza. Isto ocorre, talvez, porque este corpo esteja fora dos sistemas simbólicos já nomeados. O que temos claro, no entanto, é que todo corpo tem sua especificidade em relação ao peso, volume, tamanho e forma; e, todos são capazes de produzir movimentos e gestos que se constituem em matéria coreográfica.

Talvez fosse esse o sentimento que moveu, em 1930, nos Estados Unidos a bailarina Marian Chace, levando-a a estabelecer uma metodologia de dança que permitia aos dançarinos desenvolverem sua autoconfiança e auto-estima, liberando-os das amarras que inibiam seus movimentos. Era uma forma de terapia, através da dança. Ao perceber a importância de sua iniciativa, Marian decide experimentá-la num meio mais amplo. Inscreve-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. Anos mais tarde, Marian deixa de ser voluntária e, em 1944, é contratada para dar continuidade ao trabalho. (ALBRIGHT, 1977). O que a bailarina talvez não tenha imaginado é que sua metodologia fosse um passo significativo no movimento propulsor do que viria a ser dança em cadeira de rodas.

O tempo passa e, semelhante a esta proposta 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, que era composta de pessoas com deficiência. (SHERRIL, 1998). Embora os objetivos para o trabalho com esse grupo fossem terapêuticos e educacionais, esta foi mais uma iniciativa no desenvolvimento da dança em cadeira de rodas nos Estados Unidos.

Nos anos 60 na Europa, a história desta dança registra outros marcos iniciais. As iniciativas ocorrem em diferentes lugares, concomitantes, mas sem que um grupo ou estúdio tenha conhecimento dos outros. Segundo Hart (1996), na Europa, a dança em cadeira de rodas iniciou-se através da Spastics Society School, uma escola da cidade de

¹ Cadastramento de grupos existentes de dança em cadeira de rodas no Brasil, objetivando pesquisa para o doutorado. Ferreira, 2001.

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 em suas vidas. As primeiras aulas consistiam em movimentar-se para a esquerda/direita, frente/atrás e deslocamentos com giros. Estes movimentos eram treinados para serem executados em um espaço determinado e limitado. 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. O que inicialmente era uma marcha militar, com o propósito de desenvolver uma nova forma de locomoção foi ampliada através de movimentos mais divertidos, garantido os mesmos benefícios. A partir do momento que se associou os diferentes movimentos corporais à música, as pessoas em cadeira de rodas começaram então a dançar, conclui Hart.

A procedência desse estudo insere-se no que Laban (1975), aborda em relação ao movimento de dança e à emoção. Segundo este estudioso, a emoção é a chave para o desenvolvimento dos movimentos corporais na dança. A intensidade, as variações, o aumento ou diminuição da velocidade dos movimentos estão relacionados com o sentimento e o pensamento do dançarino em questão. Isto significa que o movimento depende intimamente do resultado desses elementos colocados na dança. O dançarino, então, fala quase exclusivamente com o expectador, através do seu ritmo, da intensidade e da variação da mobilidade do movimento corporal. Desta forma, o estudo da emoção ajuda-nos a reconhecer alguns padrões de movimentos já definidos dentro do fluxo de mobilidade corporal e da relação do dançarino com seus sentimentos e emoções.

Segundo Hart (1976), durante muitos anos os movimentos realizados pelo grupo da Spastics continuaram sendo vistos apenas como gestos corporais ritmados, sem muita técnica. No entanto, aqueles que os executavam, acreditavam na possibilidade de se tornarem dançarinos em uma cadeira de rodas. 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*.

Mas a história da Spastics não para aí. Em 1968, a professora Miss Harge, envolvida no projeto, foi nomeada conselheira de Educação Física da Spastics Society, e teve, então, a inspiração e a oportunidade de propor a introdução da dança em cadeira de rodas em outros centros de reabilitação e outras escolas. A proposta deixava de ser uma atividade terapêutica para ser uma atividade lúdica. (HART, 1976).

Os resultados, segundo Hart, foram surpreendentes. Através da dança, os usuários da cadeira de rodas tornaram-se mais autoconfiantes, adquiriram maior controle da cadeira, melhoraram sua concentração, passaram a trabalhar em grupos e, além disto, conseguiram ser reconhecidos pela criatividade. Naturalmente, não foi apenas resultado do movimento na cadeira. Não são todos os movimentos que carregam uma expressividade. A expressão e a intenção não se revelam apenas no movimento em si, mas no ritmo que se dá na execução seqüencial dos movimentos. (LABAN, 1978a). São nestes momentos que o dançarino se coloca na dança, mostrando suas características pessoais, estabelecendo assim o seu discurso corporal.

A nova dança, com suas nuances e características, já é uma realidade e, entre questionamentos e contestações, o movimento segue seu fluxo. A deficiência não é o fim nem o limite. Estudos são feitos, conferências sobre dança abordam o tema e mostram as possibilidades e o potencial da modalidade. E, assim, ainda nos anos 70, com a chancela da English Folk of Dance (Dança Folclórica Inglesa) e da Song Society, (Sociedade do som) a atividade foi reconhecida como Dança em Cadeira de Rodas (HART, idem, p.2). Uma modalidade a ser ensinada e exercitada. Acreditamos que este reconhecimento propiciou oportunidades de análise dos elementos e conceitos da dança e da estruturação das coreografias num aspecto bem mais amplo e mais aberto, inclusive como proposta didática.

O primeiro sinal positivo do reconhecimento da modalidade acontece já em abril de 1971, com a primeira competição de dança em cadeira de rodas. O evento aconteceu no Hammersmith Palais, cedido pelo senhor E Morley da Mecca Promotions, e contou com a participação de 10 grupos. As duplas participantes foram divididas, conforme a idade, em adultos e juvenis e subdivididos em classes A e B. Faziam parte da classe A, os dançarinos

que possuíam os movimentos de mãos preservados e um bom controle da cadeira de rodas. Na classe B estavam os dançarinos que utilizavam cadeira de rodas elétrica.

A partir daí, a cada ano, competições e festivais de dança foram ocorrendo e incorporando novos adeptos e novos estilos. O surgimento e evolução da dança em cadeira de rodas confirmam as palavras de Hegel, para quem a história da arte é uma contínua sucessão estética e de convenções, em que cada obra pode, ao mesmo tempo, reportar-se ao passado, reafirmar o presente e apontar para o futuro. (HEGEL, 1997) .

A ousada experimentação de novos movimentos sobre uma cadeira de rodas, com que os dançarinos com deficiência passaram a buscar um enriquecimento de suas performances, resultou, em 1974, na introdução de uma nova categoria, a da dança não competitiva, também, inspirada na dança moderna. O crescimento dessa modalidade gera a necessidade de sua regulamentação. Com esse propósito é, então, fundada na Inglaterra a Associação de Dança em Cadeira de Rodas.

Seguindo seu curso na história, a dança moderna, fonte de inspiração para a dança em Cadeira de rodas, quebrou com o conceito de unicidade de movimento e passou a instigar uma proposta criativa. Parece que naquele momento, mais importante do que a experimentação do corpo, o resultado final tornou-se a prioridade a ser mostrada o produto (coreografias) passou a ser mais importante do que o processo (métodos utilizados). A pluralidade passou a ser o foco de experiências corporais e caminhos inusitados de possibilidades de movimentos passaram a ser perseguidos.

Inspirados nesses preceitos, em 1979, dois dançarinos da cidade de Eugene (Oregon) (Karen Nelson e Alito Alessi) fundaram a Joint Force Dance company. O propósito da companhia era desenvolver uma técnica de dança baseada na proposta do coreógrafo Steve Paxton que busca novas formas de movimento a partir do apoio físico mútuo que se dá entre os dançarinos. (ALESSI, 1997). O trabalho da *Force Dance Company* consiste, então, em laboratórios geradores de movimentos, a partir do contato de dois ou mais corpos, usando princípios de peso, fluência e confiança, dentre outros.

A partir de 1982, com o propósito de promover discussões acerca dessa proposta, o diretor artístico da companhia, Alito Alessi, desenvolveu o projeto Danceability (Possibilidades de dança) e, através dele, passa a organizar o evento *Internacional*

Breitenbush Contact Improvisation Teachers and performers Conference (Encontro Internacional de Breitenbush sobre o Ensino de improvisação, Contato e Conferência de artistas), que reúne profissionais, estudiosos e artistas. (Idem, 1997). Esse encontro contribui para aumentar os estudos sobre as diversas possibilidades de movimento da dança, instigando indagações e mudanças paradigmáticas.

A sua contribuição mais importante, porém, ainda estava por vir. Seis anos depois, em 1988, no decorrer de mais um workshop do Danceability, Alessi conhece Emery Blacwell, que trabalhava com a expressão artística para pessoas com deficiência física. Do encontro dos dois resulta a inclusão de um workshop nos futuros eventos do Danceability, no qual pessoas com deficiências e não deficientes são estimuladas a trabalharem conjuntamente, no sentido de descobrirem suas possibilidades corporais. (Idem, 1997). Essa proposta rompeu fronteiras e chegou até nós, no Brasil, influenciando alguns grupos que foram posteriormente criados aqui.

A Force Dance veio pela primeira vez ao Brasil, no período de 03 e 04 de abril de 1997, ocasião em que apresentou o espetáculo Rodas da Fortuna durante o evento *Semanas da Dança*, promovido pelo Centro Cultural São Paulo. A abordagem trabalhada pelo grupo, sem dúvida, trouxe contribuições significativas para o desenvolvimento desta modalidade no país. A definição de uma proposta de dança com seus componentes estruturais, que possibilita *o fazer* movimentos, encorajou grande parte dos grupos brasileiros que, durante a estadia da Companhia no Brasil, participaram dos workshops ministrados por seus coreógrafos. Os encontros aconteceram na AACD - Centro de Reabilitação de São Paulo (05 e 06/04/97) e no CEPEUSP (11, 12,13/04/97), registrando assim o primeiro contato internacional com a dança em cadeira de rodas. (PONZIO, 1997 a 1997b).

Na Europa, os motivos geradores do que constituiu o percurso histórico da Dança em Cadeira de Rodas, com frequência, envolvem uma fatalidade. Este é o caso na criação do CandoCo Dance Company. Em 1973, Celeste Dandeker, bailarina da London Contemporary Dance Theater, sofreu um acidente durante uma apresentação em Manchester, fraturou uma das vértebras e ficou paraplégica. Alguns anos depois, ela conheceu Adam Benjamin, um coreógrafo que estudava a possibilidade de integrar

bailarinos de diferentes condições físicas no “Mike Healfey Centre”. Juntos, eles passaram a ministrar vários workshops, na Inglaterra, sobre a possibilidade da dança para pessoas com deficiência. Dessa iniciativa surgiu, em 1991, a Companhia *CandoCo Dance*. (MAGIOLO, 1996; CHARMAN, 2000).

O *CandoCo* apresenta em seu trabalho uma mescla interessante de estrutura, o desenvolvimento de uma linguagem muito própria de movimentação, oferecendo aos olhos da platéia um deslocamento daquilo que é o lugar-comum do dançarino, colocando o espectador frente a frente com o desvio corporal.

Essa companhia esteve no Brasil, em 1996, a convite do SESC Ipiranga, apresentando o espetáculo “*A cross, your Heart*”. (Idem, 2000). Na ocasião, também realizou workshops para os interessados na atividade. Em novembro de 2002 o mesmo grupo retornou ao país, para participar do I Congresso Internacional do Very Special Arts, realizado na capital mineira, Belo Horizonte. Nessa oportunidade, o grupo apresentou seu novo trabalho e ministrou alguns workshops, na cidade de Belo Horizonte e Juiz de Fora, em Minas Gerais.

Seguindo o fluxo de busca e criação de novas possibilidades de movimentos, tem-se a história da americana Mary Verdi-Fletcher, que nasceu com espinha bífida, mas, já desde criança, inconformada com sua condição, se questionava: “Como eu poderia fazer os mesmos movimentos de dança ou como eu poderia fazê-los diferente?” As reflexões e experimentações de Mary, com o apoio dos pais – que eram professores universitários, levaram-na a desenvolver uma técnica própria e, depois, criar também sua própria companhia, a *Dancing Wheels*. (ULE MELINDA, 1993).

Em 1989, a *Dancing Wheels* propôs à renomada *Cleveland Ballet Company* a unificação das duas companhias. Não é conhecido os argumentos que fundamentaram a proposta, o certo, porém, é que em setembro de 1990 foi criando o *Cleveland Ballet Dancing Wheels*, constituindo-se uma companhia que privilegiava as habilidades performáticas das dançarinas com deficiência física.

Nesse movimento crescente e inovador, base criadora da modalidade, é perceptível que o corpo de dança em cadeira de rodas vai se construindo através de uma inscrição baseada nas particularidades de cada grupo. É possível observar que a própria dança em

cadeira de rodas está se constituindo por uma multiplicidade quanto ao uso do corpo que a executa. Os estilos variados permitem um novo jogo de imagens e abordagens temáticas. Cada performance apresenta uma lógica própria.

Nela, o corpo vai além da possibilidade de movimentos ao combinar diversas técnicas advindas de diferentes linguagens de dança e movimento. Nesse movimento, ao ocupar um espaço até então considerado exclusivo de um corpo idealizado, cresce a visibilidade do corpo do dançarino com deficiência. E isto é importante, pois, se provoca reflexões e reações, também estimula, fomenta e contribui para a legitimação e crescimento da modalidade.

Assim como nos Estados Unidos e na Europa, no Brasil, os grupos de dança foram surgindo de iniciativas próprias por diferentes profissionais, quase ao mesmo tempo. O Departamento de Educação Física da Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais, por exemplo, possui um programa de Atendimento à Pessoa Portadora de Deficiência, que há anos, desenvolve um grande número de atividades para pessoas com deficiência.

Em 1990, nessa Universidade, inspirado no trabalho com modalidades esportivas em cadeira de rodas desenvolvido no programa já mencionado, surge a proposta de se realizar uma pesquisa de estudo. Seu objetivo era desenvolver uma metodologia de dança para as pessoas com deficiência física, tendo como referencial a dança moderna e utilizando, especificamente, o método Laban. Nesse estudo, contamos com a participação de 07 pessoas; quatro mulheres e três homens. Deles, um era amputado e os demais apresentavam seqüelas de poliomielite. A importância da dança para este grupo pode ser resumida nas poucas palavras ditas por um dos dançarinos do grupo.

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

A autora desta tese, ainda aluna de graduação na época, foi quem desenvolveu o projeto de iniciação científica. Este foi o ponto de partida do trabalho que ora se apresenta.

A pesquisa inicial foi realizada no decorrer de 05 anos e o grupo de dança que se formou, Grupo Ázigo, teve a oportunidade de participar de vários eventos nacionais,

apresentando-se inclusive no Festival de Dança de Joinville e de Uberlândia. Como resultado destas apresentações o Jornal “O Correio de Uberlândia” em Agosto de 1994 publicou a seguinte matéria:

O Ázigo procura mostrar ao público, via expressão do corpo que o deficiente físico não é metade, como muitos costumam imaginar. São seres humanos por completo e com as mesmas potencialidades de qualquer outro.

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

Os resultados obtidos com o estudo foram divulgados, com boa repercussão e manifestação de interesse, em eventos científicos nacionais e internacionais, como o Encuentro Nacional y Internacional de Ciências Del Movimiento - Argentina; os Congressos da Sociedade Brasileira de Atividade Motora Adaptada – SOBAMA; e Congresso Paulista de Educação Física desde 1991. E a partir de novos estudos os trabalhos de dança em cadeira de rodas foram também apresentados no Pre Olympic Congress: International Congress on Sport Science Sports Medicine and Physical Education – Austrália; International Council for Health, Physical Education, Recreation, Sport and Dance - Egito, dentre outros.

Os resultados destes trabalhos mostram que a dança em cadeira de rodas acontece no entremeio das relações complexas, e que a dança é um lugar de tentativa de reduzir a deficiência, para que a Pessoa com Deficiência tenha mais chance de sobreviver junto à sociedade.

Um outro trabalho que merece destaque é o de Rosangela Bernabé. Influenciada pelo método “*Contact Dance Improvisation*” desenvolvido pelo dançarino norte-americano, Alessi, já mencionado acima, a fisioterapeuta, em 1988 - atendendo ao anseio de uma criança com deficiência, que buscava superar os limites que essa condição lhe impunham - começa uma proposta de trabalho com a dança. Como resultado, em 1991, criou-se o Grupo Giro, que existe ainda hoje e se apresenta em eventos artísticos. (BERNABÉ, 2001b).

Quase ao mesmo tempo, foi também criado o grupo Cia. Limites, formado por 16 dançarinos com e sem deficiência. O grupo é coordenado pela bailarina Andréia Bertoldi e o trabalho, desenvolvido no Teatro Guaíra, em Curitiba/PR. Seu desenvolvimento é baseado na “Progressão Qualitativa do Movimento”. Segundo sua criadora, Bertoldi (2001, p.107), “Este procedimento não é um método de dança em cadeira de rodas, não é criado para o portador de deficiência física, mas para pessoas, certamente diferentes entre si”. Como os demais grupos, o Cia. Limites também se apresenta em diversos eventos tanto em âmbito nacional como internacional. Segundo um dos dançarinos do grupo, a dança em cadeira de rodas,

vem superar aquela fisioterapia que a gente só faz. A dança dá oportunidade de você mostrar o que você faz. Então você não só faz. Você mostra o que você melhorou, o que você aprimorou. Portanto a dança é um veículo de formação corporal, de integração social e também uma forma de sobrevivência.

Confirmando a força dessa tendência propulsora da participação de pessoas com deficiência em atividades artísticas e esportivas, foi criada no Brasil, em 1990 a *Very Special Arts – VSA*, filiada ao *Kennedy Center for the Performing Arts*. Seu objetivo, o de divulgar os trabalhos culturais de pessoas com deficiência. Esta associação não governamental, composta por comitês estaduais e municipais, dedica-se anualmente à organização de eventos que possibilitam a apresentação e divulgação de diversas modalidades artísticas dentre as quais está inclusa a dança.

A Universidade Federal do Rio Grande do Norte é um outro centro difusor de conhecimento e de troca de experiências nesta modalidade. A partir de 1995, através do curso de Especialização realizado pelo Departamento de Artes, em parceria com o Hospital Universitário, iniciou-se um projeto de extensão em Dança, para as pessoas com deficiência. Este trabalho culminou com o surgimento da companhia Roda Viva Cia. de Dança. A metodologia aplicada para o desenvolvimento do trabalho foi baseada no Método Dança-Educação Física, desenvolvido por Edson Claro. (AMOEDO, 2001). Vale registrar que, dos grupos aqui mencionados, apenas o grupo Ázigo não existe mais, os demais continuam, até o presente momento, atuando e se apresentando.

De acordo com o que foi levantado pela pesquisa, a dança em cadeira de rodas foi, no Brasil, introduzida por volta dos anos 90. É quando, também, iniciam-se os debates em

torno do corpo que dança sobre uma cadeira de rodas. As questões que envolvem o desenvolvimento dessa modalidade conduzem a uma reflexão mais profunda sobre o que isto representa. O que é esta dança? O que esses corpos múltiplos buscam ao estabelecerem, através do movimento, seu desconcertante diálogo? Que paradigmas e conceitos básicos de arte e dança seus movimentos desconstróem ou criam? Na busca de respostas e no sentido de se estabelecer uma identidade desses corpos na dança, muitos artistas e pesquisadores engajaram-se e se envolveram em estudos sobre a questão da dança, corpo e movimento.

No Brasil, tanto a produção científica nesta área, quanto a formação de grupos de dança têm se mostrado crescente desde 1991, quando ocorreu a primeira publicação. Uma pesquisa por nós realizada, em 1996, revelou a existência de 09 grupos de dança em cadeira de rodas no Brasil. A mesma pesquisa foi repetida em 2001 e, por ela, constatamos a existência de mais de 30 grupos, no território nacional (FERREIRA, 2002b). Na academia, embora o número de dissertações de mestrado sobre o assunto seja ainda pequeno, a sua ocorrência mostra o interesse por parte de pesquisadores. A tendência natural é o crescimento desse interesse, sobretudo, porque os questionamentos sobre o desenvolvimento da dança em cadeira de rodas têm aumentado em muitos países

Na Inglaterra, em fevereiro de 2002, ocorreu o Congresso *Dancing Differently*. Esse congresso foi um fórum que privilegiou a luta pelo reconhecimento da diferença e a necessidade de abertura de espaços na área da dança. (MATOS, 2002).

No Brasil, estas reflexões foram marcadas com a realização do I e II Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas, organizados em 2001 e em 2002. (FERREIRA, TOLOCKA, 2001; 2002).

Tanto o I como o II Simpósio contou com a presença de profissionais nacionais e internacionais envolvidos com esta área de estudo e pesquisa. Dentre esses estavam professores das áreas de dança, educação física, fisioterapia, antropologia, educação e lingüística.

Esses eventos, nos deram subsídios para um avanço nos estudos desta pesquisa, bem como proporcionou um contato mais estreito com os pesquisadores, com professores desta atividade, e com diversos grupos de dança existente no Brasil. Vejamos a fala de um dos coordenadores de Grupo de Dança em Cadeira de Rodas:

Sobre o desenvolvimento da dança em cadeira e rodas no Brasil, andou durante muito tempo a passos curtos e nos últimos anos temos percebido um importante despertar por parte de professores, coreógrafos, dançarinos, público de modo geral e das instituições ligadas ao assunto.

Em relação a esses eventos Pfeiffer (2002) diz que:

O leque do tipo de atividades e das temáticas abordadas foi muito grande e produtivo, permitindo que todos os participantes do Simpósio expusessem-se ao mesmo tempo a diferentes experiências. A diversidade de áreas contempladas pela presença dos especialistas possibilitou o trabalho real interdisciplinar, colocando no interior do debate o próprio esforço teórico de diferentes áreas do conhecimento compartilharem “mesmos” objetos, “mesmas” questões, sem fazer disso amálgamas teóricos.

Como consequência desta estrutura proposta e praticada pelos Simpósios, sobretudo propiciando a interdisciplinaridade e diversos lugares de fala (dançarino, coreógrafo, acadêmico, mídia, etc) tivemos acesso à compreensão de que os sentidos postos para assim designada/nomeada *Deficiência*, fazem parte de Formações Ideológicas que recobrem e determinam as relações sociais e as políticas públicas. Isto é, estes sentidos não são específicos ao sujeito dito “pessoa com deficiência”, mas da ordem de uma conformação histórico-ideológica que determina como estes e outros sujeitos circulam pelas relações sociais. Deslocou-se, assim, o problema *da* deficiência e *do* deficiente para o social, deslocamento fundamental. Vejamos por exemplo a fala de um dos dançarinos com deficiência:

A dança em cadeira de rodas deve ser um elemento de discussão entre as pessoas que participam do processo e deve buscar ter sempre um significado inovador na sociedade. Possibilitar que cada vez mais pessoas diferentes possam participar, é fundamental.

De maneira pontual Pfeiffer (2002) diz que nos Simpósios falaram-se:

- de inclusão, participação, cidadania e dignidade;
- de desenvolvimento de habilidade sensório-motoras;
- do corpo, indissociando o Bio do Simbólico, desfazendo a dicotomia corpo/mente, de um corpo histórico que marca e é marcado em sua materialidade; e de um corpo como uma “coleção de informações estabilizadas”;
- de diálogos inscritos, dos sentidos e das transgressões construídas pelo corpo que dança. Corpo que pode ser subversivo;
- de corpo e linguagem, da linguagem do corpo, do corpo da linguagem;
- das imagens corporais conscientes e inconscientes, perceptivas e evocadas, simbólicas e imaginárias;
- e falou-se deste corpo histórico através de uma perspectiva fundamental da história não linear, não cumulativa;
- falou-se da dança. Como arte e como esporte, como conhecimento e como comunicação e também como subjetivação;
- falou-se da necessidade de iniciação a diferentes formas do conhecimento, sendo a dança uma dessas formas e a escola como um de seus lugares;
- forma de conhecimento – a dança – que pressupõe uma dimensão estética; e pressupõe uma escola: escola falada de um lugar que critica o imaginário missionário que recobre o professor despolitizando o seu lugar e o do aluno, mostrando que educação/formação de qualquer ordem que seja para qualquer tipo que seja de aluno não é caridade, não é benevolência, não é missão. É um dos alicerces do desenvolvimento humano no sentido de se constituir simbolicamente no mundo e, dado o modo como as relações sociais hoje se conformam, de legitimar-se;
- falou-se em Arte. Arte enquanto organizadora e não como produto da cultura;
- e, sobre esta Arte, falou-se da diferença fundamental entre *adaptar* e *construir condições* para que o sujeito seja o que é e não *adaptado a*;
- falou-se da plasticidade, de uma plasticidade pouco falada, que se inscreve no corpo, a partir da capacidade de adaptação do sistema nervoso, modificando sua organização e função;

- da motivação ligada às necessidades intrínsecas, constitutivas do homem que dão sentido para o seu desenvolvimento e que são de várias ordens: fisiológica, da segurança, do afeto e da estima. Necessidades que produzem o efeito de satisfação;
- e permeando estas falas todas, falou-se da presença e da ausência de pessoas com deficiência no espaço público e na mídia. Sintomas de uma certa e determinada forma de significar este corpo designado *deficiente*.
- Desta presença e desta ausência, falou-se de modos diversos de resignificação da cadeira de roda, especificamente, mas da designação *portador de necessidades especiais*, globalmente, e do papel do poder público, da mídia e da escola nestas conformações de sentidos e modos de relações sociais.

Como se percebe nas discussões desses eventos, que não está em jogo “apenas” o dançarino cadeirante, mas todas as relações sociais aí concernidas. É preciso termos sempre em mente que a sociedade, suas relações sociais, não mudam por decreto, pela lei. O modo como estas relações se dão são históricos e mudam conforme se criam novas condições para que estas relações se dêem. E que as contradições sociais (o que não significa desigualdades, mas conflito de sentidos) são intrínsecas às relações sociais porque os sujeitos não são iguais e não podem ser. Estar junto em igualdade não supera a contradição e não pode superar, já que esta é a base que fundamenta a própria possibilidade do sujeito estar em sociedade.

Os resultados mais visíveis desses encontros são: a abertura de espaço para que pessoas de diferentes setores da sociedade possam tomar conhecimento e refletir sobre o tema; a viabilização de apoios institucionais e a participação efetiva do público nos eventos.

Estes resultados são importantes, pois contribuem para que se constitua o reconhecimento oficial da dança em cadeira de rodas como atividade artística e esportiva.

Sobretudo, quando se verifica que toda esta produção de dança, que está se desenvolvendo, apresenta uma característica inovadora, possível de ser considerada uma marca da dança em cadeira de rodas: a noção de uma nova corporalidade, um jeito muito próprio de usar o corpo para dançar. Mais que uma técnica, preceitos coreográficos ou mesmo um estilo, a dança em cadeira de rodas traz a possibilidade de uma nova filosofia estética, reconstruindo simbolicamente “cenas” a partir das experiências dos dançarinos.

O que percebemos nas coreografias apresentadas pelos grupos dessa modalidade é que os movimentos estão diretamente ligados à pessoa que o dançarino é. O que se tem em cena são fragmentos da realidade cotidiana dos que estão dançando. Por isso, mais importante que as imagens que se sucedem nas coreografias é, sem dúvida, a possibilidade de inserção da pessoa com deficiência no mundo das artes.

E, embora, a atmosfera criada em um espetáculo de dança em cadeira de rodas ainda possa ser uma provocação para alguns membros da platéia, o que ela expõe permite, também, interpretações múltiplas neste universo simbólico, em que o real e o mítico são colocados em evidência. É a sensibilidade manifesta, despertando emoção, ao romper com a imobilidade.

Voltando à história, vale lembrar que as marcas que neste contexto a constroem, deram-se a partir das diferenças corporais pelas quais cada deficiência se caracteriza: paraplégico, tetraplégico; a idade das pessoas afetadas, as seqüelas que marcam individualmente cada uma das pessoas, o motivo que despertou o interesse pela dança, o momento sócio-político do país, a formação de cada professor/coordenador/coreógrafo e o propósito inicial de cada grupo.

Concluindo, podemos até não determinar precisamente quando surgiu a dança em cadeira de rodas, os dados apontam para os anos 70. O que consideramos importante é que essa modalidade surgiu como uma reação à imobilidade corporal dos corpos confinados a uma cadeira de rodas. E esta reação, na maioria das vezes, foi iniciativa do próprio usuário da cadeira. Embora o movimento acompanhado de ritmo, inicialmente proposto, estivesse ligado à tradição da reabilitação corporal, a imaginação criativa das pessoas a quem ela se destinava, permitiu-lhes romper com as regras, superar os limites, realizar os movimentos e fazer dança. A partir daí, abriram-se novas possibilidades não só de movimentos, mas principalmente de questionamentos de valores existenciais. A dança em cadeira de rodas permitiu às pessoas limitadas pela deficiência mobilizarem o corpo como instrumento para a liberdade. E nessa livre mobilidade elas se fizeram e se fazem sujeitos da dança, na dança.

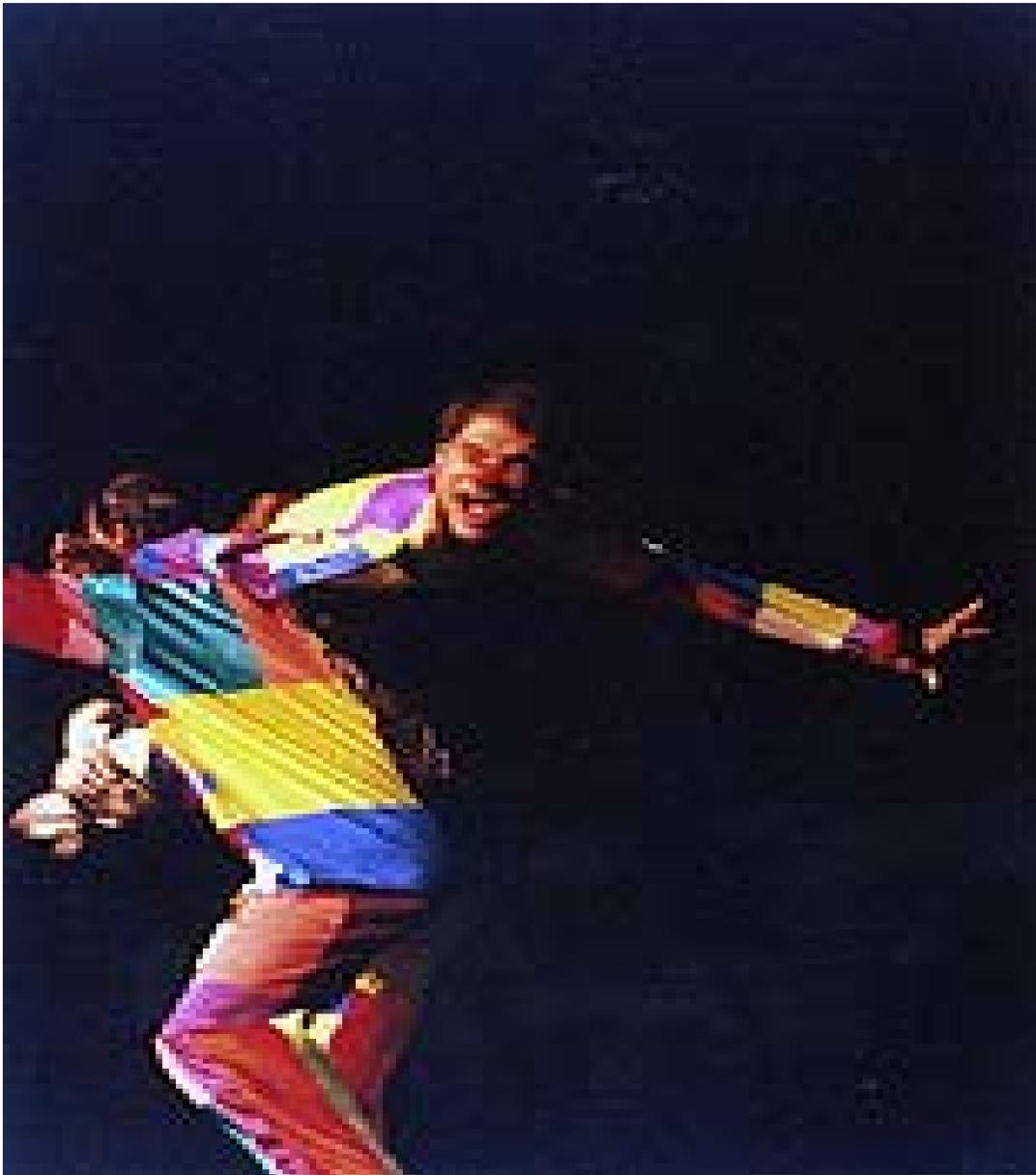


FIGURA 01: Grupo de Jundiaí/SP

FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas



FIGURA 02: Grupo de São Paulo/SP

FONTE: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

1.2 Dança esportiva em cadeira de rodas:

A sociedade passou a ser mais sensível aos problemas das pessoas com deficiência a partir das guerras do século XX. As nações mais desenvolvidas estabeleceram leis e políticas sociais para atender às necessidades destas populações. Na tentativa de facilitar o seu processo de integração foram criadas instituições especializadas para seu atendimento. Nos USA, por exemplo, foi aprovado, em 1918, o “Vocational Rehabilitation Act”, uma lei que garantia aos militares lesados na guerra condições de participação em programas de reabilitação para o trabalho. Em 1920, outra lei, o “Fess-Kenyon Civilian Vocational Rehabilitation Act”, autorizava militares e civis com deficiência física a participarem do programa. (SILVA, 1986).

Nos hospitais, como parte do programa de reabilitação e com o fim de auxiliar no tratamento terapêutico, foram introduzidos jogos em cadeira de rodas. De acordo com Hullu (2002), a proposta de usar o esporte como uma forma de tratamento e reabilitação foi inicialmente desenvolvida na Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha, sendo introduzida posteriormente em outros países. Na Inglaterra, em 1944, Dr. Ludwig Guttman solicitou ao governo Britânico para introduzir atividades esportivas, como parte da reabilitação, no Hospital de Stoke Mandeville. Alguns anos mais tarde, o esporte que se iniciara com competição passa também a ser utilizado como forma terapêutica/recreativa. (ADAMS, 1985).

A proposta de trabalhar com o esporte no processo de reabilitação tinha como objetivo promover a sociabilização, desenvolver novas habilidades e permitir que os reabilitandos descobrissem suas próprias possibilidades de movimentos através de atividades lúdicas. O basquete é um exemplo: os jogadores veteranos adaptaram as regras e regulamentos para a cadeira de rodas e vários times foram oficialmente organizados. O basquetebol tornava-se o primeiro esporte em cadeira de rodas. (ADAMS, idem).

Em 28 de julho de 1948, na cerimônia de abertura dos jogos olímpicos em Londres, foi realizada a primeira competição entre atletas com deficiência. Participaram destes jogos 14 homens e 3 mulheres. E, em 1952, ocorreu a primeira competição internacional dos Jogos de Stoke Mandeville, com a participação de dois países. No mesmo evento foi criado

o Comitê Internacional dos Jogos de Stoke Mandeville, ISMGF. No entanto, só podiam filiar-se a este comitê as pessoas com lesão medular e as com seqüela de poliomielite (HULLU, 2002), restringindo assim o acesso de outros atletas com deficiência.

Ocorrência semelhante é registrada por ocasião da primeira Paraolimpíada, organizada após os Jogos Olímpicos realizados em 1960, em Roma, que contou com a participação apenas de pessoas com seqüela de lesão medular.

O ganho resultante dessa “restrição” foi que, a partir daí, muitos grupos passaram a estudar as possibilidades de esportes para os demais grupos de pessoas com deficiência. Conseqüentemente, em 1964, com a participação de 16 países, foi fundada a Organização Internacional de Esportes para Pessoas com Deficiência, ISOD. Seu objetivo era o de organizar as atividades esportivas para os que não podiam se filiar ao ISMGF; pessoas com deficiência visual, com paralisia cerebral, amputação e demais deficiências. (ISOD, 1991).

No futuro, a ISOD pretendia tornar-se um comitê geral dos esportes, sem restrição a qualquer tipo de deficiência. Tal como foi previsto, em 1978, foi criada a Associação Internacional de Esportes e Recreação para os Lesados Cerebrais, CP; para as pessoas com paralisia cerebral, criou-se o ISRA e, em 1980, foi criada a Associação de Esportes para Cegos - IBSA, para as pessoas com deficiência visual. (Idem).

A Paraolimpíadas de Toronto, em 1976, além das pessoas com lesão medular, já contou também com a participação de deficientes visuais e amputados. Nos jogos de 1980, as pessoas com paralisia cerebral também tiveram a oportunidade de participar.

Presentes nos jogos paraolímpicos, as quatro organizações esportivas decidiram criar um comitê que centralizasse todas as modalidades esportivas e suas respectivas associações. Desta forma, fundou-se em 11 de março de 1982 o Comitê Internacional de Esportes para Pessoas Deficientes do Mundo - ICC., cujo propósito inicial era a organização dos próximos jogos, a ocorrer em 1980. (Idem).

Devido a alguns problemas políticos e com o objetivo de discutir a organização dos jogos em geral, realizou-se um seminário em 17 de março de 1987, na cidade de Amhem. Na oportunidade, decidiu-se por unanimidade criar uma nova organização mundial com estrutura mais democrática, definindo-se representações nacional e regional. Esta nova estrutura de organização foi apresentada nos jogos Paraolímpicos de Seul, em 1988. Após

longas discussões, foi constituído, em 22 de setembro de 1989, em Dusseldorf na Alemanha, o Comitê Paraolímpico Internacional, IPC; que passou a ser a Instituição responsável pela organização dos jogos internacionais para-desportivos. (KROMBHOLZ, 1992).

No Brasil, até 1984, a Associação Nacional de Desporto para Deficientes, a ANDE, era a única entidade nacional paradesportiva responsável pelo desenvolvimento do esporte adaptado no Brasil. Dissidente da ANDE foi criada, em 1984, a Associação Brasileira de Desportos em Cadeira de Rodas, ABRADecAR, que se torna responsável pelos esportes das pessoas com deficiência provocada por lesão medular, poliomielite e amputação. Conseqüentemente, de acordo com o modelo internacional, alguns anos depois fundou-se a Associação para Deficientes Visuais. Com a junção dessas Associações, fundou-se o Comitê Paraolímpico Brasileiro, CPB, que é a instituição brasileira filiada ao IPC. (VAZ, 2001).

Em relação à dança em cadeira de rodas, as primeiras competições foram realizadas em caráter não oficial, como campeonatos regionais locais. O primeiro país a sediar esta modalidade foi a Holanda em 1985, seguido pela Bélgica em 1987 e pela Alemanha em 1991. Em paralelo a este último campeonato, ocorreu, também na Alemanha, a segunda Conferência de Dança em Cadeira de Rodas, realizada em 18 de Janeiro de 1991 no Hotel Íbis, em Munique. Nesse encontro constituiu-se a Wheelchair Dancesport Committee, WDSC, que era um sub-comitê da ISOD. Sua responsabilidade era a dança em cadeira de rodas tanto na modalidade recreativa como na competitiva. Participaram desta conferência 40 dançarinos de 13 países europeus.²

Em 25 de abril de 1992 ocorreu a primeira competição de dança em cadeira de rodas, organizada pelo WDSC em parceria com a Deutscher Rollstuhl-Sportverband, Fechbereich Tanz in Arrangement.³

De 1993 em diante, a cada dois anos, o sub-comitê organizou os seguintes campeonatos Europeus: Holanda (1993), Alemanha (1995), Suécia (1997) e Grécia (1999). O reconhecimento como competição internacional, porém, aconteceu apenas no evento de

² Estes dados foram obtidos através da carta encaminhada ao Grupo Ázigo – Brasil em 16/10/91.

³ Estas informações foram obtidas a partir do documento de organização deste evento assim como a programação do mesmo, enviado para o Grupo Ázigo – Brasil em 1992.

1997 na Suécia. Nesse mesmo ano, ocorreu um outro fato positivo: a modalidade foi demonstrada nas Paraolimpíadas de Inverno em Geilo/Noruega. Depois desse evento, diversos países reuniram-se para regulamentar este novo esporte, entre eles (Alemanha, Bélgica, Holanda, Suécia, Ucrânia). Mas, somente em 2000, na Noruega, ocorre o Primeiro Campeonato Mundial da modalidade com o reconhecimento do IPC. (HULLU, 2002).

Com o reconhecimento, surge também a definição conceitual. Segundo Krombholz (2001), a dança em cadeira de rodas é, então, definida como uma dança que utiliza cadeira de rodas, podendo ser de caráter recreativo ou competitivo. Em caráter competitivo, nas danças de salão, permite-se a participação de um dançarino cadeirante e um andante. Essa modalidade é dividida em duas categorias: a 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. Já nas danças recreativas, subdivididas em criativa e dança moderna, a participação pode ser na categoria solo, pares ou em grupos.

Influenciados por propostas de dança artística e esportiva, no decorrer do I Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas, vários grupos de dança, associações e universidades envolvidas com esta atividade, com o apoio da ABRADCAR e da ANDE, fundaram em novembro de 2001, a Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas – CBDCR.⁴

A criação da CBDCR tem como finalidade: a administração, direção, difusão, promoção e incentivo do desenvolvimento da modalidade dança em cadeira de rodas. É a representação do Brasil na área do desporto para pessoas com deficiência física, em específico na prática da dança. Esta iniciativa torna-se relevante porque:

A construção destes caminhos, atividades artísticas/recreativas ou esportivas, especialmente num país de dimensão como o Brasil, é demorada e custará a atingir a população de base. A trajetória é árdua, para se organizar os grupos, os eventos, superar preconceitos e para se conseguir apoios, patrocínios e espectadores. E mesmo na academia, ela ainda sofre resistência, não foi inserida nos programas regulares das Universidades, em específico as Faculdades/Institutos de Arte e dança. e Educação Física. (Rocha Ferreira, 2002, p.80)

⁴ De acordo com estatuto desta Instituição.

A partir da fundação da CBDCCR, concomitante ao II Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas, realizou-se no dia 26 de novembro de 2002, na Sociedade Hípica de Campinas o I Campeonato Brasileiro de Dança Esportiva em Cadeira de Rodas, com a participação de 12 duplas de dança, de vários estados brasileiros. (BIANCARELLI, 2002). E em 19 de Julho de 2003 também foi realizado o I Campeonato Paulista, que contou com cinco novos casais. O que mostra o crescimento desta modalidade no Estado de São Paulo.

É importante ressaltar que, também, no Campeonato Mundial da Polônia de 2002, o Brasil marcou presença tanto nos campeonatos quanto nas conferências, além de buscar subsídios para a implantação efetiva deste esporte em nosso país. Acreditamos que a participação do Brasil foi relevante no que tange às discussões referentes às questões culturais da dança.

Ao nos aprofundarmos no estudo da história da dança em cadeira de rodas, percebemos que, aos poucos, ela está desempenhando um papel importante na sociedade e, sobretudo, na vida de cada dançarino com deficiência. Nesse sentido, a dança, para essas pessoas, é uma forma de perceber o mundo e ser percebido nele; interagir com o mundo e ser nele integrado. Por isso, embora apareça com vestiduras e valores diferenciados, a dança em cadeira de rodas precisa e deve ser desenvolvida em sua plenitude com liberdade e autonomia.



FIGURA 03: Grupo de São José do Rio Preto

FONTE: I Campeonato Brasileiro de Dança em Cadeira de Rodas



FIGURA 04: Diversos Grupos de Dança Esportiva
FONTE: I Campeonato Brasileiro de Dança em Cadeira de Rodas

II SOBRE O ESTUDO:

2.1 Delimitação do problema e base de constituição do corpus:

2.2 Estudo do Método

a) População da pesquisa:

b) O lugar dos sujeitos da pesquisa:

c) Características da população:

d) O corpus de análise:

e) Caminhos no processo da coleta de dados:

f) Referencial metodológico:

g) Princípios metodológicos:

1) Método Laban:

2) O Método da Análise do Discurso:

h) Congruência das teorias e métodos:

i) Procedimento de análise:

j) Os referenciais teóricos:

2.1 Delimitação do problema e base de constituição do corpus:

A dança como forma de conhecimento nos remete para a junção de duas áreas de estudo: Arte e Educação Física. A coexistência entre essas áreas é muito polêmica tanto quanto ao seu valor, quanto a sua contribuição enquanto educação estética e o papel que ela pode desempenhar no currículo escolar. (PELEGRINI, 1988; MIRANDA, 1991, REPOLDI FILHO, 2002). Muitos profissionais a vêem enquanto periférica como sendo apenas uma atividade motora, outros a vêem como um caminho para atingir outros fins além daqueles específicos da dança.

Segundo Hays (1980), a dança passou a ser estudada em instituições de ensino superior através da Educação Física. A inclusão desta disciplina no currículo gerou muitas opiniões favoráveis e desfavoráveis.

Atualmente existem muitos pesquisadores que apóiam a separação da Dança e da Educação Física. Há outros que defendem a possibilidade da mesma ser contemplada por ambas áreas.

Em relação a essas questões existem muitas pesquisas que discutem esta temática tais como: Mariz de Oliveira (1988); Lambert (1978); Ziecler (1977); Claro (1994) e Miranda (1991).

Podemos resumir quase que o consenso destas pesquisas, na fala de Claro (1994), quando ele diz que a Arte e a Educação Física possuem objetivos próprios em relação ao desenvolvimento de dança e ocupam posições comparáveis.

Sendo esta modalidade desenvolvida pela Faculdade de Artes ou pela Educação Física, os estudos da dança têm se dado por via de regra por dois caminhos: Por um lado alguns estudos têm como objetivo avaliar e remeter a “dança” a julgamentos de valor. Estes julgamentos têm como referencial o conceito de estética, isto quer dizer que os valores dos movimentos corporais apresentados nas diversas modalidades de dança obedecem a um contexto histórico.

Já por outro lado, estes também têm-se preocupado em estudar os movimentos, enquanto qualidades e possibilidades sem se preocupar com julgamento de valores, mas

simplesmente uma constatação de movimentos caracterizados como movimentos de dança. Estes estudos têm apresentado boas contribuições para pensar o movimento corporal e em especial a dança em cadeira de rodas.

Ambos estudos são relevantes e complementares, porque como veremos nos capítulos posteriores, o conhecimento adquirido pelo movimento corporal e valores estéticos estão intimamente relacionados no decorrer da história da dança.

O conhecimento estético nos dá a possibilidade de apreciar, julgar, e conseqüentemente de estabelecer critérios. Já a dança enquanto conhecimento prático, conhecimento performático nos permite experimentar situações e projetar nestas situações os nossos sentimentos e nossas perspectivas. Temos aqui a possibilidade de realizar movimentos com o nosso corpo e de apreciar os movimentos dos outros. Então a dança não pode ser aplicada enfatizando ora o estético ora o vivencial, mas a relação que existe entre estes dois. (REPPOLDI FILHO, 2002).

De um modo geral, os estudos de dança, têm sido um instrumento para atingir diversos objetivos como por exemplo: i) aquisição de conhecimento; ii) desenvolvimento de virtudes morais, remetendo-se ao campo da ética; iii) construção de valores sociais e iiiii) busca da felicidade e da alta realização social. Evidentemente dentre estes objetivos há diferentes possibilidades de articulações entre si.

Embora os estudos de dança em cadeira de rodas vem sendo desenvolvido localizadamente mais pelas Faculdades de Educação Física, esta modalidade poderá melhor ser compreendida se a mesma se constituir do diálogo entre a Educação Física e as Artes.

A dança em cadeira de rodas tem-se difundido mais nesta última década. O aparecimento constante de novos grupos, a iniciativa de órgãos públicos e privados, assim como a emergência da discussão acadêmica, passaram a reconhecê-la no cenário nacional. Esta modalidade vem apontando para a sua legitimação, porém ela ainda não se afirmou no sítio de significância da dança, de um modo mais específico.

Esta legitimação que se faz presente a partir das iniciativas acima citadas, possivelmente é conseqüência de três movimentos, que apresentam as seguintes direções:

- i) A primeira é pensar que a dança em cadeira de rodas foi iniciada pelo incentivo dado

pelo movimento de inclusão que possibilitou sua implantação mais efetiva. ii) A segunda das direções é considerar que esta atividade tem se desenvolvido num momento em que a sociedade encontra-se mais aberta para as diferenças individuais. iii) A terceira direção é estabelecida pela relação do corpo que dança, que vem desde Isadora Duncan provocando manifestações no sentido de estabelecer rupturas no processo de constituição da dança artística.

Em termos do desenvolvimento, no âmbito geográfico brasileiro, esta modalidade tem-se desenvolvido por diversas regiões do país, com predominância nos grandes centros culturais. Há uma tendência também de aparecimento e desaparecimento de muitos grupos. Este fato se dá talvez pela exaltação de iniciativas individuais de alguns profissionais que não encontrando respaldo social e econômico buscam outras alternativas de atuação profissional. A dificuldade de espaço adequado, assim como transporte dos dançarinos tem sido também um dos fatores determinantes da oscilação de continuidade desta atividade por parte de alguns grupos. Por outro lado, muitos grupos se mantêm desde a sua criação se fazendo presente em muitos eventos sociais, artísticos, culturais e científicos.⁵

Entender a dança em cadeira de rodas como uma modalidade de dança artística, implica uma ação ininterrupta de uma cadeia de significados com infinitas mediações sobre o que é movimento estético e o que é a deficiência, onde a imprecisão e a indeterminação do processo lógico de movimento, de um modo geral, constituem o próprio arcabouço do que se denomina como dança em cadeira de rodas.

Esta modalidade tem se afirmado com uma complexidade alargada, por que a mesma vem propondo a substituição da imagem estética dominante na dança de um modo geral. Este parece-nos um processo provavelmente irreversível. Conseqüentemente ao pensarmos nesta possibilidade de mudança nos deparamos também com questionamentos sobre o que é o corpo que dança e o que é movimento desta dança.

Acreditamos que estas mudanças que se fazem presentes são possíveis porque a dança, acima de tudo, é um resultado transitório, dado em um certo momento social. Porém temos aqui duas de suas características que coloca o corpo deficiente em evidência:

⁵ Estas informações foram obtidas a partir de pesquisa realizada por Ferreira (1997 e 2001).

1) a materialidade da dança se dá no corpo físico e 2) a elaboração dos gestos se constitui no que é a própria dança.

Considerando que a dança ocorre num suporte físico específico que é o corpo possível de movimentos, então o ato do movimento na dança, tem uma relação direta com a estrutura locomotora. Músculos, ossos e pele interligam-se nessa estrutura estabelecendo os gestos corporais, desenhados no espaço e tempo. Podemos dizer então que o corpo possui identidade própria, onde ele é produto e produtor, ou seja, o corpo faz determinados movimentos e, ao mesmo tempo, resulta dele.

Nesta perspectiva, Laban (1975) diz que: o corpo possui distribuições gravitárias, que ao mexer determinada parte do mesmo, isto modifica a sua relação com o espaço. Esta relação se dá pela especificidade da organização estrutural do movimento.

Portanto, queremos aqui apontar que a configuração corporal do dançarino com deficiência física, de um modo geral, apresenta também a cadeira de rodas, podendo aqui dizer que ela torna-se um *acréscimo*⁶ nesta estrutura corporal. Este corpo que dança sobre uma cadeira de rodas é então uma ruptura do modelo de corpo estabelecido para a dança.

Podemos dizer ainda que a dança em cadeira de rodas, é antes de mais nada, uma nova experimentação corporal. Esta atividade então tornou-se um novo objeto de estudo, porque o percurso do seu desenvolvimento e crescimento tem provocado muitos questionamentos e reflexões sobre o que é a própria dança e sobre o que é o gesto corporal.

Os primeiros trabalhos vistos no Brasil, foram demonstrados a partir de 1991, (FERREIRA, 1998), e uma de suas características tem sido, ao longo destes anos, a predominância de movimentos que resultam na configuração de estruturas que apresentam formas corporais que indagam os padrões estéticos predominantes.

Sua performance tem um caráter próprio aos vários e possíveis posicionamentos corporais que são modos de ocupar plasticamente o espaço, até então não vistos,

⁶ Acréscimo do ponto de vista da Análise de Discurso, segundo Orlandi (2000), o acréscimo 'funciona na formulação como algo que "lineariza", o que significa o sujeito em sua discursividade. Discursividade aqui é vista a partir da constituição de uma coreografia elaborada a partir de uma técnica de dança com mais a cadeira de rodas.

processando-se sobre uma silhueta giratória que se transcreve no espaço e tempo de forma particular e individualizada.

A cadeira de rodas, que é simbolizada como pernas dos dançarinos, materializadamente é uma cadeira que apresenta, na sua estrutura concreta: rodas, espaldar, assento e encosto, e que tem como objetivo o deslocamento espacial. A dança em cadeira de rodas é vista de forma paradoxal. Se por um lado ela representa a limitação de movimentos corporais e sociais, por outro lado, ela é a garantia de autonomia e a possibilidade da transformação desta limitação.

Cada movimento executado nas coreografias é revelador de possibilidades. Estes movimentos registram momentos que mostram uma linha corporal que não busca essencialmente a representação de figuras⁷, mas principalmente reivindica um posicionamento social.

A locomoção com uma intenção de movimento ritmado constitui o que é hoje denominado de dança em cadeira de rodas. Esta possibilidade de dança abre horizontes para além do que já conhecemos. É antes de tudo o reflexo da relação do corpo com o trabalho simbólico que se tem sobre ele.

Discursos desdobrados da pesquisa realizada no mestrado por Ferreira (1998), mostra que tanto faz a pessoa ser deficiente ou não, todos se identificam com a possibilidade da dança, ou seja, a dança é um lugar possível para que as pessoas possam transformar a relação com elas mesmas. A dança também é o lugar do processo de passagem do impossível – possível, do irrealizável – realizável. Isto se dá pelo simbólico.

Katz (1994a) diz que, a pedagogia da dança diverge a respeito da existência ou não de uma “Alfabetização básica” do corpo. Porém, o que prolifera no ambiente da dança, são enunciados que dizem que a dança é algo que vem de “dentro”, onde os partidários deste enunciado acreditam que a dança é uma linguagem universal.

Ora, se a dança é algo que vem de “dentro”, é importante considerar que cada dançarino é um exemplar único, com diferenças sócio/históricas/corporais. Então, se a dança é a manifestação deste “dentro”, porque a dança em cadeira de rodas é colocada à margem social? Partindo deste questionamento, a questão a ser compreendida é: Sendo,

⁷ Figura é aqui entendida no sentido de configuração de formas corporais na perspectiva de Laban.

ou não, a dança a manifestação deste “dentro” quais são as marcas do processo de constituição da dança em cadeira de rodas?

Diante disto, este trabalho, se construiu como um lugar possível para o entendimento da dança e suas relações. Sendo assim, os objetivos desta pesquisa foram: a) compreender o discurso sobre a dança em cadeira de rodas num processo relacionado com dança artística. E para tal nos reportamos aos indícios dado pela memória que se tem da dança, apontados nas entrevistas realizadas; b) compreender os processos de subjetivação e de individualização construídos no sujeito-deficiente, a partir da constituição, formulação e circulação dos sentidos constituídos pela dança.

Quando pensamos os processos de subjetivação constituído pela dança, interessou-nos perceber como é que este sujeito que dança, configurou sua identidade de dançarino deficiente.

2.2 Estudo do Método

a) População da pesquisa:

O trabalho de campo foi realizado em dois momentos sendo:

1 Coreografias de dança em cadeira de rodas apresentadas no I Campeonato Brasileiro de Dança em Cadeira de Rodas e nas Mostras de Danças realizadas concomitante com o I e II Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas.

2 Entrevistas realizadas com: a) dançarinos deficientes físicos, que fazem parte de grupos de dança de diversas regiões do Brasil tanto do sexo feminino e masculino; b) coreógrafos de dança para pessoas com deficiência de diversos grupos e regiões e c) renomados professores de dança do Brasil. Todos eles concordaram voluntariamente em participar desta pesquisa, que foram realizadas *in locu* no decorrer de 2000-2002. Para efeito de referência o quadro abaixo mostra os sujeitos que participaram das entrevistas.

QUADRO 01
População da pesquisa

GRUPO A Professores de dança	GRUPO B Dançarinos com deficiência	GRUPO C Coreógrafos de dança em cadeira de rodas
Carlinhos de Jesus Coreográfico de dança do Rio de Janeiro/RJ	Alexandro A de Souza Grupo Bambolê dance Company São Paulo/SP	Andréa Passarelli G E Melo Grupo Arte sem barreiras São Paulo/SP
Dalal Achcar Diretora do Teatro Municipal do Rio de Janeiro/RJ	Isis Maria de Almeida Ramos. Grupo Ciad-Puc/CPS Campinas/SP	Anete O C De Santana Cruz Grupo Ro-dança Salvador/BA
Evandro Passos Professor de danças afro-brasileiras, reconhecido pela ONU. Belo Horizonte/MG	Luis Antônio Cabral Grupo Ro-dança. Salvador/BA	Luciene R Fernandes Grupo de João Pessoa/PB
Helena Katz Critica de Arte e professora da PUC de São Paulo/SP	Noemia Santos Grupo arte sem barreiras São Paulo/SP	Mark Van Loo Bombelêla dance Company São Paulo/SP
Rodrigo Pederneiras Coreógrafo do Grupo Corpo de Belo Horizonte/MG	Paulo Cesar Bravo Grupo: limites Cia Curitiba/PR	
	Sumara Arebe Grupo da AEA - Roraima/RR	

b) O lugar dos sujeitos da pesquisa:

Os sujeitos das entrevistas desta pesquisa encontram-se na estrutura da dança em 3 posições:

Grupo A – São os sujeitos autorizados, legitimados para falar sobre a dança de um modo geral.

Grupo B – São os dançarinos em cadeira de rodas – Esses estão no lugar de tentativa de rompimento dos padrões de dança existentes.

Grupo C - São os coreógrafos – Esses encontram-se na linha tênue, ainda não conseguiram se estabilizar enquanto professores de dança para pessoas com deficiência que se auto sustentam financeiramente com esta modalidade.

c) Características da população:

Os dançarinos que concederam as entrevistas apresentam deficiências físicas com seqüelas advindas das seguintes patologias:

- a) 03 dançarinos com Lesão medular (sendo dois com seqüela de Poliomielite e o outro com perfurações na medula);
- b) 01 dançarino com Distrofia muscular;
- c) 02 dançarinos com má formação congênita (provocado por talidomida)

Já os demais dançarinos que também participaram desta pesquisa, (através das coreografias apresentadas nas Mostras e no Campeonato de Dança) além das deficiências acima citadas, alguns possuem deficiência física decorrente de paralisia cerebral.

Em relação aos coreógrafos, todos têm formação em dança, atuam no mercado de trabalho com esta modalidade, no entanto, o trabalho com a dança em cadeira de rodas é desenvolvido de forma voluntária. E nenhum deles possuem deficiência física.

Quanto aos professores de dança, todos também se encontram no mercado de trabalho, em posições de destaque no mundo da dança, com grande reconhecimento social.

d) O corpus de análise:

Segundo Orlandi (1998), a idéia de corpus da Análise de discurso nunca é separada do processo de compreensão. A relação com o corpus suscita outras questões e isto se amplia, conseqüentemente, o corpus se expande.

É preciso dizer que o corpus em Análise de Discurso é instável e provisório. A delimitação do corpus não segue critérios empíricos (positivistas) mas teóricos. (...) a exaustividade deve ser considerada em relação aos objetivos e à temática e não em relação ao material lingüístico empírico (textos) em si, em sua extensão. (Idem, p.10).

Nesta pesquisa, especificamente, o corpus como material de análise nos serviu de apoio para compreender como as pessoas com deficiência física estão se significando, ou seja, como elas estão se subjetivando na relação com a dança.

No entanto, para perceber esta relação subjetividade/dança, foi ainda necessário perceber quem estava inserido neste processo, quem eram seus interlocutores, quem eram os sujeitos que estavam envolvidos nesta prática e como eles estão se significando.

Para a compreensão dos processos de subjetivação, foi importante introduzir o que as pessoas que constituem a sociedade da dança, hoje no Brasil, dizem a respeito de dança e em especial o que elas dizem sobre a dança em cadeira de rodas.

Foi necessário ainda, a fala do dançarino-deficiente (de diversas regiões do Brasil) sobre a dança, mas também foi necessário a fala dos coreógrafos/coordenadores destes grupos, assim como diversos vídeos de dança em cadeira de rodas destes grupos em estudo. Para tal, neste trabalho especificamente, foi necessário o alargamento do corpus de trabalho.

Para trabalhar com este recorte variado, inicialmente fizemos uma montagem objetivando compreender a singularidade da dança e, num segundo momento, fizemos um cruzamento destes recortes.

O nosso interesse nas entrevistas com os deficientes e não deficientes foi no sentido de tentar identificar as marcas do imaginário social sobre o discurso do corpo e da dança. Sabíamos que estas questões eram periféricas, mas nos possibilitou perceber como estas

pessoas se identificam pelo corpo. Buscamos então, perceber também a questão da identidade e da identificação.

e) Caminhos no processo da coleta de dados:

A natureza do corpus desta pesquisa foi constituída por: a) materiais orais de entrevistas realizadas com a população de estudo acima citada; b) materiais escritos – resultantes da transcrição destas entrevistas que foram grafadas pela própria pesquisadora; reportagens da mídia c) materiais escritos pedagógicos; d) materiais visuais diversos, tais como: vídeo de coreografias apresentadas na I e II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas e no I Campeonato Brasileiro de Dança Esportiva em Cadeira de Rodas, realizados respectivamente no I e II Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas, nos anos de 2001 e 2002, na cidade de Campinas/SP; Vídeo de coreografias de grupos internacionais desta modalidade; e diversas fotos dos grupos em questão.

As entrevistas para este estudo foram estruturadas conforme os objetivos formulados para este trabalho, com a preocupação de identificar marcas do discurso da dança. Inicialmente realizamos uma entrevista piloto com alguns profissionais da área de Educação Física. O objetivo desta prévia foi entrar em contato com a discussão sobre os temas abordados e trabalhar a formulação de algumas perguntas que se encontravam inadequadas. O material coletado encontra-se gravado.

f) Referencial metodológico:

As reflexões dessa pesquisa foram construídas a partir de dois suportes teóricos:

1 – A teoria de Análise do movimento, elaborada por Rudolf Laban (1975), conhecida como teoria Effort-shape, e Marion North (1972), que contribuiu analisando a personalidade do ponto de vista das qualidades expressivas do movimento. Estes teóricos nos permitiram identificar as qualidades expressivas do movimento.

2 – A teoria da análise de discurso - na vertente francesa, tendo como precursor Pêcheux (1975) e pelos seus seguidores, mais especificamente no Brasil, Orlandi (1990). A teoria da Análise de discurso nos permitiu tratar dos processos de significação que se instalaram tanto na linguagem verbal como não-verbal.

g) Princípios metodológicos:

1) Método Laban:

Laban (1975) – observou nos seus estudos que as pessoas se moviam não apenas para se relacionarem com os objetos externos, mas também se moviam e faziam gestos com a cabeça, mãos e ombros. Gestos que aparentemente não tinham nenhuma razão objetiva, mas que eram expressivos e indicavam traços da personalidade. Diante disto, Laban distinguiu dois aspectos do movimento humano: a) movimento funcional, concernente a ação objetiva; b) movimento expressivo, que indica traços inerentes da personalidade.

Diante disto, Laban (1961b) concluiu que:

Todo indivíduo possui características únicas e individualizadas de movimento, formas de mover, de agir e responder a estímulos, e que estas características únicas, também determinam como seria a melhor e mais produtiva forma de trabalho para aquele indivíduo. E que estes traços únicos não podem ser completamente mudados.⁸

Como exemplo, o autor diz que a preferência por reações lentas ou rápidas para respostas diretas ou indiretas pela tensão ou relaxamento das partes do corpo são características visíveis nos hábitos de movimentos de diferentes pessoas. E estes movimentos são de certa forma indicativos da personalidade.

O método Laban é um sistema que descreve e compreende o movimento através de seus quatro fatores: força/peso, tempo, espaço e fluência. Durante a execução de um movimento corporal, todos estes fatores ocorrem simultaneamente, e é nesta combinação que, segundo o autor, está o significado dos gestos.

As análises do movimento partiram do seguinte princípio proposto por Laban (1966): Um sujeito, ao movimentar-se, é carregado numa direção do espaço, em uma determinada duração de tempo, dependendo de sua velocidade, que é regulamentada pela fluência do movimento, ou seja, o movimento é a combinação de força, tempo, espaço e fluência.

⁸ Tradução livre.

Este princípio nos permite identificar e analisar o movimento de dança a partir das seguintes questões:

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

2) O Método da Análise do Discurso:

Para compreendermos a dança em cadeira de rodas foi necessário analisarmos os discursos corporais e verbais numa congruência entre os mesmos. Nesta perspectiva, Orlandi (1994) diz que analisar é compreender a ordem do discurso em questão. E a compreensão desta ordem do discurso é possível através do que Orlandi (idem) denomina “*dispositivo analítico*”.

Segundo esta autora a análise do discurso busca encontrar não o ideológico explícito ou implícito do texto, mas a maneira como o dito se significa, é a historicidade deste significar. (ORLANDI, 1999a).

As respostas adquiridas dos questionários não dizem tudo, mas o “não dito” aparece nas entrevistas, subentendidos nas entrelinhas. Foram essas marcas que tentamos captar nas entrevistas, através das repetições e diferenças de sentido que as questões faziam produzir.

Em relação ao discurso enunciado pelo sujeito, a autora diz que para que o seu discurso tenha um sentido, é preciso que ele já tenha sentido, isto é, o sujeito se inscreve (e inscreve o seu dizer) em uma *formação discursiva* que se relaciona com outras *formações discursivas*. A relação entre a situação social do sujeito e a sua *posição* no discurso não é direta. Há *formações imaginárias* que presidem essa relação, de forma que o lugar de onde ele fala se reflete no que ele diz. É portanto, um jogo de imagens que se projeta em todo discurso. Ao significar o sujeito se significa. (ORLANDI, 2001). Desta forma o nosso *dispositivo analítico* foi constituído a partir das seguintes questões:

- o que fala - ao nível do textualizado;
- como fala - no modo de texto;
- de onde fala - a situação de interlocução

- com quem fala – o papel do outro {imediatos
{história – inconsciente/ideologia

h) Congruência das teorias e métodos:

A congruência das teorias do movimento (Laban) e da Análise do Discurso se justifica pelo fato dos discursos verbal e não-verbal não serem separados, ou seja, o corpo também se significa verbalmente. A verbalização é parte do discurso corporal, ela não está separada do corpo, ela tem uma corporalidade.

Essa congruência das teorias foi possível por três razões: a) porque a materialidade da dança nos possibilita pensar o movimento não só como ação de movimento, mas o que está embutido nesta ação; b) a realização do movimento se dá através da relação que o dançarino tem com ele mesmo, enquanto corpo em movimento; e c) o resultado final do movimento enquanto dança se concretiza na relação com o outro – o espectador.

A articulação destas duas teorias se dá a partir dos seguintes pontos:

- Os gestos assim como o discurso não são transparentes.
- Uma palavra tem diferente significado, assim como os gestos corporais.
- O movimento, assim como as palavras, não significam por si só, mas pelas relações que se constituem.
- O sentido nunca está posto, nem no movimento e nem no texto, ele é construído de acordo com as experiências de cada um.
- Ambas metodologias não são para interpretar, mas para compreender o processo de interpretação.

A partir dessas considerações, quando estivermos nos referindo ao discurso corporal, estamos pensando no diálogo entre o verbal e o não verbal (Laban e Análise de Discurso).

i) Procedimento de Análise:

O apoio metodológico da Análise de Discurso e do método de Laban alargou a capacidade de compreensão do verbal e do não-verbal, nos permitindo colocar em relação as ordens dos discursos.

Para a análise do corpus, partimos do princípio que tanto as entrevistas realizadas como as coreografias apresentadas foram aqui pensadas como discurso verbal e corporal, que foi o lugar no qual fizemos nossas observações para este estudo.

Orlandi (1993) diz que a noção de discurso implica a relação da linguagem com a *exterioridade*, e que esta *exterioridade* constitui o que é chamado de *condições de produção de discurso*, incluindo aí a *memória discursiva*, sua historicidade.

Em relação à noção de discurso, Pêcheux (1990) diz que o importante no discurso em relação ao seu contexto não são os falantes, mas as imagens de seus lugares, ou seja, são as *formações imaginárias* que precedem o discurso. Já Orlandi (1996) diz que o discurso se estabelece sobre um outro(s) discurso(s) e aponta para outro(s) que é seu futuro discursivo. Tornando-se um continuum, um funcionamento imaginário da memória.

Os discursos analisados tiveram o contraponto da *memória histórica* sobre a dança de um lado e das *condições de produção* do outro. A *memória* aqui analisada foi considerada, discursivamente, ou seja, como sendo o *interdiscurso*⁹. Isto quer dizer que não é a memória pela lembrança, mas a *memória* no sentido da *discursividade*, das *filiações de sentido* no qual o sujeito está imerso, ou seja, imersos no mundo de significados que já estão ali postos. É a *memória* no sentido em que todo dizer se constitui a partir de um já dito, já faz sentido. (ORLANDI, 1999b).

A noção de *interdiscurso*, elaborada por Pêcheux, (1990) supõe um já-dito, em outro lugar, independentemente. - E é este lugar que faz com que o dizer signifique independente da vontade do sujeito. No entanto, nós não atingimos o interdiscurso, porque ele é irrepresentável e tem uma característica muito particular, que é a de sustentar evidências. (ORLANDI, 2001a).

O discurso é observado a partir de um *texto*. Segundo Orlandi (1999a) a noção de *texto* se especifica por este não ser apenas uma frase ou uma soma de frases, ele é uma totalidade, é a unidade que o analista tem diante de si e da qual ele parte para as suas análises.

⁹ Interdiscurso na Análise de Discurso, é o já dito e experimentado pelo sujeito, é o que já está nele de alguma maneira, mas afetado pelo esquecimento.

Sobre esta noção, a autora diz que o *texto* se constitui na interlocução e no processo de interação, podendo ele ser uma palavra, um sintagma, uma coreografia, um quadro, etc. Então *texto* na Análise de Discurso é uma unidade de análise, seja ele oral, escrito, coreografado, pintado e etc. Ele é a unidade de análise afetada pelas condições de produção e é também o lugar da relação com a representação da linguagem: som, letra, espaço, dimensão, tamanho, mas é sobretudo o espaço significante, o lugar de jogo de sentidos, do trabalho significante.

Segundo Orlandi (1999a), todo *texto* faz parte de uma ou mais formações discursivas interligadas, que, por sua vez, fazem parte de uma formação ideológica.

Foi nos *textos* nesse sentido da Análise do Discurso, que procuramos as marcas de como o sujeito estava produzindo sentidos, pois a forma pelo qual o sujeito apresenta uma coreografia e as respostas das entrevistas são os seus *gestos de interpretação*.¹⁰

Nosso interesse foi o de identificar porque o sujeito utilizou uma palavra e não outra, porque utilizou um gesto e não outro, porque finalizou a coreografia em determinado momento e não em outro. Pudemos desse modo ter acesso à maneira pelo qual a discursividade verbal e corporal estava funcionando neste corpus de estudo.

Os discursos têm uma materialidade que não é transparente, ou seja, não tem como atravessar o texto para procurar o sentido em outro lugar. O sentido já está no próprio texto. O texto é considerado, na Análise de Discurso, como "*peça simbólica*", onde podemos apreender os *gestos de interpretação*.

Portanto, para compreendermos o sentido, é necessário pensar a relação, pois, segundo Canguilhem (1976) "O sentido é relação a ". Então a proposta metodológica da Análise de Discurso é relacionar um *texto* com o outro, trabalhando as paráfrases e verificando os deslizamentos de sentidos (efeitos metafóricos).

Então, o texto foi analisado na sua materialidade, e na sua espessura semântica. Na sua materialidade tivemos que compreender os sentidos produzidos, ou melhor, tivemos que compreender como é que o sujeito estava ali produzindo sentidos, porque o texto não produz sentidos em si mesmo e sim pelos sujeitos.

¹⁰ Cf Orlandi (1996).

O texto é o lugar que mostra a maneira como o sujeito estava se dizendo e dizendo, como ele estava se significando e significando, ou seja, como o sujeito produzia seus *gestos de interpretação*.

Para compreender estas relações partimos dos procedimentos analíticos e do quadro teórico construído nos primeiros capítulos. Em relação à questão da análise, Orlandi (1998, p.41) diz que:

Não há separação entre teoria e a análise, na prática da Análise do Discurso. A cada movimento de análise, recuperamos aspectos teóricos que são confrontados com os procedimentos de análise em questão. (...) A constituição do corpus já é análise, pois é pelos procedimentos analíticos que podemos dizer o que faz parte e o que não faz parte do corpus.

Portanto, a passagem da compreensão/interpretação realizada nessa pesquisa foi baseada na concepção proposta por Orlandi (1998) na qual ela diz que é preciso dizer a diferença entre o interpretável e o compreensível. Onde "interpretação" é o legível em relação com as evidências, são os sentidos que são visíveis. Já a "compreensão" está no nível do não dito, mas é o que realmente significa.

Metodologicamente seguimos os seguintes passos:

01 Os *textos*¹¹ foram colocados um em relação aos outros, e a outros textos de outros sujeitos. Isto nos permitiu ter sujeitos falando de uma maneira e de outra.

02 Em algumas situações, analisamos os sujeitos em relação ao que ele não disse. Isto foi possível porque, através do método da Análise de Discurso, o que é dito dá pistas daquilo que não é dito. (ORLANDI, 1998).

Para chegar no que não é dito, foi necessário perceber as fissuras do discurso. Segundo Orlandi (idem), estes não-ditos têm vários estatutos:

- a) Tem o que não é dito mas que é o possível de dizer;
- b) Tem o não-dito que o sujeito busca afastar do seu discurso, porque não quer que seja dito. E é exatamente aqui um dos lugares que percebemos a censura e os processos de subjetivação.

¹¹ Texto no sentido da AD, que são as entrevistas e as coreografias.

Estes indícios de subjetividade estavam presentes na textualidade. Sendo assim, no enunciado, o dito foi colocado em relação a outros ditos e a não-ditos. Esta leitura é chamada de *leitura sintomática*. (ORLANDI, 1996).

03 A partir da relação dos enunciados, a nossa proposta foi de buscar as marcas deixadas que nos fizeram perceber que muitos discursos poderiam ter outros sentidos naquele lugar. No entanto, estes outros sentidos não são simplesmente um outro sentido sobre o mundo, eles são permeados pela experiência com a dança. Isto porque esta pesquisa foi desenvolvida na situação em que o sentido trabalhado é o sentido da dança.

O sujeito foi pensado em relação: a) com os sentidos; b) na relação de como os sentidos foram produzidos, constituídos e circulados; c) na relação entre pessoas com deficiência física e de cada um consigo mesmo e d) na relação com os outros.

Para esta análise buscamos também a proposta de Authier (1998), que diz que a relação do discurso é sempre com os outros e consigo mesmo, sendo importante identificar este outro¹², e também perceber quais são as categorias e quais são os sentidos com os quais os sujeitos estão lidando.

As marcas com que trabalhamos foram os pronomes, adjetivos e os advérbios, buscando compreender: como eles foram sentos usados tanto em relação ao sujeito como em relação à dança. Essas marcas foram pontuadas pela maneira como os enunciados apresentaram os mesmos dizeres sobre a dança em cadeira de rodas em relação ao corpo, deficiência e dança. Embora os dizeres inicialmente nos pareçam ser os mesmos, segundo Orlandi (2000), sabemos que não o são.

A análise dos movimentos foi realizada através da observação de algumas imagens de vídeo e fotos, observando os quatro fatores sugeridos por Laban e analisando a organização da trajetória dos mesmos, onde descrevemos os aspectos de algumas configurações (formas do movimento) corporais que mais se apresentaram nas coreografias desenvolvidas pelos grupos dessa pesquisa.

¹² Este outro pode ser pai, amigo, etc; ou estes outros também podem ser o social, a sociedade como um todo, a própria dança.

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

Portanto para as análises dos dados aqui apresentados, partimos do princípio teórico de que o discurso (verbal e não-verbal) para significar, se inscreve na história, ou seja, os sentidos têm uma historicidade. E ainda para que o discurso tenha uma ordem, ela tem uma materialidade significativa específica. (ORLANDI, 2000).

No caso da dança, ela significa porque os homens dançam, ou seja, a dança só se constitui como dança porque tem sujeitos que dançam. E isto estabelece uma relação de sentidos, que é a relação do dançarino com o simbólico. (FERREIRA, 1998).

No entanto, esta relação com o simbólico ocorre a partir de um certo real e constitui uma certa realidade. Neste caso, esses sentidos são constituídos pelos discursos que já foram produzidos e constituídos sobre a dança e a deficiência¹³.

Segundo Orlandi (2000), um texto pode se constituir em várias linguagens e produzir vários sentidos. Muitos dos sentidos são vistos como uma censura, um obstáculo para que o sujeito circule por diferentes sentidos.

Para nós, a dança é um lugar capaz de fazer migrar e deslocar sentidos da deficiência e da própria dança que, em outras condições, não seriam acessíveis aos sujeitos.

No trabalho de dança em cadeira de rodas, há um obstáculo real, no desenvolvimento do mesmo. No entanto, existe um certo lugar significativo da dança que a distingue dos sentidos da deficiência.

j) Os referenciais teóricos:

A busca dos subsídios teóricos para a sustentação desta reflexão se deu a partir da memória dos sujeitos da pesquisa. É possível perceber o funcionamento desta memória nas entrevistas e nos gestos corporais. Os pontos congruentes verificados nestas memórias tornaram-se as marcas dos discursos, que apontaram para a compreensão das seguintes

¹³ Isto é a tal da discursividade, ou seja, *a memória discursiva* que vai fazendo com que os sentidos façam sentidos para a gente.

questões: a) a história da dança; b) a estética; c) o gesto; d) o espaço/palco; e) o corpo e o movimento.

É importante ressaltar que nossas reflexões levaram em consideração o corpo e o movimento. Mas, não foi qualquer corpo, foi o corpo do dançarino com deficiência física. Não foi então qualquer movimento, mas o movimento realizado para a dança em cadeira de rodas. Esta dança foi pensada nas várias dimensões deste corpo em movimento e na maneira como este corpo em movimento produziu sujeitos com deficiência, que dançam.

O foco dado a cada capítulo desenvolvido estabeleceu-se a partir da memória que se tem de dança, configurando-se como um mapeamento das diversas dimensões dos discursos. Este mapeamento contribuiu para compreendermos fundamentalmente três questões: i) o lugar do dançarino com deficiência; ii) como esta prática que ele realiza está significada na história e iii) como a mesma pode se tornar tradição.

Os primeiros capítulos foram abordados de forma aparentemente estanques, no entanto, as questões foram sendo percebidas a partir do momento que estes discursos se cruzaram. Deste cruzamento é que percebemos as marcas da dança em cadeira de rodas.

III MARCAS DA MEMÓRIA DE DANÇA

- 
- 3.1 Marcas factuais da história da dança artística:**
 - 3.2 Movimento coreográfico:**
 - 3.3 O movimento dança:**
 - 3.4 Marcas factuais da história da arte:**
 - 3.5 Marcas factuais da história do Palco:**
 - 3.6 O corpo no espaço cênico - O lugar comum**

3.1 Marcas factuais da história da dança artística:

Este capítulo se constitui como um **mapeamento da memória da dança**. O nosso propósito, ao fazer um levantamento histórico, foi compreender como se construíram historicamente os sentidos da dança, constituindo-se em uma *memória* que define o conceito de corpo e de movimento na dança. Assim, nossa proposta não é exatamente tratar da história da dança, mas da história do corpo que, em movimento, faz a dança. E, possibilitando assim a inclusão, na história, da dança em cadeira de rodas.

Esse levantamento pretende, também, buscar subsídios para o entendimento das práticas sociais no momento atual da dança em cadeira de rodas. Por isso, nesta pequena trajetória histórica da dança, pontuaremos suas mudanças em termos de características, rupturas e do aparecimento de novas linguagens.

Os dados históricos que vamos apontar fazem parte de um discurso de objetividade. Eles constituem uma *memória* que, ao ser estabelecida, determina como as teorias se posicionam em relação à dança, à arte e ao deficiente. Como tal, ela também interfere no constituído *imaginário social*, que, por vezes, é um imaginário de exclusão.

Vejam os a história. A trajetória da dança tem como característica um caminho próprio e diferenciado das demais artes. O seu desenvolvimento ocorre de forma bem peculiar. O balé clássico, por exemplo, levou aproximadamente quatro séculos para atingir o seu apogeu, enquanto a dança moderna se desenvolveu em cinco décadas e a dança pós-moderna, que se iniciou nos anos 50, ainda continua em busca de uma autodefinição.

Sabemos que a **civilização grega** foi o berço da cultura ocidental, tanto na pintura, arquitetura, escultura, música e teatro e dança. Battistone Filho (1996) afirma, com propriedade, que os gregos constituíram: "Uma civilização, especialmente em Atenas, que procurou os ideais de liberdade, de otimismo, de glorificação tanto do corpo como do espírito e de grande respeito pela dignidade e mérito do indivíduo". E este respeito é o que os que dançam em cadeira de rodas buscam, esperam e merecem receber. Mas, voltemos à história.

Dada a sua grande complexidade e heterogeneidade, as Danças são diferentemente classificadas, segundo suas origens: a) Ancestrais; b) Tradicionais ou Folclóricas; c) Populares; d) Clássicas ou Eruditas.

E é nesta última que vamos centrar e da qual levantaremos as marcas históricas, tornando os fatos visíveis e delimitáveis entre seus estilos e valores. Estes podem ser verificados através de seus registros.

Segundo Perez Gallardo (2002), as danças Clássicas são as que exigem todo um processo de aprendizagem sistematizado, dada a sua complexidade e por serem, em sua essência, habilidades motoras altamente estruturadas (aquelas habilidades que se originam de estudos biomecânicos e que devem ser incorporadas ou internalizadas, para serem eficientes na prática da modalidade aos quais os modelos pertencem).

No início do **século XV**, durante o Renascimento, estavam em voga as **danças camponesas**, eram as danças de pares, em quadrilhas, com padrões circulares e lineares, muito alegres e dinâmicas, sempre praticadas em ocasiões comemorativas. Em seu processo evolutivo, já no **século XVI**, essas danças são divididas em duas categorias: **a) danças altas;** **b) danças baixas.** (BEALMONT, 1940). As primeiras eram praticadas somente pelo povo, sobretudo camponeses e saltimbancos. Seus passos consistiam em levantar os pés e golpear o solo com movimentos rápidos e às vezes violentos. Já as danças baixas eram lentas e majestosas. Para uma das danças populares passar a ser praticada pelos nobres, ela era inicialmente regulamentada, submetida a um cerimonial e a normas especiais, tornando-se estilizada. Esta função normativa era exercida pelo *bobo da corte*, que, com o passar do tempo, tornou-se o mestre de dança. (BEALMONT, 1940).

Assim, as danças, que inicialmente tinham um caráter puramente de divertimento, aos poucos foram tomando um caráter mais artístico. Na continuidade, foram transformando-se em grandes espetáculos, em que se dançavam os temas da antigüidade clássica como os amores de Orfeu, as caçadas de Atlanta e as viagens marítimas. Transportadas para a França, estas danças foram reelaboradas, constituindo-se em espetáculos com características próprias.

Em seu contínuo movimento, entre os **séculos XVI e XVII**, a dança se ramifica em três: **danças populares, danças de salão** e outra, que se transformou no decorrer dos

tempos no **balé clássico**. Para essa última, um grande passo foi a criação da **Academia Real de Dança**, em 1661, por Luís XIV, tornando a dança uma atividade **profissional**. Esta Academia foi fundada por uma concessão do rei, feita a um grupo de dissidentes da Confrérie de Saint-Julien des Menestriers (fundada em 1334), que era quem concedia direitos profissionais a músicos-dançarinos, definia e ditava as regras da dança até então. Estas atividades passam a ser assumidas pela Academia Real.

Outro ponto de importância é o livro de Raoul Feuillet, escrito em 1700. O **primeiro livro de dança** com anotações detalhadas dos passos e posições clássicas como, por exemplo, as *pirouettes* (giros), os saltos e seqüências simples, intitulado de *chorégraphie*. Com um maior desenvolvimento das técnicas e dos passos o balé tornou-se *balé teatral*, um espetáculo apresentado no teatro e representado por artistas profissionais, inclusive mulheres, com o propósito de realização de arte. Até então, as mulheres não participavam dos espetáculos de balé. Seu papel era realizado por homens usando máscaras.

Em 1713, um decreto real **regulamentou a profissão** de dançarino/dançarina ao mesmo tempo em que criou a Escola de Dança da Ópera, ordenando, inclusive, que se selecionasse entre os súditos mais pobres meninos e meninas entre 9 a 13 anos para ensinar-lhes gratuitamente a profissão. Apesar da criação da escola e da regulamentação apenas, em 1725, com o aparecimento do livro "**Le Maître à Danser**", de Pierre Rameau, as regras da dança foram absorvidas e se **estabeleceu a dança acadêmica ou dança clássica**.



FIGURA 05: Balé de Paris, 1773

FONTE: BEALMONT, 1940

As roupas para a dança, na época, eram compridas e pesadas, impedindo agilidade nos passos e leveza dos movimentos. A bailarina mais famosa desta época era Maria Ana de Cupis conhecida pelo apelido Camargo. Ela trouxe grandes inovações para o balé, ao introduzir as saias curtas que, apesar de provocarem um grande escândalo nas cortes, possibilitou a introdução dos saltos nas coreografias.

Com o decorrer dos tempos os passos do balé clássico foram se tornando cada vez mais regimentados, prevalecendo a **valorização das técnicas**. No final do século XVII e **início do Século XVIII**, muitos bailarinos não queriam mais este virtuosismo. (BLAND, 1976). Para as mulheres, no entanto, o balé clássico significou uma conquista ao respeito e à liberdade individual. Conseqüentemente, a Academia tornou-se um asilo para mulheres independentes tanto jovens, como esposas infelizes e viúvas que desejavam ver-se livres das pressões familiares. Ao se matricular na escola de dança ou música, não lhes era exigido que terminassem seus estudos, nem tampouco que entrassem realmente em cena.

E foi com esta predisposição de espírito que o bailarino **Jean Georges Noverre** criou o **balé d'Action**, no qual a técnica era apenas um meio para a expressão. Para ele o balé devia falar à alma por meio dos olhos.

Jean Georges Noverre, ainda adolescente, em 1672, entrou para a Academia Real de Dança. Em 1754 foi promovido a mestre de balé, montando estrondosos espetáculos. Uma de suas grandes contribuições foi a publicação do "**Cartas sobre a Dança**", um tratado em que ele descreveu minuciosamente o que se fazia na época. Nele estão documentadas as coreografias de Beauchamps e as produções de Lully; além de constar proposta de um novo modelo de balé, com enredos dramáticos, sérios e consistentes, livre das interrupções de poesias, músicas ou acrobacias, com coreografias baseadas em personagens e situações. Além disto Noverre também propôs um novo figurino livre de máscaras, roupas incômodas, sapatos de salto e tudo que limitava a movimentação e a beleza dos gestos. Surgia, a partir daí, o **balé de ação**, cujos movimentos predominantes eram movimentos expressivos e representavam os sentimentos humanos através de gestos convencionais, como sinais que indicavam o que todos já conheciam.

No entanto, se o balé de ação era uma contribuição inovadora de Noverre, para o desenvolvimento da dança, sua **concepção de corpo é conservadora**. Vejamos o que escreveu:

E raro, senhor, para não dizer impossível, encontrar homens totalmente bem-feitos. Por esta razão, é comum defrontarmo-nos com uma multidão de bailarinos mal construídos, nos quais freqüentemente percebemos defeitos de conformação, que os recursos da arte dificilmente corrigem. [...] A primeira consideração a ser feita quando alguém se orienta para a dança, já em idade de poder refletir, diz respeito à sua constituição. Se os vícios naturais que observa em si mesmo são tais que nada pode remedia-los, nesse caso é preciso imediatamente tirar da cabeça e do horizonte a idéia de que se é capaz de contribuir para os prazeres dos outros. [...] Infelizmente, existem poucos bailarinos capazes dessa auto-análise. Cegos pelo amor-próprio, alguns imaginam-se sem defeitos, outros, num certo sentido, fecham os olhos, deixando de ver aquilo que o mais leve exame facilmente os faria descobrir. (MONTEIRO, 1998, p 322).

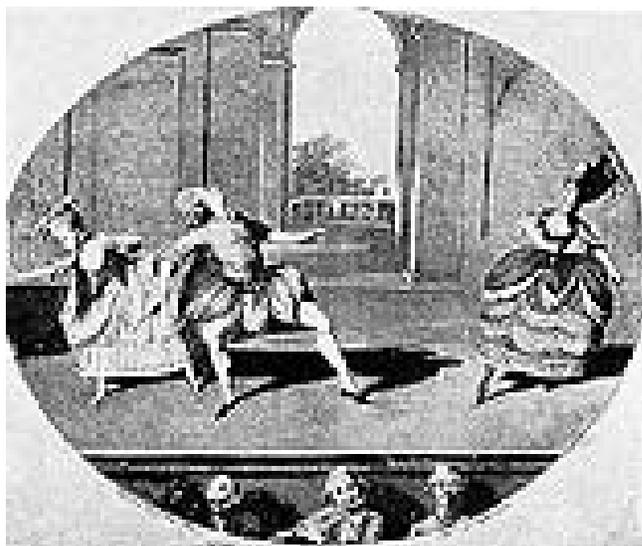


FIGURA 06: Caricatura do Balé de Noverre

FONTE: BEALMONT, 1940

As inovações, felizmente, predominam. Nesse sentido, merece destaque também outro bailarino importante da época, Salvatore Vígano. Salvatore trouxe uma renovação na arte do seu tempo ao individualizar o corpo de baile, fazendo com que todos os que entrassem num balé tivessem características próprias. Denominou sua arte de **choreodrama**, um drama coreográfico. (BLAND, 1976).

No Choreodrama os movimentos não eram baseados em tema, apresentavam apenas a beleza plástica de atitudes individuais e do grupo. A harmonia e beleza eram criadas pela combinação de passos e dos grupos em movimentos, formando linhas e cores de grande efeito teatral. O corpo de baile era composto de dois primeiros bailarinos e 2 primeiras bailarinas; quatro solistas homens e 4 solistas mulheres e mais quatro componentes de conjunto de cada sexo somando um total de 20 bailarinos além do mestre de dança, um compositor e um desenhista.

Na proposta, os bailarinos recebiam salário para dedicar-se à profissão, mas os figurantes, exigidos em grande número nos espetáculos, nada recebiam. Segundo Bourcier (1987) as serviçais eram aconselhadas a participar do grupo de figurantes, com o objetivo de expor suas belezas físicas e atrair os senhores ricos.

Toda essa transformação também refletiu na platéia e criou uma outra relação artista-público. A arte deixou de ser entretenimento promovido por um rei ou nobre, que exercia controle absoluto sobre um público homogêneo. Passa, então, a fazer parte das preocupações do artista, atingir a platéia como um todo. Esse movimento leva a abertura de um grande número de teatros e, conseqüentemente, à busca de adaptação do espetáculo ao gosto popular. O teatro passou a ser o centro de reunião do povo, como um todo, e não mais uma platéia selecionada pela distribuição de convites. Não só os ingressos passaram a ser vendidos nas bilheterias como também o patrocínio das peças foi se tornando cada vez mais escasso.

Enquanto o **século XVIII** pode ser considerado de expansão, pela exacerbação da vida pública, o **século XIX** caracterizou-se pela tentativa de resolver problemas públicos no âmbito privado. Passa por uma padronização o comportamento em público, desde a maneira de vestir-se até o gestual estudado com o intuito de encobrir o "eu", evitando a exposição do indivíduo em público.

A participação ativa entre **platéia** e cena no século anterior foi, aos poucos, sendo substituída pela rigidez de cadeiras numeradas e o silêncio imposto à platéia. Ocorre um afastamento na relação do público com o ator em cena. O artista passou a ser visto como uma pessoa muito especial. As demonstrações artísticas passaram a ser uma exaltação ao virtuosismo. (BLAND, 1976).

A substituição da platéia aristocrática pela burguesa exigiu uma adaptação de forma e conteúdo do espetáculo, tanto do teatro como da dança. No teatro registra-se a influência de duas escolas que o direcionam, o realismo e o naturalismo. A dança desenvolveu-se em direção ao fantástico sobrenatural, irreal, romântico.

Dessa época destaca-se um grande teórico da dança clássica que foi **Carlos Blasis**. Seus estudos foram dedicados à **anatomia do corpo humano**, o que trouxe grande contribuição para o desenvolvimento das técnicas. Em 1820, ele publicou sua primeira obra didática "Traité Elementaire Théorique et Pratique de L'art de la Danse" Foi ele também quem introduziu o uso das sapatilhas de ponta. (BLAND, 1976).

Em 1830 predominou o **balé romântico**. As sapatilhas de ponta¹⁴ representavam um desejo ao sonho, o de perder-se no infinito, dando-se a impressão de vôo. Foi a época em que as bailarinas começaram a usar os vestidos longos e de gazes, tendo o branco como a cor preferida. Estando em primeiro plano, elas encarnavam a idealização cristã da mulher, mas como a arte estava separada da religião, personificavam-se em fadas, cisnes, completamente assexuadas, símbolo da pureza e castidade. Os movimentos expressavam a procura do etéreo, do idealizado, do irreal. Nesse romantismo, a sublimação da mulher nas artes, correspondia de forma inversamente proporcional a sua exclusão na vida pública.



FIGURA 07: Maria Taglione

FONTE: BEALMONT, 1940

¹⁴ As sapatilhas de ponta foram desenvolvidas pelo pai da bailarina Maria Taglione em 1826.

O contexto histórico do balé romântico teve na poesia, na literatura, na música e na pintura seus elementos fundamentais. O etéreo e o exótico encontraram no palco o lugar perfeito para expressar-se, como se fosse uma revolta, embora sutil, contra a idade da razão, a ciência e a autoridade. A morte, particularmente o suicídio, a morte por amor ou doenças como a tuberculose era a forma preferida para o final trágico dos heróis da literatura e da ópera.

No aspecto técnico, com o **predomínio da sapatilha de pontas**, exigiu-se dos bailarinos mais prática e maior aperfeiçoamento técnico. O profissionalismo passou a ser essencial e, com isto, o balé teatral separou-se completamente do balé da corte. A partir daí, na dança clássica, privilegiando a técnica, o corpo do bailarino passou a ser educado com vistas às seguintes qualidades físicas: a) um corpo bem feito; b) graça natural; c) senso rítmico.

Segundo Santos (1962, p.128), entendia-se por estas qualidades:

corpo bem feito é um corpo proporcionado, onde os braços não são demasiadamente longos, nem curtos; onde uma perna não é demasiado gorda, nem demasiado fina; onde a altura e o peso estão de acordo; enfim, um corpo onde todos os membros e componentes são proporcionais, formam uma harmonia. Graça natural é uma qualidade inerente ao artista [...] nada é forçado, em que há fluidez nos movimentos. Senso rítmico -... a capacidade de realizar os passos de acordo com a música, e construir assim, uma coordenação entre ambos.

A sensibilidade romântica trouxe mais inovações. No vestuário, por exemplo, a bailarina passou a usar o tutu de gaze curto e o bailarino malhas brancas ou pretas. Os movimentos predominantes de ambos passaram a ser passos rápidos, saltos e piruetas. No palco, adota-se o uso da iluminação a gás. E mais, a performance tornou-se mais importante que o texto. (SENNETT, 1997).

Nesse contexto, o intérprete passou a ser endeusado pelo seu virtuosismo cada vez mais apreciado. Pronko (1986) diz que o efeito surpresa puramente técnico suscitava “choques” na platéia, e o dançarino capaz era considerado pessoa poderosa e pertencente a um status superior. Esse é o tempo também do coreógrafo, cuja importância passa a ser reconhecida. É ele quem cria a parte dançada do balé, é ele o intermediário entre a obra e o

bailarino. Segundo Santos (1962) não era qualquer bailarino que podia transformar-se em coreógrafo, era preciso apresentar algumas qualidades essenciais tais como:

- a) Ter senso rítmico;
- b) Ter um perfeito conhecimento da técnica da dança;
- c) Ter uma cultura geral - um coreógrafo precisa entender de música, pintura e de técnica de palco;
- d) Ter talento - ser criativo.

Os princípios da **criação coreográfica** do **balé clássico** estavam ancorados na combinação de passos do vocabulário, que vinha se desenvolvendo lentamente durante os últimos quatro séculos. Os coreógrafos trabalhavam individualmente, sem a participação criativa dos dançarinos, num processo relativamente simples de fazer combinar os passos em variações que acompanhassem a música de forma literal. Herança do Romantismo, alguns balés como Giselle; A Bela Adormecida, o Quebra Nozes e O lago dos Cisnes são até hoje encenados e comovem o público.

Apesar de os coreógrafos desenvolveram seus estilos dentro de **diferentes escolas**, como a russa (Vaganova), a francesa (Petipa-Ivanov), a italiana (Chechetti), a dinamarquesa (Bournoville), a inglesa (Royal) e mais recentemente a americana (Balanchine), o vocabulário de passos, posições, direções e expressões era muito semelhante com pouquíssimas variações entre as escolas.

Outro ponto essencial destacado é que o balé, agora caracterizado como um produto e representado no teatro, passa a obedecer aos princípios de palco, que, conforme Santos (1962), são:

- Elementos pinturescos (pintura): cores e linhas, que encontramos nos cenários, na maquiagem e nas roupas.
- Elementos esculturais (Escultura): as formas, as posições dos bailarinos, a coordenação destas posições.
- Elementos literários (Literatura): a história contada no balé.
- Elementos arquitetônicos (Arquitetura): todos os bailarinos que formam uma verdadeira massa arquitetônica.

Diferente da concepção histórica que situa a Idade Moderna em meados de 1542, com a descoberta da América; a **Arte Moderna** teve seu início entre o final do **século XIX**

e início do **século XX**. Igual diferença persiste nos termos Modernidade e Modernismo que são, muitas vezes, usados como palavras sinônimas. No entanto, como se sabe, modernidade refere-se à uma época histórica específica, embora sua determinação seja muito polêmica entre os historiadores. Modernismo refere-se ao movimento filosófico, artístico e cultural que começou no final do século XIX e início do XX. Para Featherston (1995, p.173) as características básicas do Modernismo podem ser assim resumidas:

Reflexividade e autoconsciência estéticas; rejeição da estrutura narrativa em favor da simultaneidade e da montagem; exploração da natureza paradoxal, ambígua e indeterminada da realidade e rejeição da noção de uma personalidade integrada, em favor da ênfase no sujeito desestruturado e desumanizado.

Segundo este autor, o colapso da concepção de um mundo convencional transformou substancialmente a estrutura, a temática, a técnica e, conseqüentemente, a expressão artística propriamente dita. O artista moderno buscou a sensação de criar algo novo, de inventar e não mais copiar. A temática abordada, até então, pelas artes não correspondia às argúrias de um mundo moderno.

O modernismo configurou-se assim como uma quebra absoluta de paradigmas estéticos que vinham vigorando. A expressão do momento buscava intervir no político e - diante de tantas mudanças sociais, científicas e econômicas - produzir uma arte ilustrativa, com finalidade estética. O momento pedia conteúdo inserido na forma.

A dança seguiu o mesmo caminho. Na segunda metade do **século XIX**, iniciou-se uma **nova era da arte corporal**. O conceito de corpo foi visto sobre outra perspectiva, diferenciada do meio acadêmico francês. É nesse momento que Delsarte tem papel significativo ao realizar uma pesquisa a partir da observação dos movimentos quotidianos das pessoas nas mais diversas situações. Ele não era dançarino, mas sabia observar e analisar o movimento meticulosamente, não apenas em suas características motoras mas na sua natureza emocional. No seu tratado intitulado *The Dance of Futurs*, afirma que "o dever do novo dançarino de hoje é encontrar os movimentos primários do humano, de onde devem evoluir os movimentos da dança do futuro, em seqüências sempre variadas, naturais e infinitas". (DELSARTE apud COHEN 1974).

Delsarte criou uma técnica de expressão corporal que sintetizava sentimento, emoção e pensamento, cuja essência tinha origem em partes específicas do corpo. Para

chegar a essa técnica, ele sentava-se por horas nas praças e observava a qualidade de movimento das pessoas; ia à faculdade de medicina observar os mortos e aprender anatomia. Após duas décadas de estudo, ele tornou-se um cientista do movimento. Seu trabalho passou a ser divulgado e analisado pelos estudiosos de diversas partes da Europa. (BARIL, 1977).

O método de Delsarte, cujo princípio era baseado na estrutura fundamental do corpo humano, foi difundido na Europa e também nos Estados Unidos através de Steele Mckaye e Henriette Crane, que foram alunos de seu filho. Os Estados Unidos, porém, assimilou melhor a proposta, talvez porque as mulheres nesse país já possuíssem o espírito de liberdade que caracterizou a colonização americana. A educação básica comum para meninos e meninas já tinha sido implantada, desde 1826, e a primeira faculdade feminina tinha sido aberta em Nova Inglaterra em 1848. O *delsartismo*, no final do século, passou a fazer parte da educação, assim como a ginástica e a dança, considerados exercícios salutaros. O reverendo Alger, da igreja Luterana, deu apoio incondicional a Steele Mckaye na divulgação da ginástica harmônica que ele criara sobre os princípios de Delsarte. As igrejas protestantes americanas aprofundaram o cunho progressista adquirido pela Reforma na Europa. (PORTINARI, 1989).

Por volta do início do **século XX**, opondo-se ao academicismo da escola clássica, **muitas teorias foram desenvolvidas** e escritas sobre a dança, seus fundamentos sofrem drásticas modificações, sendo introduzido um novo método e um vocabulário de movimentos. Instalava-se a **liberdade criativa**. (PORTINARI, idem). Nessa leva, surge **Diaghilev e os Balés Russos**, que revolucionaram o panorama do balé, especialmente, no que dizia respeito à concepção de cenografia e de figurino. Diaghilev, que era animador cultural, organizador de concertos e exposições de pintura e esculturas contemporâneas, tinha a seu lado grandes nomes das artes, como Picasso e Miró, os compositores Satie e Ravel, os dançarinos Nijinsky e Danilova e os coreógrafos Michel Fokine e Marius Petipa. Com ele, a cenografia, muito mais pelo valor artístico e estético de seu design do que propriamente pela sua coreografia, evolui de um simples elemento de adorno para ter um significado autônomo, podendo ser admirada por si própria.

Algum tempo depois, o mundo enfrentava a **1ª grande guerra**. Já não era possível dançar sobre um mundo de irrealidade ou fantasias, a verdadeira condição humana era o que estava agora em foco. A dança passou a ser objeto de reflexões teóricas. Grandes poetas e filósofos como Baudelaire, Nietzsche, Valéry e muitos outros se referiam à alta expressão que poderia ser desenvolvida pela dança.

Surge uma **nova geração**: Isadora Duncan, Loie Fuller e Ruth St. Denis, pioneiras da dança moderna e exemplo para várias gerações de artista como, Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Paul Taylor, Alvin Nikolais e muitos outros.

Isadora Duncan (1878-1927) é a pioneira da dança moderna, começou seu treinamento em aulas de balé clássico, que logo abandonou. Ela foi a primeira artista a rebelar-se contra a estética e os princípios rígidos da dança clássica. Contraponto aos princípios do balé clássico, esta bailarina americana apareceu nos palcos com os pés nus, vestida de grega, se movimentando com gestos corporais que davam a impressão de esculturas gregas em movimento. Para Isadora, a técnica acadêmica era horrível, as sapatilhas eram torturas e os gestos e roupas do clássico eram muito estilizados. O seu objetivo artístico permanece vivo: “expressar através do movimento a verdade interior do ser humano, distanciando-se da fantasia e da artificialidade”. (DUNCAM, 1989).

No começo de sua carreira Isadora não fez muito sucesso nos Estados Unidos. Na Europa, contudo, encontrou admiradores. Fundou uma escola de dança em Berlim, e em 1905, visitando a Rússia, impressionou o coreógrafo Michel Fokine e influenciou a dança do grande bailarino Nijinsky. (BADINTER, 1986). Isadora tornou-se, também, símbolo da emancipação feminina. (BARIL, 1977). Sua rebelião aos movimentos codificados do balé não era pela codificação em si, mas contra o caráter essencialmente masculino da técnica que, por sua forma geométrica angulosa privilegiava as pernas, gerando movimentos excessivamente expansivos e não permitia a manifestação da alma feminina. (DUNCAM, 1989).

Por influência do delsatismo, o tronco passou a ser o foco de origem de movimentos que transmitem **emoções**. Isadora, por sua vez, descobriu o **plexo solar**, ou o centro de origem de uma energia que irradia para o corpo todo, para que a dança pudesse ser expressão de sentimentos não originados na racionalidade, mas nascidos de níveis da

consciência. Isso significou uma inversão para o balé, que nasceu da racionalidade e tornou-se forma estética desprovida de símbolo. Com os propósitos de Duncam e outros bailarinos abriu-se uma nova visão para o campo da dança e, a partir daí, deu-se início à dança moderna e ao balé clássico atual.

A partir de Isadora Duncam **alargou-se a diferença entre dança e balé**. Sendo o balé uma arte composta de um espetáculo realizado num palco, obedecendo às normas teatrais. E a dança, uma arte realizável a qualquer momento, através de um corpo, obedecendo apenas aos dois princípios de palco: elementos pitorescos e esculturais.

A dedicação de Isadora Duncan ao ensino dos seus princípios baseava-se em transmitir seus ideais aos jovens. Não tentava impor nenhuma técnica de dança ou metodologia criativa. Sua intenção era passar lhes sua filosofia, sua estética e noções de saúde. Essa atitude constituiu-se em um dos pilares da dança moderna, que desenvolveu a idéia de que a criação coreográfica é inseparável do ensino de princípios filosóficos e estéticos individuais.

Ruth St. Denis (1877-1968) também foi uma pioneira da dança moderna do início do século. Suas coreografias eram baseadas em divindades egípcias, indianas japonesas e babilônicas. Sua intenção era de provocar experiências místicas. Em 1922, ela uniu-se a Ted Shawn e juntos fundaram a companhia e a Escola de danças Denishawn, que enfatizavam a dança para homens. Desta companhia saíram grandes nomes como Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman que desenvolveram posteriormente seus próprios princípios metodológicos e criativos.

Outros dois grandes nomes **Doris Humphrey** (1895-1958) e **Charles Weidman** uniram-se e fundaram sua própria companhia e escola. Através da escola, desenvolveram uma técnica baseada em experiências rotineiras e ações naturais do ser humano, como a respiração, a força do centro de gravidade, a transferência do peso e a coordenação mente/corpo. (HUMPHREY, 1980).

Humphrey, além de ser uma talentosa dançarina, também, era poeta, filósofa e uma estudiosa de rigor científico. Seu livro, *The art of making dances* (1959), ainda é referência essencial para o ensino de coreografia em todo o mundo. Ela também escreveu o livro *My Approach to Modern Dance* (1941) onde descreve sobre a experiência do

dançarino e do coreógrafo. Sua técnica buscou um treinamento corporal e uma ampla possibilidade criativa, oferecendo um vocabulário rico ao aluno, estimulando-o a expandir sua experiência de forma criativa e pessoal. Suas aulas transformaram-se em aulas de composição, pois, ela se utilizava, ao lado do ensino técnico, de diversas estratégias coreográficas.

No sentido de dar ao seu trabalho um embasamento teórico mais consistente, Humphrey procurou em Nietzsche a fundamentação filosófica para justificar e esclarecer seus próprios conceitos sobre o movimento natural, como base para a técnica de dança. Equilíbrio e destruição, vida e morte são efeitos que Humphrey instituiu como sendo o primeiro princípio de sua técnica, delimitando a idéia de que o movimento deve estar precisamente presente no arco entre dois pontos de inércia, por ela denominado de arco entre as duas mortes. Para ela, o movimento qualquer que seja a sua natureza, acontece exatamente neste arco de ação, dentro da possibilidade de desequilíbrio. Esta sua afirmação foi baseada no estudo de Nietzsche, apresentado na obra "The birth of tragedy", sobre o mito de Apolo e sua busca por estabilidade e perfeição, em contrapartida a Dionísio e seu abandono ao êxtase. A premissa básica de seu trabalho foi o desejo de equilíbrio em oposição ao de entrega que resultou no desenvolvimento do princípio mecânico de queda e recuperação.

A partir de ações básicas como respirar, estar de pé, caminhar, correr, pular, girar, cair, ela desenvolveu a metodologia do seu trabalho. Para Humphrey os movimentos naturais do ser humano são uma evidência visível da sua habilidade para sobreviver num mundo dominado pela gravidade. Tal coexistência com a gravidade direciona os elementos básicos sobre os quais a técnica foi baseada: queda e recuperação, fluência de movimentos sucessivos, ritmos respiratórios, movimentos de oposição e transferência de peso.

O respeito à individualidade no trabalho de Humphrey configura-se como um dos seus pontos principais. Sua técnica, assim como sua coreografia, sempre teve grande poder de adaptabilidade.

Martha Graham (1894 -1991), outra grande bailarina americana, apresentava uma pureza de linhas e estilo incontestável. Seu senso de teatralidade aliado a uma técnica apurada a tornaram um mito da dança moderna. No decorrer de sua longa carreira criou

trabalhos com forte conteúdo psicológico. Em oposição à austeridade cenográfica da dança moderna inicial, introduziu, juntamente com o escultor Noguchi, esculturas e objetos que, além de compor esteticamente o ambiente, provocavam uma leitura de referência imediata na platéia. (GRAHAM, 1991). Na coreografia, ela extraía desses objetos suas propostas fundamentais e transformava-os em verdadeiras extensões do corpo e do movimento do bailarino. A cenografia tornava-se um prolongamento da coreografia e vice-versa. O vasto repertório coreográfico criado por Martha Graham foi ancorado no vocabulário de movimentos oriundos da sua técnica e da teoria filosófica, ambos caracterizados por uma intensa dramaticidade.

A proposta de sua técnica era tentar tornar visível o interior do ser humano com tudo que pudesse ter de bom, desagradável ou mesmo obscuro. Nos seus movimentos enfatizava-se a energia interior que se move de dentro para fora através do plexo solar. Os princípios básicos de sua técnica são contração e relaxamento, que na maioria das vezes são angulares, cortados, fortes e percussivos.

Contando com grandes talentos inovadores, a dança moderna aboliu a sapatilha de ponta e instituiu uma técnica que tinha: o plexo solar com o centro dos movimentos livres, os pés nus e expressividade em todo o corpo. O papel quase exclusivo das pernas e braços do clássico foi substituído pela linguagem do corpo inteiro. Esta nova versão de dança só se afirma após a 1ª guerra mundial, predominando inicialmente na Alemanha (Dança Expressionista Alemã.) e posteriormente nos Estados Unidos, onde atingiu seu apogeu. Em paralelo, o balé clássico se expandia na Rússia com Nijinsky.

Paralelo às manifestações da dança moderna, também ocorreu o **movimento expressionista** que foi um grito de rebeldia e de independência do artista em relação ao seu trabalho. Este movimento também foi uma reação ao impressionismo e seu excessivo individualismo. Influenciados por **Nietzche e Freud**, os vanguardistas buscavam objetivar o subjetivismo. Segundo Rosenfield (1976, p93):

Este movimento não era apenas uma vanguarda artística, tratava-se de um contexto social, filosófico, político e psicológico que surgia como reação ao impressionismo que pretendia recompor a vida psíquica a partir de um mosaico de sensações.

O caráter político da conquista corporal gerou a dança expressionista, que mergulhou na psiquê feminina. Sua forma representava o culto à morte e à guerra. Um dos

seus expoentes é a coreógrafa e dançarina alemã, **Mary Wigman**, que foi discípula de **Rudolf Laban**, o elaborador da *dança*, na qual a emoção era a fonte de todo movimento, ritmo e música. Mary, que acaba se opondo a ele, é uma das primeiras a utilizar instrumento de percussão para acompanhar a dança.

Os movimentos característicos da **dança moderna** e da **dança expressionista alemã** eram livres, buscavam um retorno à natureza, a uma liberdade coreográfica. Por outro lado **Merce Cunningham** propôs uma série de conceitos que questionava a ideologia dessas danças. O gesto, com ela, tornava-se uma entidade a ser estudada e explorada. Sua proposta não era a de criar uma dança expressiva, mas uma dança em que o movimento era expresso por si só. Fazia-se necessário um movimento do cotidiano, identificável e sem virtuosismo. O objetivo desta nova proposta era negar a dramaticidade da dança moderna e a artificialidade do balé clássico. Nesta perspectiva Cunningham fez as seguintes afirmativas:

- qualquer movimento pode ser material para uma dança;
- qualquer procedimento pode ser um método válido de composição;
- qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeitas apenas às limitações naturais);
- música, figurino, cenário, iluminação e dança têm sua lógica e identidade, separadamente;
- qualquer dançarino da companhia pode ser solista;
- qualquer área do espaço cênico pode ser utilizado;
- a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamental e primeiramente sobre o corpo humano; e, seus movimentos, começando com o andar. (CUNNINGHAM apud BANES, 1980).

A proposta de dança de Cunningham foi construída sobre uma base técnica sólida, as mudanças que ocorreram foram no processo criativo e na estruturação da cena. As coreografias eram autônomas, livres da teatralidade, independentes da música e enfatizavam o movimento por si próprio, sem pressões faciais ou gestos codificados. A movimentação caracterizava-se pela fluidez e agilidade, mas, ao mesmo tempo, pela precisão e definição clara de formas. O método consistia em criar e fazer os dançarinos

aprenderem um certo número de seqüências de movimentos cuja ordem de execução poderia ser apresentada completamente diferente de uma apresentação para outra. Devido a esta estratégia, os dançarinos são reconhecido, até hoje, como bem treinados intelectualmente.

As obras de **Cunningham** provocavam inúmeras leituras, pois não havia um foco específico, o que permitia à platéia fazer diversas conexões e interpretações. O produto artístico produzido era sempre inovador. Em um dos seus trabalhos *Fiel Dance* (1963), cada participante tinha sua própria seqüência de movimentos que poderia repetir quantas vezes quisesse, no mesmo espaço e pelo tempo que quisesse. (COHEN, 1974).

Os seguidores de Cunningham continuaram na mesma linha, a de buscar a liberdade criativa e experimentar os movimentos corporais afastando-se cada vez mais dos princípios da dança moderna.

Assim, **estabeleceu-se** uma imensa **variedade de estilos** e principalmente de **métodos de criação**. A dança podia ser resultado da improvisação, de tarefas cotidianas e da movimentação funcional. Também podia ser criada a partir de outras danças, de livre associação, de jogos e brincadeiras, da literatura, de artes visuais, da manipulação de objetos; enfim, de um universo absolutamente amplo, onde tudo era permitido. Não havia homogeneidade estilística ou temática. O traço em comum era o foco absoluto nas qualidades e na forma dos gestos, cujo objetivo principal era chamar a atenção para o corpo e, mais especificamente, para o como o corpo se movimentava.

Diante de toda esta liberdade, muitos espectadores, críticos dançarinos e coreógrafos questionavam se isso era dança. No entanto a resposta sempre surgia de pronto: "... se for movimento, qualquer coisa é válida!". (COHEN, 1979, p.194).

Os trabalhos característicos dos **anos sessenta** conquistaram uma platéia que se identificou com o dançarino. A execução de passos do cotidiano, os movimentos ordinários do dia a dia e as roupas dos dançarinos, que eram trajes comuns, tornavam-se como espelho do espectador. Esses elementos davam a sensação de se estar assistindo à vida em si mesma e não apenas a uma coreografia. A distância entre o público e artista foi minimizada. Nessa fase, o processo criativo parecia ser mais importante do que o produto final.

Na década de setenta, merecem citação as coreógrafas **Yvone Rainer e Trisha Brown**. O trabalho de Rainer ficou famoso pela neutralidade facial, pela simplicidade de estruturas e, ao mesmo tempo, pela ousadia de propostas. Seu objetivo era chamar a atenção para a inteligência do corpo. Trisha Brown, assim como Yvone, era americana. Ela foi considerada como uma das maiores lideranças da dança pós-moderna. Seu trabalho parece ser uma lista de gestos abstratos das mãos, cabeça e pernas, que vão se acumulando e se findando num intrincado padrão de coordenação motora, enquanto a expressão dos dançarinos mantém-se neutra do início ao fim da coreografia. Suas coreografias eram construídas a partir de ações físicas sem nenhuma unidade convencional, expressiva ou representativa.

O vanguardismo da década de sessenta sustentou sua influência na década de setenta também. Mas o movimento “não-virtuoso” não foi banido das coreografias. O espetáculo, enquanto resultado, readquiriu como na dança moderna, sua importância específica.

O que vemos a partir de setenta é que a **dança trilhou dois caminhos**. De um lado, alguns coreógrafos passaram a pesquisar uma linguagem mais tecnicamente sofisticada, reaproximando-se da dança moderna. E de outro lado, a pesquisa do movimento espontâneo continuou a direcionar a coreografia. Esta última vertente se caracterizou pela busca de uma linha narrativa teatral, mais metafórica.

Um exemplo daquela **linha mais técnica** do período é o trabalho de **Twyla Tharp**. Nele se destaca o contraste entre o movimento despojado do tronco e dos braços, em oposição à agilidade de intrincados padrões de movimentos das pernas, refletindo a busca pela fisicalidade que se tornou marcante nesta década.

A outra vertente, que expressa uma **linha mais metafórica**, fez uso de muita improvisação. O dançarino retoma sua expressão emocional, não sendo apenas um instrumento ou um corpo querendo apenas mostrar o movimento. São exemplos de coreógrafos dessa linha, Meredith Monk, Kenneth King e Laura Dean. Com eles nasceu a semente para uma nova narrativa que se desenvolveu na década de oitenta.

Como se pode perceber, a **estética pós-moderna** foi se consolidando com uma imensa variedade de possibilidades. Os trabalhos eram mais relativistas, deixando a dança mais livre e seguindo impulsos de improvisação. Houve aqueles que criaram obras

geometricamente precisas em relação ao tempo e espaço; outros que seguiram linhas mais abstratas e os que retomaram a narrativa. Para alguns, o movimento era resultado de intrincados padrões, enquanto para outros a simplicidade era a tônica principal.

Paralelamente às criações pós-modernas dos anos setenta, os grupos de dança moderna, como os de Martha Graham Dance, Paul Taylor Dance Company, Alvin Ailey, Alwin Nikolais, continuavam a atuar com sucesso. O mesmo ocorria com grandes companhias de balé clássico como o New York City Ballet, Royal Ballet de Londres, Bolshoi e Kirov da Rússia, dentre muitas outras.

Já na **década de oitenta** novamente emergiu um **novo virtuosismo**: a técnica é novamente aceita e estimulada; os espetáculos são mais ecléticos, com a utilização de outras linguagens artísticas instalando a interdisciplinaridade. É a ousadia na experimentação. Os dançarinos buscam no teatro, na mímica, na acrobacia e no canto, por exemplo, maneiras de enriquecimento para suas performances. O espetáculo torna-se a prioridade absoluta. O que conta nesse momento é o produto final e não o seu processo. As novidades estavam nas montagens, num produto novo bem acabado, fazendo uso das mais diversas técnicas e disciplinas artísticas.

Neste período, também, ocorreu uma abertura interessante nos valores morais, culturais e estéticos da cultura oriental. Havia uma busca pelo conhecimento de filosofias como o Taoísmo, Budismo, a prática do Tai Chi Chuan e do I Ching, dentre outros. Essa tendência também se manifestou na dança. (SILVA, 2000).

Outro aspecto a ser destacado é que, em paralelo ao movimento americano, surgiram outros, fortes e diferentes, tais como o Danse Actuelle na França, o New Danse na Inglaterra e o Tanztheater na Alemanha. Desse último, merece citação os trabalhos de **Pina Baush** que foi diretora e coreógrafa do Wuppertal Tanztheater, desde 1973. Pina Baush formou-se pela escola Folkwangschule, em Essen, na Alemanha, sob a direção de Kurt Jooss. Graças a uma bolsa de estudo, completou seus estudos em New York, o que lhe possibilitou uma fusão entre a dança expressionista alemã e a dança pós-moderna americana. Por suas obras originais e instigantes, firmou-se nos anos oitenta como um dos marcos da dança do nosso século. Seu estilo continua sendo único e inconfundível. Seus trabalhos têm um conteúdo psicológico: versam sobre a condição humana e justapõem o

gesto cotidiano ao gesto abstrato, a palavra ao movimento e à música popular ou à ópera, reconstruindo simbolicamente cenas a partir das experiências reais dos dançarinos. (MARFUZ, 1999).

Baush afirmou em entrevistas que seu interesse não está em como o corpo se movimenta e sim no que, vindo do interior do ser humano, movimenta o seu corpo. Seu trabalho consiste em longos ensaios e laboratórios onde a coreógrafa faz perguntas aos seus dançarinos que vão respondendo através de suas próprias histórias, referências e gestos. E esses eram os materiais básicos para suas criações. A construção do papel que vai surgindo está diretamente ligada à pessoa do dançarino e não ao personagem que se busca fora de si próprio. Nas suas coreografias, os dançarinos estão, na maioria das vezes, interpretando a si mesmos. (MARFUZ, idem).

A **linha pós-moderna americana** é uma corrente **mais formalista**, atuando mais nos movimentos propriamente ditos, colocando-se ao lado oposto da dança teatro de caráter expressionista. No entanto, estes artistas que buscaram a dança na sua essência cinética abriram-se para as possibilidades do movimento corporal, dando oportunidades para a criação de técnicas, estilos e métodos de composição.

A favor ou contra a tendência do movimento corporal tendo como referencial uma técnica virtuosa, os dançarinos têm-se manifestado desde a legitimação da dança clássica e mais precisamente desde a dança moderna. Isadora Duncan nos anos vinte era a favor de um movimento livre, diferente de Martha Graham entre os anos trinta e quarenta que deu dramaticidade ao movimento. Contrapondo a Martha Graham, nos anos cinquenta, Mercê Cunningham propôs uma dança abstrata que vem ao encontro de Twyla Tharp, que também propõe uma dança mais virtuosa. Já, nos anos oitenta, Pina Bausch propôs uma dança mais narrativa.

Banes (1980) escreve que, no final da década de oitenta, a dança pós-moderna encontrou-se com a cultura pós-moderna, na qual, por sua vez, há um encontro do virtuosismo com a emoção, do belo com o cotidiano, da abstração com a dramaticidade, do espetacular com a simplicidade.

Já nos **anos noventa**, destacou-se a dança mais crítica, engajada com o cotidiano e atrelada a uma estória a ser contada. O que ocorreu foi uma interessante mescla de

princípios, nos quais a dança parecia feita e criada através dos movimentos de efeitos do teatro.

Desde 1900 os **Estados Unidos** tornou-se o berço da dança, no entanto, durante a década de noventa a mesma se desenvolveu mais na Europa, principalmente na Bélgica, Alemanha e França. Os motivos dessa mudança podem ser apontados, de acordo com Silva (2000, p.96), como sendo "um reflexo da fixação da dança americana por seus próprios valores, do seu isolamento fora dos movimentos que ocorriam no resto do mundo, da ênfase na técnica em lugar da performance".

Numa retrospectiva, percebe-se que as **características da dança moderna** são os gestos e as posturas expressivas e identificáveis para a leitura do espectador; porém, a dança pós-moderna é mais metafórica, pois isola os elementos do gesto e do corpo em unidades menores de percepção. E, mais, a dança pós-moderna de hoje não se interessa em apresentar corpos perfeitos, unificados pela forma, nem delineados por imperativos estéticos. Segundo Silva (2000, p128), "A dança parece querer, de fato, expressar a multiplicidade corporal... falando de si próprios, sem disfarces e para uma platéia que se identifique com o que vê".

Nesse sentido, uma das criações mais surpreendentes da permissividade inusitada dos nossos tempos, é a **dança em cadeira de rodas**, da qual um bom exemplo a ser citado aqui é a atuação do **grupo CandoCo**¹⁵. Este nome, num interessante jogo de palavras, significa a companhia do poder fazer. Ao que tudo indica, o corpo pós-moderno não é uma entidade fixa, nem imutável. É um corpo disponível para muitos discursos.

Estes pontos factuais recentes da história da dança permitem perceber que a dança em cadeira de rodas foi construída à imagem da dança moderna. Embora tenham sido constituídas separadamente, elas se encontram no momento em que uma proporciona o surgimento da outra.

Mas, para que a dança em cadeira de rodas se coloque legitimamente nesta história, é preciso que as bases de seus movimentos e as suas técnicas sejam claramente estabelecidas. Assim, como também será preciso, antes, romper com a ética do sujeito cujo

¹⁵ CandoCo é uma companhia de dança da Inglaterra que trabalha com dançarinos deficientes.

fundamento é o individualismo, para uma ética em que prevaleça o respeito, a solidariedade e o propósito de construção.

(Sujeito grupo B) Para mim é um sonho, que foi realizado e trás para mim um sentimento de possibilidades.

A Dança em cadeira de rodas é uma experiência corporal que está além da estética da modernidade. Ela se coloca em movimentos sociais múltiplos. É importante perceber que esta dança não é uma substituição e nem uma adaptação da dança moderna. Elas se interagem em outros significados que supera a ética do sujeito individual, projetando para uma ética mais solidária. Nesse sentido, a Dança poderá servir como um exercício de cidadania, neste novo esforço de recomposição das práticas deste sujeito que dança.

A nossa conclusão neste capítulo fica por conta da fala transcrita de alguns entrevistados, ouvidos no decorrer da pesquisa. As suas palavras ecoam e são bastante pertinentes. As seguintes citações são dos sujeitos do grupo A, que ecoam em toda reflexão deste trabalho:

Não vejo diferença entre a dança e dança em cadeira de rodas. Pode ter diferença na metodologia, na montagem da coreografia, não vejo diferença, é dança. Dançar para mim é buscar emoção, não é fazer movimento aleatório, deixar fluir lá de dentro. O movimento é este, mas deixa vir lá de dentro. Se não estiver vindo, procura o movimento. É a mesma coisa. A emoção que eu quero é a mesma, não importa que tenha neste meio uma cadeira de rodas.

Acho que a dança em cadeira de rodas é um tipo de dança que a reflexão é mais recente, a prática e reflexão são mais recentes e estão num momento extremamente proficuos de se repensar. Qual é a função da dança para um cadeirante? Assim como eu falei, qual é a função da dança num projeto social? Tem que ter claro estas coisas. O que quer fazer com a dança? Quer melhorar a performance como cadeirante, ou seja, melhorar a vida desta pessoa no cotidiano dela? Isto é uma questão. Então é preciso tirar da dança o tipo de exercícios e de compromissos com o treino que fazem isto. Melhoram dão mais bem estar para aquele cadeirante, aumentam a liberdade, qualquer coisa que seja, isto é um tipo. Uma outra coisa é: Não é trazer a dança para fazer uma dança que seja um produto estético com os cadeirantes. Ah! Então é de outra maneira. Então é fazer coreografias com cadeirante. Então acho que a dança com cadeira de rodas, ainda está um pouco neste impasse, igual a dança que tenta fazer inclusão social e que ainda não está

bem definida. Se é para melhorar a consciência corporal das pessoas, melhorar a qualidade motora delas, ou para fazer espetáculo de fim de ano com as pessoas que trabalham dança como inclusão social. Isto está borrado.

Eu chamo de dança no sentido genérico que todo mundo fala que é dança em cadeira de rodas. Eu chamo de uso, quer dizer, eu diria, o que é importante? O que dá de coordenação, o que acrescenta? Tira do deficiente, lhe dar mais, provavelmente é a coordenação, a precisão, é a capacidade de visualizar, ver e de se comunicar através disto. A cadeira de rodas deixa de ser um limite, deixa de ser uma coisa limitada para ser um acréscimo. Não é dança no sentido que nós chamamos de dança, é uma dança com uma forma de expressão e liberação de quem é tolhido e que consegue mostrar que ele é liberado. É uma coisa muito mais profunda e muito mais comovente, neste sentido de você sentir que o ser humano, que o homem pode superar tudo até a chegar pensar a dançar em cadeira de rodas. (...) Não são bailarinos, mas são bailarinos. Dança em cadeira de rodas não é dança no que nós falamos, mas é uma dança porque a maneira como eles usam. Eu me lembro no seu vídeo, eles rodopiam para cá, rodopiam para lá, jogam, fazem arte.

3.2 Movimento coreográfico:

Uma das grandes dificuldades detectadas na área da dança, ao longo de sua história, refere-se a seu caráter efêmero, o que para muitos teóricos tem dificultado a interpretação e definição de seu objeto central - o corpo/ movimento - e a obra coreográfica.

Durante muito tempo, sua transitoriedade foi utilizada para situá-la dentro de uma visão historiográfica cumulativa, linear e hierárquica. Em decorrência, a compreensão da dança nos seus diversos aspectos ficou, muitas vezes, restrita à análise de aspectos técnicos do corpo (funcional), enfatizando sua visualidade. No entanto, pesquisas sobre Dança para pessoas com deficiência, tais como FERREIRA (1998, 2001a), BERNABÉ (2001b), BERTOLDI (2001) mostram que o corpo que dança não busca apenas explorar possibilidades de movimentos e suas relações espaço-temporais.

A concepção de corpo mais comumente encontrada em práticas corporais na dança ainda reflete aquele surgido/construído a partir dos valores renascentistas, os quais foram alicerces conceituais para o projeto iluminista: um corpo técnico, clássico, individual e virtuoso. Isto persiste, mesmo com as mudanças ocorridas no início do século XX com a dança moderna, em que foi permitida uma nova perspectiva criativa de movimento corporal, apresentando novas possibilidades de corpo e de dança.

Muitas das propostas que eram inovadoras dessa arte, foram transformadas em técnicas corporais, distanciadas dos fundamentos filosófico, artístico e neuromotor que deram origem a esse movimento a dança moderna.

Hoje, a quebra do unívoco e a busca pelo múltiplo abrem espaço para que a dança moderna/contemporânea investigue novas configurações sobre o *corpo que dança*, que não estejam sustentadas pelos sistemas da dança clássica. Assim, o rompimento de hierarquias, a fragmentação, a mudança de uma ação passiva para a interação do espectador com a obra de arte, a quebra de um conceito linear de espaço e tempo, a justaposição, o caráter plural do trabalho artístico, dentre outros aspectos, têm possibilitado que sejam geradas novas conexões sobre/para/com os corpos que dançam.

Conseqüentemente, não podemos pensar em uma única dança, em um único corpo e uma única forma de construir seqüências de movimentos que resultam em coreografias. A dança, ao abrir espaço para a inserção de diferentes corpos, ao trabalhar a conexão do

movimento com as marcas da identidade corporal daquele que a executa, desconstrói e reforma as representações de corpo na sua performance, expondo aspectos como a ambivalência e a (im) perfeição.

De uma forma geral, a visibilidade do corpo com deficiência provoca reflexões sobre o papel que vem sendo assumido por esses corpos, já que eles começam a ocupar espaços até então dominados pelos corpos ideais. A apresentação no palco, de um corpo com deficiência, distante da perspectiva de fomentar o sentimento de compaixão, pode levar cada um da platéia a dialogar/confrontar a história desse corpo com a história, valores e (pré) conceitos do seu próprio corpo. Por esse caminho, o dançarino pode desafiar as representações de corpo que estão estabelecidas na dança.

A presença de corpos diferenciados neste espaço antes reservado a perfeição está suscitando implicações para o ensino da dança. Por outro lado, esta participação também está trazendo muitas indagações em relação ao que é o movimento e o que é dança.

Segundo Ferreira (1998), a dança em cadeira de rodas está além de um vocabulário de passos e técnicas, existentes nas outras modalidades de dança já existentes, pois ela pressupõe uma certa especificidade na realização do movimento que deve ser observada. Uma das conseqüências desta especificidade é a deficiência motora que provoca movimentos corporais diferenciados. As características destes movimentos causam um efeito plástico que muitas vezes os distinguem dos demais dançarinos.

Não é simples assumir que a dança em cadeira de rodas tem uma especificidade. Antes é preciso compreendermos o que é o movimento de dança. Para facilitar a compreensão (aceitação) desta especificidade, propomos um fio condutor, o de compreender como ocorre o movimento corporal chamado dança.

Segundo Katz (1994a, p.18),

Dança é uma ação ininterrupta de uma cadeia signica infinita de mediações, da natureza da continuidade. Onde imprecisão e indeterminação constituem o próprio arcabouço da sua lógica. Uma lógica que governa este processo de atualização de particulares que aqui focamos como dança.

A dança na arte cênica que conhecemos hoje sofreu muitas transformações. Quando se estuda historicamente cada modalidade, percebe-se particularidades de cada um dos corpos que a produziu e que foram produzidos por ela. Estas diversas modalidades

desenvolvidas ocorreram e, ainda, ocorrem em um suporte físico específico, em um modelo de técnica construído para suas características e exigências musculares. Entender a dança implica em aceitar que a mesma é constituída de técnica (objetividade); emoção (subjetividade) e interpretação (dada pelos sentidos históricos) os quais se inter-relacionam.



FIGURA 08: Grupo de Salvador/BA
FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas



FIGURA 09: Grupo de Santos/SP
FONTE: I I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

3.3 O movimento dança:

Evolutivamente o corpo humano estabilizou algumas conquistas de movimentos como andar, comer, etc para a sobrevivência. Estes movimentos são movimentos do corpo humano e é o mesmo corpo humano que dança, tal qual andar para alguns povos. O ato do movimento na dança tem uma relação direta com a estrutura locomotora, músculos, ossos e articulações interligam-se nessa estrutura estabelecendo formas configuracionais no espaço e tempo, se manifestando através dos gestos corporais.

De acordo com Enoka (2000), Machado (2002), Powes (2002), o corpo humano é composto de muitas particularidades. Ele é uma sociedade de milhões de células. Ao mesmo tempo, dizer que este corpo possui identidade própria, sendo ele produto e produtor, é dizer que o corpo faz determinados movimentos e, ao mesmo tempo, resulta deles.

A coreografia se apresenta numa cadeia de movimentos em transição de posições, isto só é possível devido ao treinamento técnico/corporal, ensinado e aprendido, através dos exercícios e seqüências que são repetidos inúmeras vezes, até se tornarem automáticos. Por outro lado são os gestos corporais que exprimem o significado do movimento, colocando em evidência o desenho e a expressão do corpo no espaço, evidenciando o que chamamos de dança.

Na dança, o objetivo das técnicas é realizar determinados movimentos, que são passos característicos de cada modalidade específica. Seu propósito é adquirir habilidades como girar, equilibrar, dominar a cadeira de rodas dentre outros. Estas habilidades são desenvolvidas em consonância com o método pedagógico que de um modo geral prioriza o produto sobre o processo.

Estes movimentos ensinados transformam-se em movimentos específicos de cada técnica de dança. Podem ser observados e reconhecidos de acordo com a modalidade dançada, tornado-se um registro no vocabulário de movimentos trabalhados. Essas marcas são as características de movimentos que se instauram nos corpos dos dançarinos. As danças apresentam uma gramática (com muitos pontos em comum e alguns diferenciados), que é, ao mesmo tempo, singular e polissêmica.

A "leitura" dos gestos coreográficos de cada trabalho é influenciada pelos diferentes modos de ver e definir a dança. Este processo de apreciação da coreografia é acrescido da influência do ambiente, das vivências passadas, dos elementos éticos e estéticos, o que acarreta um redimensionamento da experiência cognitiva. Dessa forma, a dança é julgada a partir da percepção e imaginação do dançarino, do coreógrafo, do professor e muito mais do outro, o público.

Não podemos deixar de enfatizar que as experiências promovidas pela percepção e imaginação no processo de apreciação artística ocorrem com e no corpo. Assim, o corpo é um lugar de inscrição social e de memória de dados, conscientes ou inconscientes, passados ou presentes, que articulam aspectos objetivos e subjetivos da vivência humana.

Nesse sentido, o dançarino, sem ter que abandonar a sua própria singularidade, realiza em seu processo de criação o encontro de certezas com incertezas, do consciente com o inconsciente, entre o que pertence a sua própria personalidade e que está submerso em seu contexto cultural. Por outro lado, é necessário ressaltar que a dança tem vozes múltiplas, que sugestionam múltiplas construções e interpretações.

Então esta dança que é vista como uma prática social e uma forma artístico-estética, que se organiza, também nos apresenta questões sobre as representações que são criadas em torno do *corpo dançante*, tornado-se um importante meio para se compreender as relações culturais, seja no processo de aprendermos danças como, principalmente, ao dançar-la em frente a uma audiência. É no processo de fruição - na relação entre perceber e ser percebido, ver e ser visto, mover e ser movido, que há uma interconexão entre a objetividade/subjetividade, identidade cultural do dançarino com a intertextualidade coreográfica, emergindo, assim, discursos dentro da própria dança.

Mas quando observamos os movimentos coreográficos, se fazem presentes os movimentos técnicos dos dançarinos, já consolidados, porque os gestos são aprendidos e aprimorados a partir das experiências motoras.

Na prática, a dança é uma coleção de informações num processo contínuo de trocas com o meio. É sempre um corpo sócio-cultural. Por isso, os processos pedagógicos das técnicas de dança posicionam este corpo que dança de acordo com o modelo de técnica

que o mesmo desenvolve, a dança clássica, moderna de salão e etc, influenciado pelo ambiente.

Na denominação dança - que na verdade são danças - e no termo coreografia - que na verdade são coreografias - ambos se materializam no movimento corporal. Mas, o movimento é uma troca entre o ambiente e o corpo que se edifica em diversos gestos corporais. Sua elaboração envolve várias articulações em graus diferenciados obedecendo a variação da natureza deste corpo que dança e à natureza do ambiente.

Nesta perspectiva, MAGILL (2000, p.37), escreve que:

Para desempenharmos com sucesso a grande variedade de habilidades motoras que utilizamos em nossa vida diária, precisamos coordenar o funcionamento conjunto de vários músculos e ações. Essas combinações de músculos e articulações são diferentes para muitas habilidades.

Nas palavras do autor mencionado acima, para a coordenação de movimentos de uma habilidade, é preciso desenvolver um padrão adequado, com a prática do mesmo. Assim nos tornamos mais habilidosos, surgindo um padrão novo e particular de movimento.

E esta é uma das especificidades da dança. Seus movimentos exigem ser elaborados de maneiras diferentes. Cada movimento mexe com diversas articulações, e cada articulação pode ser movimentada com um grau diferente. A variedade de movimentos ritmados interligados entre si é que descreve uma coreografia, ou seja, uma seqüência de gestos que exprime significados.

É este o propósito da técnica de movimento de dança, tornar invisível a demarcação do início e do fim de qualquer programa de movimento. O importante é haver ligação entre cada um dos movimentos para que os mesmos fluam no espaço, sem quebras estanques dos gestos corporais. Com isto, percebemos outra característica da especificidade da dança, ela é uma seqüência de movimentos contínuos e não um composto de partes.

Segundo MAGILL (2000, p.38) “o padrão dos membros e do corpo está relacionado com o padrão dos objetos e eventos do ambiente”, ele ainda afirma que “é preciso considerar a coordenação da habilidade motora em relação ao contexto no qual a habilidade

é desempenhada”. No caso da dança é preciso ser capaz de perceber o meio externo para poder mover-se.

As técnicas aplicadas, de um modo geral, nos grupos de dança são comprometidas com o resultado estético destes movimentos. Os gestos corporais básicos destas técnicas são de alguma forma uma espécie de pré-requisito sobre o qual se implanta o movimento específico. Eles são abordados tanto sobre uma base motora quanto simbólica.

Revisando a bibliografia de Marteniuk, Tolocka (2000, p.28) aponta que o autor descreve a elaboração do movimento através de três mecanismos:

O primeiro: o mecanismo perceptivo, que receberia a informação ambiental pelos sentidos e proveria a descrição do ambiente pela identificação e classificação da informação; o mecanismo decisório que decidiria um plano de ação em relação aos objetivos do movimento e enviaria uma seqüência de comandos; e terceiro, o mecanismo efetor que receberia essa seqüência de comandos e seria o responsável pela organização da resposta enviando o comando motor apropriado ao sistema muscular.

É importante ressaltar que esse modelo apresenta problemas para a dança, pois, cria novos movimentos e não apenas os reproduz de diferentes maneiras. Entretanto, a partir deste modelo poderá ocorrer a aprendizagem do movimento e, como conseqüência, a possibilidade de desenvolvimento da criatividade. Por esta teoria pode se entender que os novos movimentos são criados a partir do repertório existente, mas não nega a possibilidade de criação.

Já Adams (1971), propôs o modelo de controle motor, denominado *closed-loop* (circuito fechado). Sua proposta consiste em um sistema de mecanismos de *feedback* que detecta e corrige erros, podendo modificar e atualizar o programa motor. Isto, porque a aprendizagem de um ato motor envolve ajuste e refinamento de uma rede central de trabalho, com a apresentação do movimento. Essa teoria também não é a melhor para explicar os movimentos de dança porque é aplicável apenas aos movimentos mais lentos.

Um outro modelo de elaboração do movimento proposto é o de Schmidt (1976), que é uma teoria que busca explicar como o programa motor controla o movimento coordenado. Esta teoria utiliza o conceito de esquema para descrever a aprendizagem e o controle de

habilidades. A abordagem apresentada aqui para programa motor refere-se à representação na memória de um movimento ou de uma ação.

Este autor propôs uma teoria onde cada classe de movimentos, como por exemplo atirar, chutar, andar e correr, é controlada por um programa motor generalizado, que envolve a aquisição de esquemas ou regras específicas, para orientação de uma ação em uma determinada situação. Estabelecendo assim uma relação entre produção e avaliação da resposta motora. Vide figura abaixo. (SCHMIDT, 1991).

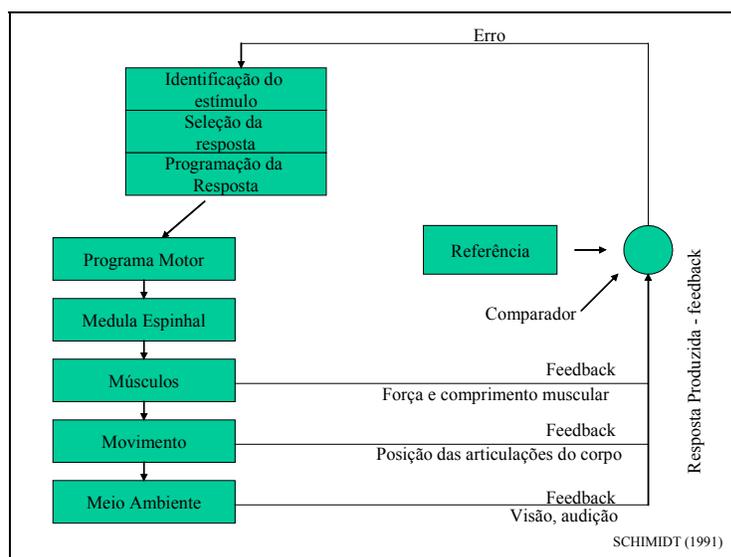


FIGURA 10: Programa motor
FONTE: SCHMIDT, 1991

Esta teoria, de formação de regras para a execução do movimento, nos dá subsídios para pensar o movimento específico de cada modalidade de dança. O que significa dizer que um movimento de dança resulta de outros movimentos corporais realizados anteriormente, desenvolvendo assim, um conjunto de regras que nos permite identificar ou realizar outros movimentos corporais diferenciados daqueles realizados anteriormente.

São três componentes principais dessa teoria: programa motor generalizado, esquema para recordar e esquema para reconhecer. (MAGUIL, 2000). Transpondo para a dança, isto significa que na execução dos movimentos coreográficos o dançarino precisa inicialmente receber as informações, perceber o ambiente de apresentação, ouvir a música, relacioná-la com o movimento estilizado e outros. Isto implica em dizer que na dança quando o corpo se move, o que aparece como sendo o primeiro momento do gesto corporal não passa do fim de uma cadeia cinética, que o precede. O desenho coreográfico é de fato o que vai se construindo de acordo com o tempo-espaco antes mesmo dele se iniciar, ele já é um resultado.

Nesta linha de raciocínio Katz (1994a, p.33), afirma:

A dança nasce quando no corpo se desenha um determinado tipo de mapa neuronal/muscular. Este mapa, exclusivamente ele, tem o caráter de um pensamento. Quando ele se dá a ver no corpo, o corpo dança. Esse momento parece inaugural. No entanto, o apresentar-se da dança no corpo já apresenta o fim de um caminho.

Assim, quando um dançarino faz um gesto, já houve uma intenção inicial de execução deste gesto, temos aí uma questão tanto perceptiva quanto motora. A realização de movimentos contínuos que se interligam não são resultados unicamente dos exercícios motores voluntários e repetitivos, mas também de um “refinamento” sensorial.

Sage (1977) exemplificou que para a realização dos movimentos de dança, ou de outra modalidade, o padrão completo do movimento consiste de reflexos, movimentos simples e complexos com organização temporal e espacial precisa, significando que os músculos apropriados são relacionados e empregados no exato momento. E é o SNC que coordena os movimentos e os vários segmentos corporais.

No mesmo sentido, Powes (2002, p.108) descreve que é através do SNC que o corpo percebe os eventos e lhes responde nos ambientes internos e externos. São os receptores capazes de sentir os estímulos que enviam as informações ao SNC e ao mesmo tempo, respondem a estes estímulos de várias maneiras. A resposta destes estímulos podem ser movimentos voluntários e involuntários. Ele ainda afirma que o SNC é responsável: “pelo armazenamento de experiências (memória) e o estabelecimento de padrões de respostas baseados em experiências prévias (aprendizado)”.

Segundo Lent (2001), os movimentos voluntários e involuntários se misturam no controle da postura, sendo chamados de movimentos posturais. Isto ocorre mesmo nos atos motores mais delicados.

Para a realização do ato motor, Lent (idem) utilizou o modelo de diagrama de blocos que é o mesmo esquema utilizado pelos engenheiros para planejar e descrever uma máquina. Este modelo foi utilizado para exemplificar a elaboração do movimento corporal, apresentando-se da seguinte maneira:

Na realização do movimento (trabalho braçal), o nosso corpo possui os executores ou efetores que são os músculos. Para que isto aconteça é necessário ter comandos. E ainda, para verificar se os comandos e os movimentos estão corretos é necessário a supervisão de estruturas controladoras. No caso do sistema motor esta função é realizada pelo cerebelo e pelos núcleos de base, que se comunicam com os ordenadores do córtex cerebral através do tálamo. Eles são alimentados através de informações veiculadas pelos receptores sensoriais e as vias aferentes.

Na execução dos movimentos é necessário ainda estruturas para planejá-los e programá-los. Esta programação consiste na “idealização de uma seqüência ordenada e detalhada de instruções que seja veiculada aos ordenadores para que eles as transmitissem aos músculos”. Esta função da organização do ato motor é exercida por regiões específicas do córtex cerebral. (LENT, 2001, p.344)

Já Sage (1977) descreve a organização do ato motor como uma série de níveis que funcionam interligados entre si. Segundo este autor para que ocorra a produção de contração e o relaxamento nos músculos é necessário obter as informações sensoriais acerca do mundo, que são muitas e variadas. O controle do movimento voluntário em resposta a estas informações ocorre via dois caminhos motores principais: do córtex à espinha dorsal e aos músculos motores dos nervos cranianos, que são os sistemas piramidal e extrapiramidal.¹⁶

Para a realização de movimentos é necessário a sensação (informações espaço temporal, estímulos táteis, visuais e cinestésicos) e a percepção (reconhecimento das informações e comparação com experiências pessoais vivenciadas, realizadas em áreas

¹⁶ Para Lent (2001) esta classificação foi substituída pela classificação morfofuncional de Kuypers, que separa o sistema lateral (responsável pelos movimentos finos das extremidades) e sistema medial (responsável pelos movimentos de ajuste postural do tronco).

áreas de associação na córtex cerebral) o que poderia ser explicado pela teoria de formação de programas motores generalizados (TOLOCKA, 2002).

Então, podemos concluir que a técnica é uma variedade de possibilidades de movimentos que permite ao corpo dançar dentro de uma grande variabilidade de programas motores generalizados e criar novos programas. Ou como expressa Katz (1994a, p. 36), “No corpo, tudo acontece por relação de algo com algo no espaço. O que se move, se move em relação a algo, e ambos se localizam numa determinada relação espaço-temporal”.

Nesse sentido, na dança em cadeira de rodas, temos aí um corpo que está ligado a um tipo de informação muitas vezes vinculado a uma cadeira de rodas, então entendemos que alguns movimentos de dança poderão atuar de uma maneira diferenciada do que seria atuar em outro corpo que tem outros tipos de limitações. A “informação” dança, seja ela de que natureza for, exige diferenciados modos de organizar a informação do movimento.

A utilização de uma cadeira de rodas, é ocasionada por uma deficiência motora. Segundo Luria esta deficiência “deve causar a perda (ou uma diminuição) da sensibilidade nos segmentos correspondentes do corpo”, (LÚRIA, 1981, p.145) e esta perda interfere na movimentação e ou locomoção do indivíduo, levando-o muitas vezes a utilizar uma cadeira de rodas.

O movimento, por exemplo, para quem quer ser bailarino clássico, não é o movimento de quem dança numa companhia contemporânea ou em uma companhia de dança em cadeira de rodas. São diferentes informações de movimento que constroem diferentes corpos que se movem, com suas gestualidades individuais. São as tais especificidades.

No balé clássico, por exemplo, desenvolve-se grandes saltos e giros e se enfatiza os movimentos virtuosos. O corpo está sempre disponível para a ação corporal, numa postura ereta e prospectiva. Já na dança em cadeira de rodas, a imobilidade corporal tem uma dimensão ilimitada pelo imaginário do dançarino, apresentando qualidades expressivas. Os gestos são executados de maneira predominante nos níveis dos membros superiores. A coreografia, neste caso, não faz ingerências ao campo estético dominante da dança de um modo geral, mas concerne ao gesto corporal uma espetacularidade sustentada

pelo corpo, mas, sobretudo, pela busca de identificação de valores e símbolos representativos da identidade cultural do deficiente. Assim, essa espetacularização não fica reduzida a uma simples aparência, ao contrário, promove uma maneira de ser, de pensar, de se situar no mundo.

Os movimentos característicos de cada modalidade se inscrevem no corpo de quem dança. Diversos conjuntos de informações sobre movimentos já estão armazenados em cada dançarino, baseados nas suas experiências anteriormente vivenciadas. O que ocorre em cada modalidade de dança, conforme a técnica aplicada, é uma combinação de movimentos já determinados. Em muitas modalidades de dança, algumas informações de movimentos são semelhantes. Os movimentos já conhecidos e memorizados permitem a criação de novos movimentos.

Os movimentos de dança realizados pelas pessoas com deficiência física, são baseados inicialmente nas informações contidas no seu sistema neuromotor, levando em consideração os prejuízos causados pela lesão instalada.

A teoria de Luria (1981), abre um espaço para refletirmos sobre essas questões. Ele demonstra a possibilidade de elaboração de movimentos que ocorrem através da estimulação de diferentes partes do cérebro. Segundo este autor,

O componente inicial dos movimentos e ações voluntárias humanos é a intenção ou tarefa motora ... Essa tarefa motora é constante ou invariável, e exige um resultado igualmente constante, invariável ... esta tarefa motora invariável é realizada não por um conjunto constante, fixo de movimentos, mas, sim, por um conjunto variável de movimentos que, entretanto, leva ao efeito constante, invariável. (LURIA, 1981, p.216).

Para este autor, os processos mentais humanos são sistemas funcionais complexos e que estão localizados em estreitas e circunscritas áreas do cérebro. Estes sistemas funcionais se dividem em três unidades: “ uma unidade para regular o tono ou a vigília, uma unidade para obter, processar e armazenar as informações que chegam do mundo exterior e uma unidade para programar, regular e verificar a atividade mental”. (LURIA, 1981, p.26).

Ao nos referirmos à dança, consideramos que há um arsenal de informações vindas do meio exterior, como por exemplo a música, o palco, a iluminação e outros que formam

o sistema funcional altamente complexo. Conforme mencionado por Luria o movimento depende do funcionamento combinado das três unidades funcionais. Conseqüentemente, quando um dançarino possui uma determinada deficiência, o mesmo poderá apresentar algumas dificuldades na realização do movimento.

No caso específico desta pesquisa, a maioria dos dançarinos apresentam lesões medulares. A lesão medular é um traumatismo que ocorre na medula espinhal, causado de forma indireta - um choque violento - ou de forma direta - por fraturas e deslocamentos da coluna vertebral, ou ainda pela penetração de objetos perfurantes, hemorragia medular ou compressão dos vasos aferentes. (MACHADO, 2002).

Os prejuízos motores são relacionados com a localização da lesão. As conseqüências inclui desde a perda da motricidade até a perda da sensibilidade. No caso da pessoa com lesão medular, o movimento é prejudicado, tendo em vista que o feedback cinestésico é um aspecto relevante, pois, pode não incluir informações sobre força, comprimento muscular e posições das articulações do corpo, que são importantes para a execução do movimento.

O que vimos até aqui, de acordo com os autores, é que o nosso corpo tem a possibilidade de consolidar algumas estruturas de movimentos que, quando executados, são aprendidos seja para as necessidades diárias, seja para a dança ou outra modalidade. A realização destas atividades nos fazem executar determinadas seqüências corporais que muitas vezes são voluntárias e podem até se tornarem automatizadas. A execução de técnicas de dança, nesse sentido, só são possíveis através da experiência produzida pela ação de um corpo. E para conhecimento e aplicabilidade de uma técnica é preciso conquistar essa automatização de movimentos.

Nesta perspectiva Luria (1981, p. 217) diz que:

O ato motor só pode seguir o seu curso correto se existir um tal sistema de sínteses aferentes. Uma oferta constante de informações aferentes é essencial para a execução correta do último componente de todo movimento voluntário: a verificação do seu curso e a correção de quaisquer erros que possam ter sido cometidos. Esta verificação do curso de uma ação e a correção de erros eventuais são feitas com o auxílio da constante comparação entre a ação como é executada e a intenção original.

Assim, o ato motor depende das vias aferentes, como por exemplo visão, audição, cinestesia, e quando não se tem a possibilidade do movimento ativo, é possível se trabalhar com o movimento passivo, isto é, com o auxílio de uma outra pessoa e permitir entradas sensoriais pelas vias remanescentes levando a percepção da experiência do movimento realizado.

Segundo Tolocka (2002), em um movimento passivo durante a execução de uma dança, é possível uma mudança de direção, mesmo que realizada por outrem. Isto porque mesmo que o controle aferente do dançarino com deficiência esteja prejudicado - porque as vias de informação dos receptores cinestésicos estão lesadas - pode-se ainda assim dizer que houve uma experiência de movimento, expressa não apenas na musculatura deslocada pelo outro, mas também na musculatura preservada (ex. musculatura da face, dos olhos)¹⁷

Retomando as especificidades da dança, destacamos que um movimento de uma técnica de dança é muito diferente do movimento de uma outra técnica de dança, portanto, se as naturezas destes movimentos são diferentes elas produzem resultados diferentes em relação às habilidades e gestos corporais de cada modalidade. O corpo, então, emite o resultado obtido da informação. A primeira premissa é que o corpo para dança é um conjunto de informações que está momentaneamente estabilizado. O corpo de um dançarino no momento da dança, mostra a técnica de dança nele aplicado, enquanto uma inscrição.

A prática da dança em cadeira de rodas ainda precisa estabelecer o seu fio condutor, ou seja, precisa estabelecer sua técnica de dança para que os dançarinos não sejam imersos em outro ambiente diferente daquele que lhes permitam estabelecer os seus próprios movimentos, respeitando assim suas diferenças corporais. É preciso que os dançarinos não descaracterizem a técnica utilizada. Por exemplo, ao se propor dançar balé, é preciso ter presentes os elementos dessa dança, assim como em qualquer outra modalidade de dança.

Da mesma maneira, é necessário tratar esta atividade e seus dançarinos com mais especificidade, pois a dança é informação que entra no corpo na forma de conhecimento,

¹⁷ Palestra proferida no II Simpósio Internacional de dança em cadeira de rodas.

possibilitando que este corpo então o conheça e produza conhecimento do movimento de dança.

Ainda que a aprendizagem de estilos variados de dança - desviada ou não de uma progressão lógica motora que leva a uma síntese corporal - propicie a técnica ao dançarino, é sem dúvida evidente que eles precisam também de um sistema que lhes permita uma liberdade estrutural, funcional e expressiva, como ressaltou um dos sujeitos desta pesquisa.

(Sujeito Grupo A) Você vai ter que dedicar a repetir, repetir, repetir. Alguma dança você vai ser boa de fazer, mas qualquer que seja você vai ter que aprender. É igual a gente ter que aprender a andar. Demora quanto tempo? Dois anos, com você treinamento todo dia. Nós nascemos com aptidão, mas tem que treinar. Se não treinar não anda. Se você ficar confinada num lugar pequenininho, como você vai andar? Não vai andar. É assim, todo mundo pode, só precisa saber qual dança e seja, qual for, vai precisar exercitar, tem que ter disposição para isto.



FIGURA 11: Grupo de Jundiaí/SP
FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

3.4 Marcas factuais da história da arte:

A temática da arte se tornou aqui relevante porque, quando se fala em dança em cadeira de rodas, esta é a primeira problemática que aparece nos discursos de quem se coloca contra esta atividade. Neste sentido, este capítulo tem por propósito mostrar como o conceito de arte e estética coloca a dança em cadeira de rodas num jogo de interpretação que é determinado historicamente.

O termo "arte" é carregado de diversos significados. Ao estudar a história, vemos que a arte vem desempenhando papéis diferentes em cada cultura, mas tendo como principal função uma forma de relacionamento com o mundo através da percepção e do conhecimento. Ela é responsável pela dimensão estética na educação, apontando para valores diferenciados.

O conceito de arte se modifica no decorrer dos tempos. Isto se justifica, porque ela é eminentemente histórica; é consequência de fatores: políticos, sociais, econômicos e principalmente culturais. Dentre suas diferentes funções podemos apontar: religiosa, ideológica (Hauser, Lukács), educativa (Platão, Schiller), cognitiva (Hegel, Benjamin, Foucault, Heidegger). Mas, segundo Justino (2002), todas essas funções são secundárias, pois o corpo da arte é o resultado estético, marcado ontologicamente por uma ausência de função no sentido pragmático. Na arte, o que interessa é o que o objeto contém de informação. O objeto estético não é um em-si, ele é um signo. Desta forma, ao longo dos séculos, tivemos várias correntes estéticas que determinaram as relações entre a arte e a realidade e a função da obra de arte na sociedade.

A estética apareceu na Grécia no século V aC, nas esculturas e pinturas que copiavam e imitavam a realidade da época. Somente a partir do século XIX, com o surgimento da fotografia, esta concepção foi repensada, devido à ruptura com o naturalismo.

Os gregos tinham uma palavra, *aisthesis*, que significava sensação, sentimento. Esta palavra tomou a forma ocidental de Estética que é a disciplina que estuda a sensação e o sentir, mas com o crítico de arte alemã Alexandre Baumgarten (1714-1762) a estética tomou o sentido de "ciência do belo". (SANTOS, 1962).

Segundo Justino (2002), o ser humano encontra sempre valor em tudo que lhe permite aproximar-se do seu objeto. É sempre valioso o que aproxima o sujeito do seu objeto. O objeto é desejado pela intencionalidade do sujeito. O que almejamos tem, conseqüentemente, um valor, porque se o temos ou possuímos, ele nos dará a satisfação desejada. Tem valor porque é um meio para dar-nos a satisfação desejada. São considerados como valor estético: a beleza, o sublime, a ordem, a harmonia e seus opostos. Dessa forma a Estética tem por objeto o belo e as suas manifestações. Mas em que consiste o belo?

Platão e Aristóteles o identificaram com o bom. Baumgarten (1994) o apresenta como uma espécie de perfeição confusamente concebida. Kant (1968), foi mais além e estabeleceu a distinção entre estética subjetiva e estética objetiva. Sendo a estética subjetiva compreendida como uma estética psicológica, em que o belo está no homem. Para Kant (idem), a beleza não está nas coisas, está no homem, É ele que empresta às coisas o belo. Já sobre a estética objetiva, o autor diz que a forma do objeto não é uma finalidade; é a subjetividade que realiza essa harmonia que permite o chamarmos de belo. Foi a partir de Kant que a estética passou a ver o belo como uma vivência.

No entanto, pensadores como Hegel (1997) e Zimmermann (1990) defendem a concepção da estética objetiva, em que o belo está no objeto, estabelecendo a existência de certos conceitos gerais que definem o que é o belo.

Santos (1962) afirma que toda vez que alguém atribui a um conceito outro conceito, realiza o que na Lógica, se chama um juízo. Estes juízos podem ser: a) juízo de gosto: é quando dizemos que gostamos disto ou não gostamos daquilo. São juízos positivos e negativos que enunciam o que subjetivamente se sente frente a uma obra. b) juízo de valor: vai além do juízo de gosto, pois também afirma que há, na obra, um valor. c) Juízo de existência: é aquele que revela existencialmente na obra o que lhe confere valor. Neste caso, o valor da obra não é uma afirmação subjetiva, mas fundamentada mostra a presença do que faz com que ela tenha um valor. d) juízo ético: resulta da avaliação do que torna uma obra exemplo para outros.

Ainda conforme Santos (idem), esses quatro juízos são fundamentais para o entendimento da arte, no entanto, para a estética, o importante é o juízo de existência, porque a estética estuda o belo em suas manifestações existenciais.

A estética medieval tendeu-se para a estilização. Como a arte tinha fins didáticos religiosos, ela assumiu a condição de símbolos da manifestação da natureza divina. A concepção naturalista foi abandonada em prol da estilização, ou seja, ela se tornou em traços simplistas, da esquematização das figuras religiosas. Neste período, a representação tridimensional em pinturas e mosaicos foram abolidos em prol das figuras chapadas.

Segundo Osborne (1970a), São Tomás de Aquino, no século XIII d.C, estabeleceu três condições para a beleza:

- 1) Integridade e perfeição - objetos incompletos ou parcialmente destruídos eram considerados feios.
- 2) Proporção e harmonia - eram fundamentais.
- 3) Claridade ou luminosidade - era necessário um resplandecer da forma num todo.

Para este autor, a concepção renascentista da estética era baseada em regras de perfeição racionalmente apreensivas que podiam ser formuladas e ensinadas com precisão. Esta concepção estética estava enraizada no conceito de harmonia e proporção, que era expressa matematicamente.

Já no século XVII e XVIII, com as influências da teoria do conhecimento e do rigor dedutivo e da certeza, o racionalismo estético estabeleceu normas para o fazer artístico, limitando a criatividade e a individualidade da intuição artística. Posteriormente, estes princípios deram origem ao academicismo, ou seja, ao classicismo ensinado pelas academias de arte. (BATTITONE FILHO, 1996).

Segundo Baumgart (1994), em 1790, Kant elaborou uma forma do julgamento estético, indo contra a estética cartesiana. Para ele, os juízos estéticos estavam relacionados à beleza e que por sua vez, não dependia de nenhum conceito de perfeição. O belo se dá no sensível. Segundo Kant, o que garante a universalidade dos juízos estéticos é o fato de que todos os homens têm a mesma faculdade de julgar. Não se podendo desta forma estabelecer regras de julgamento.

No romantismo, que se deu no século XVIII e início do século XIX, a estética estava baseada em imaginação criativa, originalidade, expressão, comunicação, simbolismo e emoção de sentimentos. A partir daqui, a obra de arte deixou de ter outras funções, para ter sua finalidade nela mesma. A apreciação estética passou a ser o único valor das obras de arte.

A arte ocidental foi marcada até o século XIX pela concepção naturalista que surgiu na Grécia antiga. Segundo Osborne (1970b) a concepção estética desta época tinha a ambição de colocar diante do observador uma semelhança das aparências reais das coisas. O importante em uma obra de arte era buscar a semelhança com a realidade e não como uma representação. Dentro do naturalismo destacam-se algumas variações, no entanto, as mais importantes foram: o realismo e o idealismo.

O idealismo buscou retratar o mundo como as pessoas o desejavam que fosse. Este padrão retoma a visão da arte grega que não retratava pessoas reais, mas pessoas idealizadas. Foi a partir dos gregos, que ocorreu a elaboração da teoria das proporções do corpo humano. Já o realismo, inspirado em uma característica da arte renascentista do século XV, buscava mostrar o mundo como ele realmente era.

Do ponto de vista naturalista, segundo Aranha (1991), podemos apontar como sendo critérios de avaliação de uma obra de arte:

- A correção: o assunto que interessava deveria ser representado corretamente para que pudesse ser identificado;
- A qualidade de ser inteiro: o assunto deveria representar o todo;
- Vigor: deveria conferir poder de persuasão.

No século XX, a arte ficou independente dos valores e propósitos estéticos. Esta nova atitude estética advém do estado de espírito cauteloso, empírico e analítico que não quer generalizar, mas que se mantém atento às características individuais de cada forma de arte. (BOURDIEU, 1996).

Atualmente, vivemos numa época do pós-modernismo, que é uma reação contra a universalidade e racionalidade, propondo a volta do passado através de valores simbólicos ligados à cultura local. A estética se caracteriza pela desconstrução da forma. Não existe um estilo único, tudo é válido. Nesta perspectiva, Coelho Neto (1979), discute a informação

estética comparada à semântica. Para este autor, a informação estética não tem necessariamente uma lógica. E ela pode estar ligada tanto ao senso comum quanto à ciência. No entanto, ele afirma que esta informação não pode ser traduzida em outras linguagens.

Já para Santos (1962), todos nós podemos gostar de uma obra de arte especificamente, mas toda obra é sujeita a apreciação estética e para tal devemos considerar, sobretudo, os valores que nela estão presentes e não os que a ela emprestamos. Neste sentido, conforme o autor sugere, para proceder a apreciação de uma obra de arte, é preciso considerar:

- 1) objetividade - a obra realizada.
- 2) subjetividade - o papel que o autor desempenha da mesma.

O autor sugere que para compreendermos ou para apreciarmos um objeto do ponto de vista da subjetividade devemos julgá-lo a partir dos seguintes aspectos:

- a) como é este objeto – reprodução;
- b) como ele é sentido – simbolicamente;
- c) como é visto – tradução.

Para uma análise objetiva, são sugeridas duas regras de apreciação:

- 1^a Objetivamente, o valor de uma obra está na sua expressividade.
- 2^a A análise da expressividade do objeto se dá de forma harmônica, sendo a harmonia analisada a partir dos valores técnicos e valores decorativos.

Transportando estes conceitos e orientações para a dança visualizamos que: Primeiro - a expressividade se dá através dos movimentos coreografados, onde a expressividade revela o sujeito (bailarino). Isto ocorre porque o artista/sujeito é considerado como membro de uma cultura e de sua história. Quando alguém dança mostra os seus valores subjetivos. Ele realiza objetivamente a sua obra de arte, expressa e se expressa (originalidade, imaginação, espontaneidade e imaginação). E nessa expressividade ele se revela.

Segundo - os valores técnicos podem ser reconhecidos quando se opta por movimentos calistênicos (kalos, em grego é igual a belo) ou cacotênicos (kakos, em grego, feio). Já os valores decorativos se dão pela peculiaridade das cores, das linhas e formas

apresentadas na coreografia. A harmonia entre estes valores revelam o equilíbrio de uma obra de arte.

Ainda conforme Santos (idem), a palavra harmonia vem do grego e significa ajustamento, equilíbrio das partes. Há harmonia, quando as partes de uma unidade se ajustam de tal forma que a proporcionalidade se equilibra. Não há harmonia entre duas partes homogêneas, há harmonia quando partes diferentes se equilibram. Mas há dois tipos de equilíbrio: simétrico e assimétrico. Ambos pressupõem harmonia.

Vejam: equilíbrio simétrico é quando a unidade mostra a repetição inversa das partes. Ex. Um quadrado tem a simetria das partes. Equilíbrio assimétrico é quando uma das partes é diferente em algo da outra mas pode, porém, harmonizar--se. Ex. Uma parábola. É harmônico o que apresenta esse ajustamento de partes diferentes que se equilibram, não quantitativamente, mas qualitativamente. Essa harmonia revela beleza. Tem-se aqui um conceito de belo.

Para este mesmo autor (idem), ordem e desordem é uma sucessão regular de termos que estão interligados por uma conexão. É um conjunto de fatos coesos, formando um todo, que atua obedecendo a uma finalidade. É um conjunto de providências interligadas, que se sucedem para atingir a um fim. etc. Na ordem, vemos a presença de uma relação entre as partes que a compõem, e uma relação delas com o todo. A desordem, no mesmo princípio, é o que tem uma ordem diferente da que se espera.

Ordem e desordem, segundo Aranha (1991), são classificadas a partir da relação a quem elas se destinam ou da finalidade que com elas se pretende alcançar. Nesse sentido a desordem enquanto desordem não é bela. É a expressão da desordem que é bela e não a desordem em si.

O que percebemos aqui, é que a arte é um estudo de filósofos que coloca a estética como um discurso possível, porque existe uma série de outras práticas discursivas que se fazem presentes. Então percebemos que a estética é o modo como se olha determinado objeto a partir de uma determinada epistemologia construída historicamente por certas discursividades E só conseguimos perceber isto, a partir da historicidade.

Retomando a dança em cadeira de rodas temos aqui um ponto crucial para compreendê-la como uma atividade artística. São duas as dificuldades que se apresentam:

uma, porque as coreografias são múltiplas e formuladas por movimentos constituídos a partir de uma desordem corporal desarmônica. A outra, porque os gestos corporais contrapõem a concepção conservadora do conceito de corpo/movimento/dança, desafiando as questões estéticas. Esta é a percepção manifestada na fala de alguns dos nossos entrevistados, da pesquisa.

(sujeito grupo A) Eu vi as pessoas que começaram, o CandoCo de Londres. Eu acho que para eles pode ser uma coisa muito boa, pode ser uma espécie de terapia. É legal, mas é muito limitado. Sem dúvida nenhuma é absolutamente limitado. Não sei porque nem é em função da estética só. É limite em todos os sentidos. É estética também! Limita em todos os sentidos, em todos os sentidos.

Dança em cadeira rodas não são a dança que eu vejo como dança, porque a dança que eu vejo, deixa eu ver de uma forma, ou de arte ou de lazer, então eu não acho que a dança em cadeira de roda não seja arte, é arte se você olhar do ponto de vista da coisa, mas eu estou falando de arte no contexto de ser alguém a mais que nós todos. Então o fato da cadeira de rodas ele ser o deficiente, ele já não tem o mais, para a dança, no sentido que eu entendo a dança espetáculo. Dança lazer, acho que é lazer para eles. Dança lazer para alguém normal, assim vai dançar dança de salão, vai dançar no carnaval, na discoteca. Então dança em cadeira de rodas, para mim é a cadeira de rodas dançante. Entendeu?

Nas colocações acima o que se tem são valores ou desvalores estéticos, que residem na condição real de um corpo e na sua possibilidade de locomoção. Embora o gesto corporal se faça presente na dança em cadeira de rodas, a dança espetáculo de um modo geral exige uma dimensão estética mais intensa e completa.

Esta modalidade de dança é constituída exatamente no interior desta ambigüidade: possui uma existência autônoma de se expressar e, ao mesmo tempo, está imbricada em uma cultura, é um fato social. Os gestos corporais não carregam, *a priori*, uma aptidão estética. O que faz parecer que para a dança em cadeira de rodas ganhe o estatuto de modalidade artística, ela depende da cultura e dos respectivos registros de valores. Todavia, é exatamente a sua qualidade estética que deve perpassar estes valores.

. Esta discursividade da arte se ancora na perspectiva teórica da estética, pois, pensar a estética nos remete a significados que evidenciam marcas de discursos historicamente dominantes, porém quando tomamos o sentido da "validade" estética, estamos expostos a

uma pluralidade de sentidos. Ser "válido" é um termo aberto que permite mobilizar vários sentidos.

Elias (1995) corrobora esta constatação ao afirmar que, no nosso estágio de civilização, há um processo de transfiguração, onde se tende a endeusar os grandes homens e a desprezar os homens comuns, sendo isto um elemento determinante de destino social, passando a ser um fato social. Segundo ele, a arte é válida quando uma obra está intimamente ligada ao tipo de sociedade e à época em que a mesma é produzida.

Nesta mesma linha de raciocínio Geertz (1997) diz que o processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural é sempre um processo local, onde forma e conteúdo são resultados do feito cultural. E, ainda, Foucault (1997), aponta que a diferença dos trabalhos artísticos depende de uma questão de poder, pois, no mundo da arte, a aparência muitas vezes é julgada como sendo a essência.

Ponderando estas colocações, podemos considerar a dança em cadeira de rodas como uma manifestação artística que está procurando: uma maneira de se legitimar como dança artística e esportiva, bem como os meios de redefini-la, com um caracter mais abrangente, que aceite e inclua a diferença. Que, embora quebre regras e padrões passam-se constituir em beleza e harmonia. Ao mesmo tempo, busca um local de expressão que lhe permita o processo de criar uma nova realidade sobre corpo/movimento/dança, no sentido de legitimar o processo criativo, efetuado na elaboração coreográfica. A arte, cujo lugar permita remodelar valores, para engendrar novos comportamentos e para reinventar um mundo em que as pessoas com deficiência estejam presentes, via esta nova realidade da dança, um novo discurso corporal, uma nova prática social e cultural. A pesquisa colheu depoimentos que acenam com esta possibilidade

(Sujeito grupo c) Mesmo dentro do feio pode ter uma estética. A estética se compõem de harmonia e de equilíbrio. A estética é o ponto máximo que você pode atingir na sua expressão, principalmente usando o corpo assim como o escultor. Porque todo mundo faz escultura e porque uma transcende? (...) Ora a estética é, não é mais que o resultado da capacidade de equilibrar e harmonizar a perfeição, as linhas, os movimentos, a estética não transcende o feio e o bonito, a estética é belo mesmo podendo ser o feio.

Nestes tempos de pós-modernidade, acreditamos que é impossível estabelecer as fronteiras entre o que é ou não é arte. A investigação da dimensão estética na dança nos remete a uma ética do individualismo que acompanha uma memória de exclusão de corpos imperfeitos. Em contra-partida temos a dança em cadeira de rodas que propõe uma outra ética, a da relação, uma ética mais social.

Na medida que conseguirmos passar de uma ética do indivíduo para uma ética relacional, diminui-se a questão do corpo enquanto belo. Nesse sentido, a questão do laço de identificação poderá tornar-se mais abrangente, em que o importante é perceber a dança enquanto gesto e enquanto espaço para a interação do sujeito. Importa perceber a dança e não quem está dançando.

3.5 Marcas factuais da história do Palco:

Vimos até aqui que a dança, como arte, reside na comunicação expressa pelo gesto do dançarino através da comunicação que ele estabelece com ele mesmo; a relação que ele cria com seu meio e o olhar com que ele porta sua cultura e a sociedade na qual ele vive. O que resulta deste processo é uma simbiose que estabelece da relação com o outro. É a interação que se dá no palco entre o dançarino e espectador. Uma relação que pode ser de identificação ou não.

No decorrer da encenação, além do sentido estético, o que está fortemente posto é a relação com o público. É o efeito sujeito do dançarino, que se manifesta no palco, provocando na platéia, uma leitura de identificação ou de estranhamento. Essa ocorrência é o que na Análise do Discurso chama-se de *efeito leitor*.

É no palco, neste espaço físico delimitado, que são produzidos os movimentos de subjetividade num processo coletivo, tanto de quem dança e, sobretudo, de quem assiste a esta dança. Coloca-se aí uma relação de fruição entre a questão estética, a harmonia e a questão vivencial da experiência de movimento para a emoção.

Temos, então, no palco, duas maneiras diferentes de se fazer o sujeito: a) uma, através da relação que se dá com a dança e o público; b) a outra, através da relação consigo mesmo. Vejamos a opinião de alguns sujeitos dessa pesquisa:

(Sujeito grupo A) Palco é o lugar onde as pessoas são como um podium, como um... como sobe no caixote como agora, a pessoa se expõem, o criador e o seus intérpretes a serem julgados, estudados, analisados por um público. Um palco é o lugar onde você se expõem, você expõem o seu interior... suas... fica muito aberta a sua personalidade no sentido mais intrínseco está exposto no palco e você não tem como disfarçar ou esconder. Palco é um livro aberto, não da sua personalidade para fora na vida publica, mas de outros atributos que você tem ou que você não tem e que são vistas. O palco não perdoa, ou você vê a grandeza ou você vê uma coisa absolutamente ... O palco é o lugar que você pode admirar ou ignorar, o palco você se põem e se expõem. O palco é o lugar aonde o artista se expõem ao julgamento. Agora ao mesmo tempo que a realização bem sucedida no palco pode transcender todas as realizações de vida normal a ponto de muitos artistas sacrificarem sua vida pessoal, seu casamento, sua família, sua casa, porque é tal forma o prazer da recompensa desta realização que o publico que ele não consegue

se livrar, então o palco passa a ser quase uma droga. Você não pode viver sem ele. Nureyev ele não podia viver sem o palco, ele tinha que dançar todo os dias, se você vai analisar você vai ver que ele não tinha família, era sozinho e que aquele palco dava a ele a realização. Realmente ele era um gênio e ele precisava do palco. Agora o palco é o lugar onde você se permite a exibição de você mesmo.

Atualmente, a dança em cadeira de rodas oferece uma visão diferente de dança, não é tanto uma questão de técnica, nem uma super valorização do movimento no sentido de treinamento. É mais uma possibilidade de colocar quem esta dançando em contato consigo mesmo e, a partir deste contato interno colocar-se em contato com o público, mostrando o que o corpo deficiente pode significar na dança para além da deficiência. Para o sujeito que superou a limitação imposta pela sua condição física, o palco é um lugar que lhe permite se pronunciar. No palco ele é o dançarino.

(Sujeito grupo B) É o lugar, o espaço onde você realiza concretiza os sonhos concretiza o imaginário, expõe a sua emoção, o seu tesão, a sua raiva e o seu ódio. Um universo indescritível. Você elimina todo o seu negativo, suas coisas ruins. É também onde você energiza. É uma troca, é uma coisa muito interessante. Sinto um grande aconchego com o palco O palco é isto, é a minha casa, é onde eu me exponho, é aonde as pessoas também me vêem pelo avesso.



FIGURA 12: Grupo de Santos/SP
FONTE: I I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

3.6 O corpo no espaço cênico - O lugar comum

O espaço cênico é um local extremamente diversificado, seja ele um simples círculo de giz traçado numa praça pública, ou um tablado ou palco com cenário sofisticado. Se o espaço é a relação entre dois pontos, a área relevante para o espaço cênico está na relação entre o espaço de representação e o espaço do público.

Historicamente, o teatro começou na Grécia na forma de poesia coral¹⁸, onde a poesia era cantada e dançada pelo côro (denominada de ditirambo), apresentada no templo de Dioniso depois das oferendas rituais. Os eventos tinham data certa para acontecer. Nas apresentações, enquanto os coristas realizavam os ditirambos, o povo se colocava ao redor dos mesmos, constituindo, assim, o espaço da representação ao centro, e o do público em volta, por todos os lados, caracterizando-se como teatro de arena. Segundo Carson (1997), esta é a mais antiga concepção de cena e de divisão entre encenador e platéia.

Com o passar do tempo foram ocorrendo mudanças. Retirou-se um elemento do côro, para representar os personagens referidos na poesia; para dialogar com o côro, este elemento foi transformado em ator¹⁹. Este ator, cuja função era considerada uma atividade cívica-religiosa, representava vários personagens do enredo, o que o obrigava a trocar de máscara e indumentária, diversas vezes.

Para tal, construíram uma barraca²⁰ ao lado do espaço de representação. O público, então foi retirado da posição circular e passa a posição semi-circular. O espaço cênico passou a ocupar três lados, ficando o público não mais ao redor.

Já os teatros romanos foram baseados nos modelos gregos com algumas modificações onde se tinha um espaço para a representação, de forma retangular, em cuja fachada interior se dependuravam os cenários. Como não se tinha mais a orquestra, o espaço foi ocupado pelo público nobre, senadores e patrícios, transformando-se em platéia. Ao redor havia uma arquibancada semi-circular para o restante do público. As construções eram edificadas em terrenos planos, com grandes muros, decorados na fachada, para sustentar as arquibancadas. Para proteger o público da chuva, os teatros tinham um grande

¹⁸ Chorós em grego significa dança.

¹⁹ Ator em grego significa o hipócrita, o que finge.

²⁰ Barraca em grego significa Skene, que deu origem à palavra cena.

pano²¹ que o recobria. Também foi colocada uma cortina que separava e dividia a cena em dois espaços. Estabeleceu-se aqui, uma nova relação entre o público e o ator. Eles encontravam-se separados por uma cortina. (CANTON, 1994).

Este modelo determinou a forma do teatro renascentista, é a que permanece até hoje. O teatro italiano caracteriza-se pela ampliação do palco, que apresenta um declive para o cenário e uma platéia em nível mais baixo. A arquibancada subiu na vertical, andares constituindo-se em frisas, camarotes, balcão, voyeur e anfiteatro. A cena ocupa o palco, que teve um avanço - o prosclênio. A partir desta proposta, estabeleceu-se uma outra relação com o público, colocado frente ao espaço de representação e separado deste por uma cortina. Esta proposta tinha como objetivo colocar a platéia numa relação de contemplação. (SERRONI, 1994).

Somente a partir do século XX, que se criou novos tipos de relações entre ator/platéia a saber:

1. A proposta panorâmica, oposta ao da arena, onde o público se situa no centro e a representação o envolve por todos os lados. Exemplo desta proposta pode ser visto no teatro da cidade de Santo André/SP.
2. A proposta sem limites - o espaço do público se mistura com o espaço da representação.
3. A proposta da cena vertical - o público vê o espetáculo na vertical.

Estas são as concepções atuais de espaço cênico, o que nos interessa aqui perceber, é que a concepção de um espetáculo parte, inicialmente, do espaço físico. E este espaço físico é um dos elementos fundamentais para a realização coreográfica. Este é um dos elementos das *condições de produção* da dança.

A exposição coreográfica, ao localizar-se no espaço cênico amplia-se, traz para si os sentidos do espaço existencial, configurado com a formulação coreográfica, que uma discursividade assume a responsabilidade do dizer corporal para uma determinada platéia, tornando-se o local da circulação dos sentidos da dança.

(Sujeito do grupo B) Palco é um lugar que não precisa ser aquele palco do teatro, mas é o lugar de onde você se pronuncia. Agora, por exemplo, eu estou no palco,

²¹ Denominado de Velum.

eu estou me pronunciando para você como minha ouvinte. O palco é sempre este lugar que não é um lugar só físico, quando o professor está dando aulas, uma aula expositiva, ele está no palco. Quando um repórter está falando expositivamente, ele está no palco. Palco é este lugar onde alguém se pronuncia apresentando algo para um outro que recebe. Não importa se é fazendo arte ou não fazendo arte, ou dando aula, não interessa aquilo é palco.

Neste espaço, o dinamismo do movimento é que vai possibilitar a formulação de novos sentidos, criados a partir da relação entre dançarinos e público. Esta relação concebida reclama sentidos que ultrapassam os olhares das imagens que se formam a partir da configuração corporal. Vejamos o que diz um dos dançarinos entrevistados.

(Sujeito do grupo B) Quando estou dançando no palco eu amo a dança. Para mim a dança é tudo. Extravasa tudo que está dentro de mim. Quando você ama o que você faz, você faz com vontade. Quando saio para dançar deixo todos os problemas em casa. No espetáculo no palco, eu amo o que eu faço. Eu faço porque eu amo. Quando eu danço é tudo maravilhoso. O que vale é dançar.

Neste contexto, o movimento em cena recobre-se de outros sentidos que não são só da ordem do movimento, mas também da valorização simbólica.

A apresentação da dança, neste contexto, torna-se essencial porque uma vez afastada de seu contexto específico - o palco, que é seu lugar de enunciação, a dança perde o seu sentido artístico, tornando-se em um possível movimento corporal. As instalações arquitetônicas, além de ter o sentido do possível, dos modos de fazer, ainda remete para o imaginário dos processos do fazer.

(Sujeito do grupo A) Palco é esta coisa que encanta, e ao mesmo tempo te ilude. Ilude no sentido que, quando você está no palco, você está na mídia. Você sabe tudo, esquece do estudo, da parte teórica, que é necessária até para falar sobre o que você mostra. ... É uma coisa deslumbrante. O lugar do artista é no palco. É necessário trabalhar a parte artística e a parte teórica. O lugar do artista é no palco mesmo, mas eu acho que não pode estar desvinculado com o academicismo. Algumas pessoas ainda têm resistência que tudo é o palco, mas já tem muito gente mudando, porque na hora que o palco acaba, ele vai ver que tem que correr para algum lado para sobreviver e este lugar muitas vezes não é o palco.

O espaço cênico é por natureza, uma forma (configuracional) para um objeto sem autonomia estética. Na dança seu significado está condicionado ao significado do conjunto a que pertence e com cujos elementos se articula: passos, dançarinos, música, luz,

encenação. O palco já tem seus sentidos históricos, porém, o sentido do palco para a dança, só se dá a partir destas relações.



FIGURA 13: Grupo de Salvador/BA
FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

IV CONTRAPONDO OS CONTRAPONTOS DA DANÇA



- 4.1 Do lugar da dança em cadeira de rodas:**
- 4.2 As relações com / do corpo:**
- 4.3 O corpo do possível:**
- 4.4 O corpo que dança:**

4.1 Do lugar da dança em cadeira de rodas:

Discursos desdobrados da pesquisa realizada por Ferreira (1998), mostram que tanto faz a pessoa ser deficiente ou não, todos se identificam com a possibilidade da dança, ou seja, a dança é um lugar possível para que as pessoas possam transformar a relação com elas mesmas. A dança também é o lugar do processo de passagem do impossível ao possível, do irrealizável ao realizável. Isto se dá pelo simbólico.

A dança trabalha com o corpo. Contudo, o treinamento técnico/corporal mantém-se como um método mecanicista, onde se aprende determinados movimentos buscando adquirir habilidades como girar, equilibrar, saltar e dominar determinadas articulações do corpo.

Podemos dizer, então, que a dança implica em treinar o corpo para se alcançar o resultado de codificações já estabelecidas historicamente, ou seja, movimentos que se convencionaram como sendo o movimento x ou y. E que estas codificações obedecem a leis anatômicas e estéticas.

De um modo geral, as aulas de técnica se dão inicialmente pelo processo de imitação e repetição de movimentos. Na maioria das vezes ela é ensinada e aprendida como uma atividade que valoriza o quantitativo, os exercícios são repetidos inúmeras vezes até se tornarem virtualmente automáticos. Desta forma prioriza-se o produto sobre o processo. É por isto que as características dos movimentos podem ser descritas, porque pressupõem que a questão da motricidade é uma das exigências para a realização do movimento de dança.

Mas na perspectiva de Laban (1961 a, 1966), para o desenvolvimento e análise do movimento, é preciso considerar duas questões: 1) As atitudes corporais transformam-se em padrões; 2) As atitudes culturais os influenciam, enquanto dançam. E são estes traços que identificam as pessoas que dançam.

Isto nos remete a pensar que nenhuma aula técnica oferece um treinamento ideal para todos os tipos de corpos e todos os estilos de dança. Mas por outro lado, o que particulariza o reconhecimento de um movimento de dança é o fato de arregimentar traços de identidade de bailarinos em todas as pessoas que dançam, deficientes ou não.

Arregimentar é aqui colocado no sentido de afirmar, de re-significar, de produzir processos de identificação. Em outras palavras, arregimentar é produzir *condições de subjetivação*, e isto é possível na dança em cadeira de rodas, porque as pessoas com deficiência se reconhecem na possibilidade da dança, ou seja, elas se percebem como corpo que dança, ou como um corpo capaz de se expressar através de movimentos na relação com o outro a partir da relação *indivíduo/alteridade*.²² Isto pode ser observado na fala de alguns entrevistados.

(Sujeito grupo B) Na dança é onde a gente consegue expressar o que a gente tem lá de dentro, e como eu me acho uma pessoa feliz, realizada em muitas coisas, eu queria mostrar para todo mundo esta realização e estou conseguindo através da dança de uma forma bem explícita e bonita.

O fato de arregimentar/afirmar aqui significa que as pessoas com deficiência se identificam com a dança e isto desloca processos de subjetivação diferenciados, ou seja, a partir do momento que elas se subjetivam²³ elas percebem a dança como dançarinos, como parte delas mesmas. A dança vai então produzir *condições de subjetivação* nesta relação com o outro.

No entanto, os confrontos de sentidos instaurados pela hegemonia da dança desenvolvida pelas pessoas “ditas normais” desmancham, interagem e estabelecem fronteiras com o desenvolvimento da dança para as pessoas com deficiência física. E são nestes espaços estreitamente articulados, que se compreende a heterogeneidade destas relações. Resumimos estas relações no quadro número 02.

Portanto, as análises que faremos aqui se caracterizam como uma busca por interceptar os momentos em que estes espaços confluem e se afastam produzindo sentidos.

²² Segundo Authier-Revuz, 1998.

²³ Foi aqui útil para a minha reflexão o curso sobre "Subjetivação, identificação e individualização do sujeito", ministrado pela professora Eni Orlandi no IEL, em 2000.

QUADRO 02:

Relação da dança artística e dança em cadeira de rodas

Dança artística	Dança em cadeira de rodas
Corpo Instaura padrões normais	Corpo Possuí marcas da deficiência
Movimento Estilizado Utilização de pernas	Movimento Estilizado Utilização de cadeira de rodas e outros instrumentos de locomoção
Legitimação Estabilizado pela história	Legitimação Busca da estabilização pela história
Pedagogia Própria e estruturada teoricamente	Pedagogia Processo de construção, baseada em diversas modalidades de dança.
Sentidos É constituído a partir da coreografia	Sentidos É constituído a partir da coreografia, porém é constituído inicialmente pelos sentidos da deficiência, porque dança-se movimentos corporais mas dança-se diferente.

Segundo Humphrey (1978):

Entre os noventa graus de distância entre o corpo em equilíbrio de pé e o seu total abandono ao chão existe uma imensa variedade de ação tanto emocional quanto física e é precisamente aí que reside a dramaticidade do movimento.

A partir deste enunciado, ao nos reportarmos à história da dança, percebemos que de um lado tem o balé clássico que trabalha toda uma harmonia e beleza, enfatizando principalmente os grandes saltos. Contra este virtuosismo, tem-se a dança moderna que trabalha com a exploração de movimentos em todas as direções corporais, saindo da linha vertical, característica do clássico.

Entre estas perspectivas encontra-se a dança em cadeira de rodas, localizando-se na linha perpendicular e na horizontal. Tem-se aí, por um lado, um corpo sustentado por uma cadeira de rodas. Esta cadeira é uma máquina limitada, que produz outros movimentos. E por outro lado, é esta cadeira que sustenta o corpo nesse ângulo de 90° graus, portanto,

o movimento até o chão vai se dar de outra maneira. Vejamos algumas opiniões dos sujeitos desta pesquisa.

(Sujeito grupo A) A diferença é toda, é a cadeira de rodas. Que tem menos má habilidade do que uma musculatura elástica com dois pés podendo se projetar em saltos e outras coisas. A diferença é esta. A intenção é dançar, a manifestação é dançar, a forma de dançar que é diferente.

(Sujeito grupo B) Quem dança de cadeira de rodas também é normal, então a diferença aí é só posição, a maior parte da dança em cadeira de rodas são movimentos que nos utilizamos muito da posição sentado ou deitado, movimentos que você não sai do chão, não tira os pés do chão, mas com movimento de corpo você faz com que a pessoa imagine que você está flutuando.

Se por um lado temos um corpo em equilíbrio, por outro lado, existe uma grande variação de ação tanto emocional quanto física que ocorre da cadeira até o chão e vice versa, configurando gestos corporais que se colocam contra os padrões estéticos.

Temos aí presente, nesta dança, tanto uma ação motriz, com as possibilidades de movimento deste corpo na sua materialidade, com os gestos que podem ser realizados no palco e os gestos que não podem ser realizados porque tem uma cadeira ali presente, quanto se tem o estado emocional que lhe permite realizar os gestos que lhe convém.

(Sujeito grupo B) A Dança em Cadeira de Rodas sou eu mesmo, eu utilizo a cadeira de rodas, eu vivo com a cadeira de rodas, eu me expresso com a cadeira de rodas.

Desta relação da linha vertical e da linha horizontal, o que se tem aí é uma grande diversidade de possíveis gestos de interpretação, que produzem o discurso da dança em cadeira de rodas, a partir do significado de corpo e movimento. Portanto, são muitas as possibilidades de se fazer sujeito nesta relação com a dança. Como por exemplo.

(Sujeito grupo B) Estar dançando é uma oportunidade muito grande para você conseguir alcançar um objetivo, passar uma mensagem para o público e também um objetivo social muito grande. (...) O que é dançar? O que é viver? É sentir tudo que você faz de bom ou de ruim como experiência para você melhorar sua vida seu ponto de vista sobre a vida. É você viver dançando, você está dançando a vida mostrando a vida dançando.

(Sujeito grupo B) É uma forma de mostrar que a deficiência física não é para se incomodar

(Sujeito grupo B) A importância na dança em cadeira de rodas é que você cresce, você passa a ser uma pessoa assim que passa... As pessoas passam a olhar para você de uma outra forma, que você tem capacidade de fazer outras coisas, mostrar um trabalho diferente.

(Sujeito grupo B) Prefiro falar primeiro do financeiro. Quando você está no palco, mostrando a beleza da dança, todo mundo acha lindo, todo mundo fala, todo mundo promete. No dia seguinte nem olham para sua cara. É complicado. Se você não ama, você não vai dedicar.

A dança de um modo geral está vinculada a estética, significando discursos de harmonia e beleza. Tem-se aqui o significado de toda uma tradição. Isto é mostrado na fala da classe dominante da dança, vejamos:

(sujeito grupo A) Vamos assim dizer, dança e deficiente no primeiro impacto bate mal. Dança não é para deficiente, esta é a primeira formação.

A raiz do problema inicia-se com o corpo e o movimento. Para a Dança e a Educação Física, o corpo tem muitos atributos, em que movimentar é ter uma ação motriz, que passa pelo pensar e pelo sentir. Nessa perspectiva, a ação motriz tem uma dimensão de intervenção normativa pedagógica. Além disto, para a dança, esta ação é julgada pela dimensão estética. Então, a ação motriz (com base na epistemologia cartesiana) pressupõe todo um aparato ideológico normativo de critérios que exclui a possibilidade da dança em cadeira de rodas.

Portanto, se esta modalidade estivesse presa ao que se entende por ação motora, a mesma ficaria presa ao aspecto pragmático. Ficaríamos na concepção de corpo empírico e as possibilidades de seu desenvolvimento estariam comprometidas. Então, entendemos que a dança em cadeira de rodas não está reduzida ao que se compreende por ação motora, ela é gestos que significam e são significados. Isto está sendo possível porque são corpos em movimentos, corpos relacionais que vão se tornando cada vez mais complexos.

Nas análises que fizemos percebemos que os sentidos têm uma história, uma memória, e que em um dado momento histórico se organizam num espaço administrativo,

mas não modificam o interdiscurso. Os sentidos continuam a fazer sentido, sejam eles visíveis, dizíveis ou não.

Segundo Orlandi (1995a), todo dizer é necessariamente constituído por aquilo que já foi dito, existindo uma relação do dizer com o já dito. Com uma memória deste dizer, mesmo que ele não seja dito.

Para falar destes efeitos de sentido, a Análise de Discurso apresenta duas possibilidades: 1) do pré-construído.- do que já está dito na própria formulação; 2) da relação do dizer com a exterioridade - é o que mostra uma determinação histórica sustentando a possibilidade do enunciado que não está dito, mas que é possível dizer. Um dito hoje faz com que este enunciado seja um enunciado comum, porque já vai estar fazendo parte da nossa existência. (ORLANDI, 1998c).

Portanto para compreendermos o sentido é necessário pensar a relação trabalhando as paráfrases e verificando os deslizamentos de sentidos. Esses deslizamentos ocorrem porque tem sempre uma questão ideológica investida na produção do dizer. Vejamos, por exemplo, algumas passagens que Pêcheux (1975) chama de efeito metafórico, efeitos do processo de censura de que estamos falando.

Para estas análises fizemos o percurso inverso, ou seja, começamos pela memória para mostrar o que não está dito, mas que faz sentido no desenvolvimento da dança em cadeira de rodas.

Estas análises são uma tentativa de mostrar que a dança, de um modo geral, tem toda uma ordem de expressividade. E tem sua memória. E que a dança em cadeira de rodas surgiu em um certo momento, de questionamento desta ordem, porém, no momento em que a coreografia é apresentada por pessoas com deficiência, está memória histórica vai se atualizando e coloca a dança em cadeira de rodas à margem.

Pêcheux usa a relação de uma letra para a palavra que compõem os discursos considerados. Nós utilizamos esta mesma estrutura de funcionamento. Desta forma o processo de análise do enunciado se organiza da seguinte forma:

QUADRO 03:

Modelo proposto por Pêcheux, 1975²⁴

Dx1	X-B-C-D	
Dx2	X-Y-C-D	= Deslizamentos Metafóricos – paráfrase
Dx3	X-Y-K-D	
Dx4	X-Y-K-E	
Dxn		

Assim é que consideramos as situações discursivas das entrevistas, organizando-as como segue:

QUADRO 04:

Falas do Grupo A - Discursos dos sujeitos legitimados a falar da dança de um modo geral.

Dx1 - Uma carreira de bailarina hoje está mais aberta a um maior número de pessoas. Antigamente tinha que ter absolutamente as proporções e as condições musculares, as proporções físicas.

Dx2 - A cadeira de rodas deixa de ser um limite, deixa de ser uma coisa limitada para ser um acréscimo.

Dx3 - A diferença de dança e dança em cadeira de rodas é toda. É a cadeira de rodas. Dança e deficiente no primeiro momento bate mal.

Dx4 - O fato da cadeira de rodas ele ser o deficiente, ele já não tem o mais para a dança, no sentido que eu entendo de dança.

Dx5 - Então dança em cadeira de rodas, para mim é a cadeira de rodas dançante. Entendeu?

²⁴ Nesta estrutura o D representa o discurso e o X1....Xn são as formulações de sentido do que chamamos aqui de dança

QUADRO 05:

Falas do Grupo B - Discursos dos dançarinos em cadeira de rodas.

Dx1 - A dança em cadeira de rodas, ela se utiliza a cadeira de rodas como elemento coreográfico. a dança em cadeira de rodas é dança enquanto utiliza a cadeira de rodas, como elemento coreográfico. ela não pode evitar a cadeira.

Dx2 – Culturalmente o nosso país é pobre, temos que cuidar que a cadeira de rodas não fique maior que o deficiente. A cadeira não pode fazer parte do indivíduo.

Dx3 – A gente tem uma trilogia com o corpo. O corpo é o meu instrumento de conquista, de prazer e de defesa. O corpo é que concretiza a parte da imaginação. Ele resolve a minha intenção daquilo que eu quero fazer.

Dx4 - Palco é muito bom. Quem nunca foi no palco não vai entender o que é. É o que todo mundo deveria ter direito a este acesso. Ir ao palco e receber reconhecimento da platéia.

Dx5 - Dançar e viver é a mesma coisa.

QUADRO 06:

Falas do Grupo C - Discursos dos coreógrafos de dança em cadeira de rodas.

Dx1 - Dança em cadeira de rodas é uma expressão do movimento não verbal de pessoas que utilizam como meio de transporte a cadeira de rodas.

Dx2 – Todo mundo pensa no profissional de dança, no aluno, no bailarino. Num aluno "normal" e hoje a gente vê que no Brasil, no mundo existe uma gama de pessoas deficientes que querem dançar de alguma forma.

Dx3 – É uma troca para quebrar o preconceito das pessoas. É inclusão mesmo. Eu nunca consegui ver esta coisa separada. Dá para montar um trabalho e trabalhar toda esta união do deficiente e do não deficiente.

Dx4 – Não vejo diferença. Pode ter diferença na metodologia, na montagem da coreografia, não vejo diferença, é dança. Dançar para mim é buscar emoção, não é fazer movimento aleatório, é deixar fluir lá de dentro. A emoção que eu quero é a mesma, não importa que tenha neste meio uma cadeira de rodas.

Nestes enunciados, o que nos chama a atenção, são os sentidos que identificam os dançarinos sobre a cadeira de rodas. Na seqüência desta relação está a organização desta modalidade partindo do conceito de normalidade e capacidade. Os sentidos parecem fortemente inscritos em um estranhamento da prática do sujeito enquanto dançarino.

No entanto, percebemos uma deriva dos sentidos, quando se trata da questão da possibilidade, legitimando-os enquanto aptos para o desenvolvimento desta modalidade, uma vez que dança vai além de movimentos. Esta modalidade ainda se coloca numa divisão social, mas está aos poucos rompendo as fronteiras desta discursividade histórica. Portanto, esta modalidade está sendo construída, apontando para uma nova ética de inclusão que repropõem um espaço mais relacional e não tão individualista.

Nesta linha de raciocínio pretendemos, nos próximos capítulos, analisar a estrutura da dança em cadeira de rodas, buscando compreender, não a sua função, mas o seu *funcionamento*.

A idéia de *funcionamento*, segundo Pêcheux (1997), se dá pela relação estrutura/acontecimento, é a articulação entre o que é a ordem da língua e do que deriva sua historicidade. É a relação entre o que é considerado estável com o que é sujeito a equívocos.

Segundo Orlandi (1996) esta noção de funcionamento discursivo permite que se possa trabalhar com as partes que significam, mas principalmente com as regras que tornam possível qualquer parte. Desta forma, nossa finalidade não é descrever e nem interpretar mas compreender, explicitar os processos de significação e compreender como os discursos produzem sentidos através de seus mecanismos de *funcionamento*.



FIGURA 14: Grupo de Salvador/BA
FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas



FIGURA 15: Grupo de Santos/SP
FONTE: I I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

4.2 As relações com / do corpo:

A partir deste capítulo, estaremos mostrando discursos da dança com suas especificidades e memórias. Os momentos seguintes desta pesquisa foram construídos tendo como referencial as análises do *corpus*, não de forma cronológica, mas de forma discursiva. Nossas referências foram sendo incorporadas a partir da leitura que fizemos do discurso corporal e verbal do *corpus* de estudo em questão.

Estes corpos proclamam uma urgência de experimentar vivências corporais e de sobreviver socialmente. É uma espécie de necessidade não apenas de encontrar um modelo de vida diferente, mas de buscar a partir do contraste histórico entre dança e deficiência, uma identidade mais definida, ou seja, uma nova forma de organização para o que já existia.

Esta vontade de saborear o movimento desconhecido, através da dança, não se apresenta apenas como uma experiência corporal. Este diálogo entre dança e corpo deficiente ganha existência através da configuração de novas organizações, isto é, através do surgimento de novos modelos de pensamento.

Este corpo que dança, seja ele deficiente ou não, apresenta uma configuração rítmica de movimentos expressivos. Se nós temos isto em mente, o que está por detrás destes movimentos é a mesma coisa: o corpo que dança.

Então é a partir da compreensão do que é corpo (biológico e social), que podemos irrigar para a dança social, para a dança em cadeira de rodas, para a dança como produto artístico, para a dança como reabilitação, etc. E é a partir deste alargamento da compreensão do que é o corpo que se pode compreender a dança para pessoas com deficiência.

Ora, se pela emoção nos é possível excitar nossas paixões com uma representação corporal, por qual razão o trabalho da dança para deficientes não é reconhecido pela sociedade da dança e porque sempre se questiona se esta dança pertence ou não ao mundo da arte. Estes questionamentos de um modo geral, não são levantados para os trabalhos de dança com pessoas "normais".

É claro que este modo de tornar explícito o corpo deficiente dançante, de propor que ele se apresente com sua carga própria, é capaz de provocar um efeito simbólico no espectador. Esta é uma proposta eminentemente subversiva

O importante a termos em mente é: O que é este corpo que dança? É um corpo que consegue dar materialidade a uma informação que é chamada de dança, ou seja, há um tipo específico de movimento que se chama dança que é diferente do movimento que se chama ginástica, judô, e etc. (KATZ, 2002).

Há uma especificidade neste movimento que separa um dos outros. A dança é uma atividade caracterizada por três elementos fundamentais: o ritmo (de um modo geral associado à música), a forma (que se dá pela configuração do corpo no espaço representado nas coreografias) e a expressão (a gestualidade dos dançarinos, que expressa sentimentos e/ou idéias, sendo elaboradas a partir de um determinado estilo com uma técnica específica).

Desta forma, o corpo humano apresenta propriedades decorrentes das organizações biológicas, que são desenvolvidas através da relação com o meio ambiente, mediada pela cultura. Assim sendo, o ser humano tem movimentado suas propriedades motoras no processo de sobrevivência. Estes movimentos, em princípio, foram determinados pela interação entre as necessidades orgânicas vitais e as características ambientais.

Estas relações são fundamentais na estruturação de movimento na dança. Elas dão um enquadramento ao ato de construir uma cadeia de movimentos que são interligados entre si, e que permite liberdade de expressão das nossas emoções. No entanto, quando os dançarinos são reportados para o campo da dança, há uma relação paradoxal entre a percepção do corpo pelo "dançarino deficiente" e pela "pessoa deficiente".

No trabalho de dança em cadeira de rodas, é necessário, além de buscar o entendimento corporal para a melhora de uma técnica, é possibilitar um aumento das capacidades expressivas do dançarino, pois dançar implica ir além dos movimentos motores mensuráveis. O essencial é exprimir em movimento o discurso que o dançarino estabelece com ele mesmo e com os outros.

Não podemos assim, estabelecer de todo o que os mesmos devem dançar. No entanto acreditamos, como um primeiro passo, que é necessário o compromisso de

romper com as barreiras e depois dar a oportunidade a estes indivíduos de decidir sobre o seu próprio corpo, pois nossas análises indicam que a partir do momento que o dançarino consegue enfrentar este processo de deficiência, ele já terá condições de elaborar o que é o movimento da dança em cadeira de rodas.

Acreditamos que este é o caminho que se deva trilhar nesta perspectiva da dança com pessoas com deficiência. Porém, a primeira conquista deve partir dos próprios dançarinos.

Não se trata mais de libertar o corpo de uma situação limitada biologicamente, mas de criar tensões que lhe provoque a necessidade de extravasar o corpo real, biológico. Não se trata mais de evitar a queda ou de machucar, mas de ir ao seu encontro, de prender-se, agarrar-se ao corpo imaginário para não ser repelido pelo corpo real.

As teorias tradicionais de dança que são usadas para explicar o surgimento de novos movimentos estéticos em dança sugerem que estes resultam de estímulos do meio cultural em que estão imersos.

Então, como poderemos compreender o que é o movimento de um corpo dançando? Quando um corpo está fazendo este tipo de movimento, ele está desenvolvendo uma habilidade extremamente complicada e complexa, como vimos no capítulo sobre o movimento.

Do ponto de vista da Análise de Discurso, podemos compreender este fato a partir da noção teórica sobre a questão da repetição. Segundo Orlandi (1996), o processo de significação passa por três estágios: 1) a repetição empírica – efeito papagaio – o dançarino apenas reproduz o gesto corporal determinado para ser realizado; 2) formal técnico – quando ele faz a mesma coisa, apenas mudando o gesto corporal; 3) histórico – quando os gestos corporais apresentados nas coreografias tem significado para quem esta dançando.

Se pensarmos a dança a partir destes três momentos, podemos perceber que a dança, enquanto repetição empírica, seria reprodução; o dançarino só imita, ele não entrou no sentido da dança. Já no segundo estágio, que é a repetição técnica, neste momento ele dança, se movimenta, porém esta dança não mexe com ele mesmo, ele chega até mudar os gestos, pois neste momento ele já apresenta um certo nível de intervenção, mas eles não intervêm nele mesmo. No terceiro estágio, que é histórico, é o momento em

que ele se significa e é significado pela dança. Nesse estágio ele se relaciona através da dança, com ele mesmo, com o modo como se significa em uma memória significativa.

Esses três estágios, assim como a seqüência dos mesmos, faz parte do processo de formulação da dança, na sua constituição. É a partir deles que existe a possibilidade de atingir a leveza de constituição da dança, isto devido a historicidade.

A dança já tem uma história, o homem já tem um corpo que tem uma história do movimento. No entanto, quando se desenvolve a dança em cadeira de rodas, ocorre aí um deslocamento do sentido da dança. Nesta mesma perspectiva, o dançarino com deficiência, ao repetir os movimentos, também desloca este sentido do movimento, ou seja, no processo de repetição, o sentido da mera reprodução desloca-se para o sentido histórico, pois neste momento o sujeito investe no seu próprio gesto. Os sentidos que estão nele vão estar investidos deste movimento que ele realiza. É a isto que a autora chama "estar sujeito a", e "ser sujeito de".

Então, não importa se o corpo que dança é o corpo A (deficiente) ou o corpo B (não deficiente). A especificidade de cada modalidade será dada a partir do momento em que se permitam experimentos que desenvolvam as aptidões de cada corpo, do jeito que o corpo é, sem transportar modelos estereotipados.

E a melhor maneira para este desenvolvimento, sob o nosso ponto de vista, é no próprio ambiente social. É nesta relação que existe a possibilidade deste campo se transformar de fato, no conhecimento destes corpos, visivelmente diferenciados. E embora ainda haja muita importação de modelos advindos de outras modalidades, ou melhor, dizendo, advindos de outros corpos sociais, os trabalhos de inclusão, e/ou de reabilitação ou ação social, têm sido extremamente louváveis e apreciados, entretanto o resultado como produto artístico tem sido questionável na crítica artística.

Ao nosso ver, a dança em cadeira de rodas não pode ser desenvolvida na discursividade de modelos de outros corpos, que são carregados de outro tipo de informações, de outros sentidos. A imposição de um determinado modelo X compromete historicamente o reconhecimento do corpo Y, tornando o corpo Y limitado. Isto se dá porque o nosso corpo está filiado a uma discursividade que é historicamente determinada, de acordo com sua natureza e sua cultura.

Diante disto, acreditamos que a melhor maneira de desenvolvimento da dança em cadeira de rodas, é desenvolver uma técnica de dança mais próximo do tipo de discurso que é praticado em cada grupo, com a sua cultura local. Como diz Orlandi (1999a), ninguém vê ou sente pelo outro.

No ambiente da dança em cadeira de rodas, muitos grupos carregam esta problemática enquanto produtos artísticos. Faltam-lhes uma especificidade maior, que valorize o que é só deste ambiente. Temos que pensar e experimentar quais são as possibilidades de cada grupo. Não podemos esquecer que a dança é como estamos propondo o pensamento estético do corpo.

Outro ponto relevante que temos que resolver é que a dança com pessoas deficientes ainda não se desprende do conceito de deficiência. A deficiência aparente, significada pelo seu aspecto sócio/cultural, em muitas situações, já está um pouco amenizada. No entanto, quando se fala em dança, se estabelecem parâmetros de estética, vistos apenas da discursividade da concepção do que é o belo, determinando assim, limites para reconhecer socialmente estes trabalhos de dança com as pessoas deficientes. Os movimentos padronizados em séculos passados ainda estão produzindo seus efeitos de sentidos.

Como toda obra de arte, muitas coreografias podem não ser reconhecidas, como um produto artístico, no entanto, os traços desenhados no espaço mostram um corpo em movimento, que resguarda o direito de realizar o seu possível, que até pouco tempo era tido, pelo social, como o impossível de se realizar.

A relação entre as formas corporais e a utilização da cadeira de rodas ou outro equipamento, traz em cena o sentido da deficiência, tomado pelo simbólico. A dança é um estilo de arte predominantemente visual. Por isto, coloca em choque os sentidos enraizados sobre o que é dança e o que é corpo. No entanto, quando se apagam os pré-conceitos, o que mais se afasta deste cenário é o modelo padrão de movimentos.

As apresentações de dança com pessoas deficientes, possam, muitas vezes, parecer estranhas para muitas pessoas. A razão disto pode estar no fato de não termos vivenciado tais experiências anteriormente.

Ao analisarmos o corpo da dança percebemos que ele é sempre o agente no qual uma expressão se concretiza, ou seja, a dança se materializa no corpo²⁵, onde a expressão exterioriza, se torna visível. Da ação simbólica do corpo surge a forma e a expressão que dela se desprende.

O desenvolvimento de trabalhos de dança é usado como um instrumento que contribui para a integração no ambiente sócio/cultural. Diante disto, o nosso objetivo, aqui, é discutir a estruturação da dança como conhecimento do corpo.

Todas as coreografias são resultados de movimentos desencadeados por um corpo. Em todas as danças emerge "a voz" de um corpo. O modo como um determinado corpo se inscreve na coreografia demonstra como o dançarino entende o seu corpo e como ele o modela coreograficamente. A coreografia pode então ser compreendida como o espelho de um corpo.

Na dança, o corpo é simultaneamente sujeito e objeto de criação. É o criador e a matéria da criação. Enquanto nas outras artes, há uma certa distância entre o corpo do artista e sua obra, na dança esta distância é anulada, corpo e obra tornam-se extremamente visíveis.

E esta tem sido a controvérsia das coreografias de corpos deficientes, pois a obra pode ser vista a partir de dois pontos de vista: 1) o público pode apreciá-la a partir do corpo como forma que ele vê; 2) ou pode analisar a obra pela expressão que a mesma transmite. Se esta obra é vista como forma corporal, então temos aí presente uma preocupação, sobretudo pela relação do corpo com os padrões estéticos estabelecidos, colocados apenas em um espaço comum da dança, que é o espaço cênico. Este corpo que dança é despersonalizado da identidade de dançarino.

Nessa perspectiva, Orlandi (2001b) diz que o espaço comum, embora imaginariamente pareça ser o mesmo para todos, ele só pode se dá por relação. E a relação corpo, deficiente, espaço cênico e público, tornam-se controversos.

No entanto, se a obra é vista do ponto de vista expressivo, este espaço cênico tende a ser povoado de sentidos de dança. Estes pontos de vistas não são necessariamente excludentes, muitas vezes são alternativos ou concomitantes.

²⁵ Isto é gesto de interpretação, E. Orlandi (1994).

Mas o ponto de vista predominante é aquele em que prepondera o resultado da concepção que os grupos sociais têm sobre a dança com pessoas deficientes, ou seja, dependendo do foco analisado podemos ter diversificadas concepções ou definição desta atividade, podendo ser: Dança em Cadeira de Rodas; Cadeira de Rodas – Deficiência - (dança?); Deficiência - Cadeira de Rodas - (dança?).

A dança para pessoa com deficiência é vista socialmente ora pela forma, ora pelo fundo. Ora a expressão é exasperada ora é negada, desconhecida. E neste corpo deficiente que dança, está a conquista de um espaço, que ora é expandido e ora é privado. Esta contraposição de espaço social da dança com deficientes é, essencialmente, o produto das pressões sociais sobre os modos de conceber o próprio corpo e de aceitar os alheios, os diferentes. Vejam algumas “cenas” que nos ajudaram a pensar essas questões.



FIGURA 16: Grupo de Jundiaí/SP
FONTE: I I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas



FIGURA 17: Grupo de São Paulo/BA
FONTE: I I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas



FIGURA 18: Grupo de São Paulo/SP
FONTE: I I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

4.3 O corpo do possível:

A busca do **tipo ideal** em nossa sociedade, se apresenta como uma forma de ideologia específica que se refere à dança desde a sua origem, pois esta atividade artística sempre valorizou a idéia de superação, a beleza dos corpos e a plástica de movimentos.

Esses valores são historicamente engendrados em nossa cultura ocidental. Eles encontram fundamentação em outras áreas do conhecimento, que contribuíram para caracterizar o que vem a ser a busca do "tipo Ideal".

Uma área que muito contribuiu foi a "**Estética**", pois é através dos critérios da estética que se analisa a qualidade técnica do movimento e sua beleza. Outra área que se faz presente é a "**Arte**", pois é através dela que se têm os parâmetros de avaliação do que vem a ser a materialização da expressão de sentimentos. E principalmente a valorização da questão da "forma", conceito este dado pelos escritores e pintores do renascimento, que atribuíram os índices que quantificam o peso, relativo a robustez e a masculinidade do homem.

A estética e a arte são grandes marcos para a compreensão da dança em cadeira de rodas, pois historicamente, se pode observar, que estas discursividades organizaram o sentido de corpo ideal, tornando inviável a prática de atividades motoras para as pessoas que não se enquadram dentro dos padrões que elas estabelecem.

O que pode ser apontado aqui é uma **substituição dos sentidos** de atividade motora filiados ao princípio do rendimento, da produção e da eficácia. Os sentidos constituídos nessas discursividades da estética e da arte comprometem e selecionam a população praticante e não praticante de diversas modalidades corporais, em especial, da dança.

O que está dito, nestes discursos, é que a pessoa com deficiência física, ao apresentar um corpo diferente, torna-se um **desviante social**. Com o seu corpo imperfeito, ela vivencia "impossibilidade e incapacidade" corporais, que, além de indesejáveis do ponto de vista do padrão de produtividade exigido em nossa sociedade, fogem aos padrões estéticos de beleza, tornando este indivíduo, um estigmatizado social.

O **estigma**, em nossa sociedade, tem o sentido do discurso dominante, onde o diferente tem que se subordinar ao esquema de uma lógica em que cada um enxerga em si, a culpa pela diferença, o que o leva, de uma forma geral, a perpetuar a condição de

deficiente e reproduzir os argumentos em que se apóiam em racionalizações da concepção de estigma, constituindo assim, formas de segregação e marginalização.

No entanto, ao internalizar o estigma, (ao fazer-lhe sentido, mesmo que negativo) o deficiente não o faz a partir de uma atitude unilateral, trata-se de um produto das relações sociais estabelecidas com base em determinados valores sócio-culturais.

Este discurso de limitação corporal repercute constantemente em sentidos da incapacidade de realização de funções sociais, transformando a concepção de “homem social”, em “homem-corporal”.

Na contra mão destes discursos, espetáculos de dança com pessoas com deficiência vêm despertando grande interesse nos meios artísticos e acadêmicos como fruto, ao que parece, de algumas propostas contemporâneas de criação de dança que buscam, como em outras fases históricas de nossa cultura, dar **voz** a determinados **grupos sociais** através da arte.

A reflexão sobre o trabalho de dança para pessoas com deficiência física tem proporcionado um diálogo no meio acadêmico, lidando com **questões biológicas e culturais**.

Estas questões remetem à reflexão de dois aspectos: no primeiro momento, estamos falando de um corpo que se configura em um estado definitivo, em que o sujeito é de fato deficiente, tratando-se de uma situação criada pela interação entre incapacidades físicas e os obstáculos que o social interpõem entre o sujeito e o meio. No outro, estamos falando da arte que defende a particularidade da experiência artística, isto é, a necessidade de se considerarem os conteúdos simbólicos que incorporam *etos e eidos*, os sentimentos e valores de culturas específicas.

A sociedade ocidental chega, neste novo milênio, tendo como principal característica, uma **sociedade de consumo** dando ênfase à aparência física, à imagem visual. Featherstone (1998), diz que nenhuma outra sociedade, na história, produziu e disseminou tal volume de imagens do corpo humano através dos jornais, revistas, anúncios e das imagens do corpo em movimento na televisão e nos filmes.

Todas essas imagens/formas divulgadas apresentam *ideais* de corpos esbanjando juventude, saúde e beleza física. Esta imagem corporal que nos é mostrada e cobrada foi

desencadeada pelo desenvolvimento urbano, que se deu de forma complexa e desordenada, em que pressupõe-se que a transformação do corpo para um corpo ideal transforma o pessoal, e que isto é algo que pode ser atingido por todos, ou seja, criou-se e se estabeleceu um modelo, idealizado, uma imagem corporal padrão.

Esta imagem corporal se mantém como um modelo de construção social, que faz sentido porque passou a ser o nosso "modelo identitário", fazendo com que todos busquem configurar-se de acordo com o modelo vigente, tomado como "normalidade".

No entanto, Featherston (1998, p.47) chama a atenção para o fato de relacionarmos nossa identidade apenas como construções sociais, ou seja, coisas que são socialmente criadas e que podem ser revertidas ou recriadas. Para este autor,

Essa perspectiva é particularmente limitada porque ela vai contra as exigências do processo de envelhecimento e do corpo humano. ... importante aqui são os modos pelos quais o corpo humano coloca limites às nossas possibilidades para a vida social.

Neste sentido, a capacidade dos corpos de operarem no mundo social é medida pelos aspectos culturais e biológicos. O corpo humano é uma entidade visível e esta visibilidade tem um importante papel na comunicação entre as pessoas e nos encontros da vida social.

Para manter esta **identidade corporal**, pré-estabelecida em nossa sociedade, ou simplesmente para se ter a ilusão que fazemos parte deste modelo, a indústria e o comércio, a cada dia, oferecem mais recursos que prometem, de uma maneira ou de outra, nossa integração nesse processo, ou seja, nos são oferecidos alguns recursos para que possamos legitimar e evidenciar uma imagem/modelo corporal que possa ser visto à partir de uma cultura codificada para operar como um indicador de ordem social e prestígio. (FEATHERSTONE, 1995).

A partir deste **modelo identitário**, com ajuda dos vários recursos que nos são apresentados, nos fazem embarcar num processo de construção de modelo corporal que às vezes, por um lado, passa a ser uma identidade visível, e esta visibilidade passa a ser a nossa nova identidade, da personalidade, da individualidade e do valor social, ou seja, somos totalmente tomados por um modelo corporal e apresentamos isto, muitas vezes, como sendo a totalidade do nosso ser.

Mas, o modelo corporal não apenas se faz dizer, ele não é uma simples produção transparente de sentidos. Ele estabelece limites e define comportamentos sociais. Ao nosso ver, isto não é certo e nem errado, é apenas o modo de construir nosso modelo identitário, é uma forma de nos reconhecermos neste processo da vida contemporânea.

A relação entre o modelo corporal social e o modelo biológico dos seres humanos, vistos do ponto de vista de uma população minoritária, é uma enorme contradição. No modelo corporal social torna-se possível a configuração social porque desencadeia-se a possibilidade dos sujeitos identificarem-se. Porém no modelo biológico, configura-se um estado em que o sujeito é, de fato, uma forma, uma estrutura determinada e visível.

Em se tratando de deficiência, a sociedade mantém uma constância em fazer recair sobre o deficiente inúmeros desvios e impossibilidades que ela própria possui. Neste sentido, o patológico passa a ser o indicativo para se retirar do social a responsabilidade da gênese e da acentuação da deficiência em geral.

A sociedade é aqui entendida como o conjunto de instituições, onde os membros ditos "normais" que a compõem, são sempre considerados como sendo, *a priori*, ajustados, adaptados, onde as capacidades corporais são formadas e moldadas para serem aceitas socialmente. Eficientes e não eficientes são os elementos que marcam a diferença, por isto as propostas educacionais tem sido para o deficiente ser re-adaptado, reabilitado para se inserir no contexto em que vive. Ao nosso ver, a não adaptação destes conceitos é que leva à estigmatização das pessoas e à efetiva perda do seu direito de ser tratada como pessoa valorizada.

Esta é a experiência de uma população que vive entre ser pessoa com deficiência física e ser dançarino com deficiência física. Entre a discriminação da vida cotidiana e um processo de reconhecimento, estes dançarinos vivem momentos de transição entre a marginalidade e *status* social.

De um modo geral, a dança em cadeira de rodas é vista apenas em seu conteúdo. No entanto, é o modo de significar que interessa: não o que significa, mas como significa (como se dá o processo). O que é importante é a processualidade, a historicidade de se significar, é ver a maneira como os sentidos vão se processando no sujeito, porque, como dissemos, ao se significar, o sujeito se significa. Isto é fundamental porque no

processo da relação da dança com o deficiente, vai ocorrer uma intervenção justamente na maneira dele significar a si mesmo. Ao produzir sentido, os dançarinos estão se produzindo como sujeitos, estão se significando.

E isto é possível porque a maneira como o sentido se forma dentro dele, nem ele tem esse controle, porque é social e histórico. (ORLANDI, 1999a). E através do trabalho de dança, se pode interferir na maneira como esse sujeito se significa e significa a relação dele com a sociedade. E é isto que interessa e que faz sentido na arte da dança.

(Sujeito do grupo B) A dança para mim é tudo. Não sei o que faria sem a dança. Meu coração está reservado para a dança. Quando danço esqueço de tudo. Quando saio a noite para dançar, chego antes de abrir e saio depois que fechou. O que incentiva a gente são as pessoas que nos aplaudem no palco e nos param na rua para dizer: "isto que você faz é maravilhoso".

O problema que a leitura artística faz destes trabalhos é que muitas vezes debruça-se sobre o desvendamento dos significados do movimento do corpo e das formas estéticas apoiadas por interpretações ditas por regras institucionalizadas, ou seja, os discursos desta interpretação já são uma interpretação carregada de sentidos.

Nesse confronto entre dança/corpo e suas complexidades, o que se pode observar é que se tem uma perspectiva de trabalho na utilização e exploração das mais diversas formas de expressão corporal. Esta multiplicidade das práticas artísticas, encontram-se maneiras de se re-elaborar a valorização pessoal e, conseqüentemente, a auto-estima dos sujeitos. O desenvolvimento da dança para as pessoas, com deficiência, envolve uma transformação cultural. Isso só é possível na medida em que pela dança os grupos praticantes buscam considerar a forma estética como estrutura a partir da qual conteúdos dados da cultura - noções e valores - a tradição ou o passado, são re-elaborados no presente, com vistas para o futuro, objetivando garantir a continuidade de mudanças sócio-culturais.

As abordagens da elaboração coreográfica da dança pós-moderna, no que diz respeito ao corpo, têm mudado no decorrer dos últimos anos. Nos anos sessenta, predominava a filosofia de deixar o corpo livre para a improvisação, sem qualquer tipo de amarras. Chamando a atenção para o corpo como ele é, sem virtuosismo, podendo qualquer pessoa leiga desenvolver esta atividade.

Nos anos setenta enfatizaram a forma e um retrocesso aos valores da dança moderna. O corpo traz o conceito de perfeccionismo, distante da realidade. No entanto, nos anos oitenta, o corpo passou a combinar estas duas facetas, indo além na busca de experimentação de outras técnicas advindas de outras linguagens, apontando para o início da aceitação de múltiplos corpos. (FERREIRA, 1998).

Mas foi nos anos noventa que a dança permitiu uma multiplicidade quanto ao corpo na dança. Surgiram novos vocabulários um tanto ecléticos, estilos dos mais variados, permitindo um novo jogo de imagens e temáticas, onde cada performance tinha uma lógica própria, não podendo mais unificar conceito de técnica do corpo para a dança.

O corpo como tem se apresentando hoje especialmente na dança em cadeira de rodas é atravessado por muitas possibilidades de sentidos ancorados no domínio corporal e sócio-cultural. O corpo "fragmentado", aparentemente desconexo, explora as possibilidades do movimento, da dinâmica e do espaço e começam a conviver no meio social da dança como um todo.

(Sujeito do grupo A) A gente chegou num ponto que não dá muito para dizer, desde que as pessoas estejam se movendo é dança. Mas este é um trabalho que não me desperta.

Nesse corpo, estão inscritos as particularidades do seu momento e das suas possibilidades. Não há como categorizar ou definir um corpo deste novo século, uma vez que a multiplicidade é a marca visível deste novo tempo. Segundo Greiner (1999, p.9), neste novo panorama o corpo:

Nada mais é do que a sua própria materialidade, construindo uma dança cujas imagens ora estão no corpo e nos artefatos que ele cria de maneira inseparável, ora nos novos designs, estendidos por outros corpos, que apresentam registros de diferentes mapeamentos do mundo. A complexidade é a sua nova morada.

Nesta mesma perspectiva, Silva (2000, p.229) afirma que:

A dança parece querer, de fato, expressar a multiplicidade corporal feita de músculos, ossos, imperfeições e qualidades do ser humano, onde o corpo pós-moderno é uma estrutura viva que se adapta e se transforma continuamente. [...] A dança pós-moderna desvia a atenção de qualquer imagem específica e a dirige para o processo de construção de muitos corpos. [...] Se a dança pós-moderna é uma

escritura do corpo, ela é condicional, circunstancial e acima de tudo transitória; é uma escritura que apaga a si mesma no mesmo momento em que está sendo escrita.

Acreditamos que para tal é necessário romper as barreiras sociais e oferecer condições para que estes dançarinos, consigam no mínimo, transcenderem-se e coloquem suas vontades, seus desejos *imaginários* no que venha a ser dança para os mesmos. Que sejam eles a colocar na prática o que eles gostariam que fossem seus movimentos corporais.



FIGURA 19: Grupo de São Paulo/SP
FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas



FIGURA 20: Grupo de João Pessoa/PB
FONTE: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

4.4 O corpo que dança:

A dança se materializa nos movimentos corporais. No momento em que um corpo dança, tem-se a idéia que qualquer corpo entende a dança do outro. Entretanto, ao pensar a dança discursivamente, o que se percebe é que, como discurso, ela não é transmissão de informação,²⁶ mas *efeito de sentidos* entre os “corpos”, enquanto parte do funcionamento social geral.

Estes efeitos de sentidos não se dão pelas palavras, mas pela forma corporal configurada no espaço. A dança é estruturada para dar significado. Porém, estes significados são ambivalentes e estão sempre atravessados pelo social e pelo ideológico.

Esses significados nem sempre são evidentes, nem tampouco são camuflados: eles são tomados por representações do imaginário de quem o produz e de quem é produzido por ele, ou seja, somos nós que damos o significado do que vemos, escutamos e sentimos, somos nós que sabemos o quanto estamos afetados historicamente por estes sentidos. Então, nenhum passo de dança tem a origem do significado em si mesmos, segundo Katz (1994b), o movimento corporal acontece sempre por relação de algo com algo no espaço.

Nesta mesma perspectiva, Laban (1966, 1978b, 1981) diz que os movimentos configurados no espaço formam frases de movimento e estas frases de movimentos contêm a essência de códigos expressivos, os quais podem ser analisados.

Para esta análise, é preciso colocar um discurso corporal em relação a outro, é preciso compreender como estes movimentos são constituídos e para tal é preciso saber como já foi dito anteriormente: - *quem dança* - o sujeito; *para quem dança* - relação consigo e com o outro; *como dança* - a técnica *com quem dança* - é a relação do indivíduo / alteridade; onde dança - que é o espaço e a situação, é o contexto imediato. Essas são, então, as *condições de produção* do discurso corporal, onde a dança é vista como um discurso. (Laban, 1955).

O movimento não se limita só a um certo sentido da palavra “língua”, porque seus elementos não são palavras, são símbolos associativos e independentes. Muitos

²⁶ Assim como o discurso também não é.

movimentos não têm significado, mas isto está longe de se afirmar que o movimento/gesto é sem significado. O seu significado se torna evidente no contexto.

O contexto pode ser tomado na relação com o tempo, em que o significado pode estar na seqüência de gestos; pode ser treinado em relação ao espaço, pela justaposição de um movimento após o outro. Os gestos são abordados tanto sobre uma base motora como simbólica. Sendo assim, a estrutura na dança pode ser discernida como agrupamentos de unidades coreográficas.

A imposição de modelos gestuais precisos se fazem de acordo com a edificação dos gestos fundamentais que não são nunca separados de sua bagagem metafórica. A qualidade da execução dos gestos fundamentais tem uma incidência direta sobre a performance motora de cada dançarino.

Desta forma, ao estabelecer uma técnica de dança para a pessoa com deficiência sugerimos levar em consideração:

- Que tipo de deficiência o dançarino possui.
- Qual é o tempo e a duração desta deficiência, ou seja, é preciso conhecer o tipo da deficiência e verificar quais são as características básicas desta patologia, tais como: como ela se apresenta; como ela se instalou; qual é o tipo de tratamento realizado e possível; qual é a evolução do quadro; qual o tratamento dado; qual a perspectiva de melhora motora; e qual o potencial restante em que se pode trabalhar os fundamentos da dança.
- É necessário constatar se a pessoa com deficiência almeja, por si própria, desenvolver esta atividade.
- Estabelecer qual o objetivo do dançarino, no desenvolvimento desta modalidade.
- Conhecer como é a representação da corporeidade que este dançarino possui do seu corpo.
- Verificar até que ponto o desenvolvimento motor da pessoa com deficiência pode nos dar uma resposta motora, e até que ponto este gesto corporal tem a possibilidade de um refinamento do movimento.
- A partir destes princípios, trabalhar com a especificidade da técnica de dança.

A base da construção deste nosso discurso fundamenta-se na teoria de Laban que se refere à dinâmica expressiva do sistema *Effort-Shape*, a partir dos quatro fatores do movimento antes mencionados, a saber: - peso, espaço, tempo e fluência.

Estes fatores são pertinentes ao movimento e relevantes do ponto de vista da significação, ou seja, eles são a ancoragem da discursividade da dança. Aqui eles constituem a própria materialidade da dança. Então, esses fatores correspondem à textualização da materialidade da dança²⁷.

A materialidade da dança é a forma corporal no espaço que rege a seqüência de gestos, ou seja, é a forma material enquanto corpo configurado/configurando-se no espaço, é o corpo no espaço. O corpo da dança é o corpo no espaço. O que rege o movimento é este corpo no espaço. A forma no espaço é o corpo, então a dança é o corpo solto no espaço, carregado de sentidos. A forma e o espaço são elementos desencadeadores do sentido.

Então, o corpo é uma discursividade, isto é, ele tem um efeito de sentido, que não é uma mensagem no sentido da comunicação, no sentido de passar informação, ele é uma produção de sentidos que se dá pela trajetória do movimento. Essa produção de sentidos depende das experiências de cada um, em relação a uma memória que é mais ampla, que é histórica.

Não podemos deixar de citar que a própria dança já tem uma história, as pessoas que dançam já têm incorporado, de certa maneira, movimentos, que já estão postos como significado de movimento corporal da dança.

As qualidades do movimento expressivo - grau de organização das frases de movimento, níveis de tensão na postura e uso do espaço em volta do corpo (Kinesfera) - fazem parte de um todo que, analisado em toda sua complexidade, aproxima da resposta à pergunta levantada na introdução: qual é o discurso do corpo atravessado pela dança?

De acordo com Laban (1978 a, b), os quatro fatores de movimentos caracterizam, uma vez combinadas suas qualidades, a maneira particular de uma pessoa se movimentar. O autor sugere que cada fator informa adequadamente o “onde” (fator espaço),e

²⁷ Em um texto escrito as palavras e os espaços constituem a textualização do discurso verbal.

“que”(fator peso), o “como”(fator tempo) do movimento, existindo ainda um conjunto de aspectos que derivam da resistência (fator peso), velocidade (fator tempo), direção (fator espaço) e controle (fator fluência) imprimidos ao movimento. Esses aspectos são a participação ou “atitude interna” que afeta poderes do indivíduo quanto a pensamento, sensação, sentimento.

Quando analisamos os fundamentos da dança propostos por Laban (1978 b), na relação com a deficiência, percebemos que:

- Muitos dos movimentos são esteticamente diferentes.
- Uma deficiência é completamente diferente da outra, ou seja, não adianta sistematizar um trabalho fechado, colocá-los numa única categoria, num espaço comum, com a mesma metodologia de trabalho. Da mesma forma que não se coloca, por exemplo, uma pessoa com problema de disfunção hormonal e outro com mau hábito alimentar para realizar a mesma atividade física. O tipo de trabalho é diferente. O tipo de trabalho que se faz com o hemiplégico é diferente do que se faz com o paraplégico, que é diferente daquele que tem paralisia cerebral, que é completamente diferente daquele que tem uma atetose, etc. Mas entre elas existem muitos pontos em comum, podendo estabelecer uma metodologia de ensino.
- Uma grande vantagem da atividade de dança tem sido a melhora da auto estima, pois estar em público é se colocar na posição da capacidade de: se expor, se movimentar corporalmente, enfrentar a sociedade; enfim, de mobilizar e estabelecer outros sentidos sobre dança e deficiência.

Outra questão importante a ser apontada é que muitas pessoas tendem a lembrar do potencial que a pessoa com deficiência não tem, no entanto, pesquisas como a de Tolocka (2000) e Mattos (2001) mostram que a atividade física, podem adquirir um desenvolvimento na resposta motora. Então, o gesto motor precisa ser trabalhado como um todo, e para tal é preciso dar estímulos para que o movimento venha acontecer de uma forma mais enriquecedora.

Sendo assim, ao pensarmos um trabalho técnico de dança em cadeira de rodas do nosso ponto de vista, acreditamos ser necessário considerar que:

- O movimento corporal deve movimentar a construção de uma estética, a partir deste corpo relacionado com a cadeira de rodas;
- A proposta precisa objetivar movimentos corporais que se relacionam com a estética que se faz presente na dança em cadeira de rodas;
- É preciso construir as bases teóricas desta modalidade;
- É preciso estabelecer planos específicos de treinamento da dança e, mais especificamente, uma técnica de trabalho;
- É preciso entender o quanto a fisiologia relacionada com a dança pode estar atuando na melhora motora deste dançarino e o quanto o simbólico se faz presente;
- É preciso associar a limitação decorrente da patologia com os movimentos do manejo da cadeira de rodas, criando assim uma interação no processo estético;
- É preciso determinar a melhor metodologia a ser desenvolvida junto às características do grupo em questão;
- É preciso constatar em que ambiente esta dança estará sendo desenvolvida.

Resumidamente, poderíamos aqui dizer que a dança em cadeira de rodas é uma manifestação de complexidade e de evolução, é um reflexo de valores sociais mais elevados, que a humanidade tem procurado vivenciar.

O que temos percebido, por agora, é que processos tão complexos quanto a dança em cadeira de rodas, com suas exigências de harmonia e estética, são possíveis exatamente devido à não-linearidade.

Torna-se visível que através da dança em cadeira de rodas, há uma possibilidade de um maior entendimento do processo da dança de um modo geral.

O corpo que dança é um corpo que consegue dar materialidade a uma informação que é chamada de dança. Para realizarmos estes movimentos, é necessário praticarmos uma determinada técnica. Mas o que é a técnica na dança? O processo de desenvolvimento dos movimentos corporais, temos presente corpos que se submetem a uma técnica de trabalho corporal. Ou seja, ela é vista como estrutura básica de movimentos. Uma técnica de movimentos modula a postura corporal. Nesse sentido, a técnica só é possível quando ela se realiza a partir de princípios que possibilitam a configuração do corpo em determinadas formas posturais na relação forma/espço dentro de um contexto coreográfico, ou seja, a

técnica investe o corpo para criar uma estrutura, gerando um aprendizado corporal, para que no momento coreográfico o corpo investido deste aprendizado possa livrar-se das tensões e transcender o seu corpo imaginário. (vide foto no final deste tópico de um dançarino tetraplégico)

A função da técnica é permitir ao corpo experimentar movimentos já estabelecidos que podem ser repetidos por este corpo empírico. Uma vez experimentada, a técnica se apaga, no sentido configuracional, e permanece como uma estrutura de fundo na memória corporal, isto é possível porque uma vez que o corpo incorpora estes fundamentos, ele pode realizar vários outros movimentos. Sendo assim, em uma coreografia, o aparente não é o corpo tecnicamente estruturado, mas o que muitos chamam de o "dentro" que se faz presente. Embora esse dentro não seja visível, é o que significa e se faz significar.

Trabalhar a técnica é se inscrever numa elaboração corporal de que não podemos fugir. No trabalho de dança é necessária esta linguagem já elaborada anteriormente. É preciso inscrever-se nela.

A limitação de movimento corporal que a pessoa deficiente apresenta, pode, muitas vezes, aparentemente mostrar que não há diferença estrutural. No entanto, um trabalho construído sobre uma base, uma linguagem corporal, é produtivo dentro de uma cultura, que produz efeitos dentro da história da cultura. Ou seja, pela técnica, você se inscreve numa cultura, você se filia a uma formulação já conhecida culturalmente, permitindo-se criar seu texto corporal a partir de sua inscrição na memória. É importante ressaltar que não é qualquer trabalho que se inscreve como arte.

O trabalho técnico de dança sugere virtuosidade de acordo com a convenção da institucionalização. Ao compreender esta estrutura aprendida pelo movimento padronizado, a linguagem, que ficou enraizada, permite compreender e realizar uma elaboração corporal. E isto apresenta um retorno construído a partir do que tem significado para cada um.

Neste sentido, em um primeiro momento, podemos considerar que a técnica significa o corpo, e num segundo momento que o corpo significa o corpo. Sendo assim, a técnica é um instrumento que direciona o movimento corporal – o insere num contexto – é um instrumento que pode também re-significar a relação estabelecida na coreografia, no

sentido discursivo, ou seja, ao trabalhar a partir de movimentos anteriormente estabelecidos pode-se significar uma outra relação com a exterioridade.



FIGURA 21: Grupo de João Pessoa/PB
FONTE: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

V PRODUÇÃO DE SENTIDOS DA/NA DANÇA

- 
- 5.1 Processo de constituição dos sentidos na dança em cadeira de rodas: a possibilidade da impossibilidade na dança:**
 - 5.2 Coreografia: Do processo de formulação à significação:**
 - 5.3 Processo de circulação dos sentidos na dança em cadeira de rodas:**

5.1 Processo de constituição dos sentidos na dança em cadeira de rodas: a possibilidade da impossibilidade na dança

*Eliminarei os movimentos sinuosos, indecisos,
os gestos mal definidos, os percursos inúteis.*

Quero apenas o ritmo e os passos absolutamente indispensáveis.

Nijinsky

Vimos, através da história da dança, que o corpo é o agente através do qual uma expressão se concretiza. Então, a expressão é uma exteriorização, é um tornar visível que se desprende do próprio corpo, sendo os gestos corporais o resultado dos movimentos desencadeados por um corpo. O gesto corporal é o modo do corpo se colocar no movimento, de se inscrever no processo de elaboração/constituição do movimento. Isto quer dizer que no caso específico da dança, o dançarino é a materialidade da criação e sua própria obra.

Segundo Sasportes (1983), todas as artes estão imanentes à voz de um corpo, sendo que a obra é o ponto de intercessão do corpo que a cria com o corpo que é criado, lhes conferindo um conteúdo expressivo. Mas, no caso da dança, o corpo é simultaneamente sujeito e objeto de criação.

Na relação sujeito/objeto, o dançarino tem duas maneiras de significar a dança: uma é a relação consigo mesmo, e a outra é a relação com o público. No entanto, estas relações não são separadas, mas permitem uma subjetivação diferenciada. Podemos dizer que a dança é uma prática, cujos significados são postos através de seus *processos de constituição, formulação e circulação*, como veremos adiante. (ORLANDI, 2001a). Podemos adiantar que os *processos de constituição e formulação* se dão pela relação que o sujeito estabelece consigo mesmo e o processo de *circulação* se dá pela relação com o outro.

Temos aqui presente, dois *efeitos leitores* que intervêm neste processo de subjetivação. Tem-se a relação do dançarino que dança para se encontrar consigo mesmo, mas tem-se também o encontro, no palco, com o outro enquanto platéia.

Nesta linha de raciocínio, Laban (1961a) diz que a prática de dança tem duas perspectivas: dentro e fora. Ambas se constituem com algumas distinções no seu processo de elaboração e no processo de apresentação do movimento. Desta forma, o autor diz que é

necessário ter cuidado no decorrer de uma apresentação, para assegurar que na dupla face dos sentidos postos pela prática possam estar presentes.

Este autor (idem) ainda diz que para se compreender os sentidos que se dão no decorrer da elaboração coreográfica – para nós, a ordem do discurso corporal - é preciso levar em consideração: uma completa revisão dos estudos históricos da dança; o conhecimento do método aplicado; a influência dos eventos políticos na vida dos dançarinos, e a circunstância da realização da prática dos movimentos.

Nesta mesma perspectiva, a Análise do Discurso propõe que, para se compreender os sentidos postos pela ordem do discurso verbal, deve-se buscar apreender os espaços possíveis de deslocamento do sujeito.

Segundo Orlandi (2001a, p.9), os *processos de produção* do discurso implicam em três momentos igualmente relevantes, sendo eles:

- 1 Processo de constituição: que se dá a partir da memória do dizer;
- 2 Processo de formulação: que depende de condições de produção específicas;
- 3 Processo de circulação: que se dá em certa conjuntura e segundo certas condições.

São estes processos discursivos que sustentam as formulações possíveis para determinados sentidos. Orlandi (2000) diz que o sujeito é *interpelado* em sujeito pela ideologia, onde ele acredita ser fonte do seu próprio dizer. Segundo a autora, esta é uma crença básica para que o sujeito funcione e o mundo também. Ela explica que esta interpelação funciona diferentemente, conforme as *formações ideológicas*.

Nesta perspectiva, Pêcheux (1975) diz que embora o sujeito acredite, ilusoriamente, ser a fonte de seu discurso, ele nada mais é do que o suporte e o efeito do mesmo. Todo sujeito falante tem a ilusão subjetiva não apenas de ser a origem do sentido (esquecimento n.1), mas também de ter domínio daquilo que diz. Pensa ser único e absoluto no processo de enunciação, tendo o domínio das estratégias discursivas de seu dizer (ilusão - esquecimento n.2).

O esquecimento n.1 é aquele em que o sujeito se coloca na origem de tudo o que diz, tem a ilusão de que as palavras nascem dele e, por essa razão esse esquecimento aparece como constitutivo da subjetividade. É como se o sujeito regulasse a relação que há entre o dito e o não-dito, e isto lhe dá a ilusão de ser criador, o dono de seu dizer. O sujeito

procura apagar, rejeitar, de modo inconsciente, tudo o que esteja fora de sua *formação discursiva*. (PÊCHEUX, 1975).

O esquecimento n.2 (pré-consciente) é aquele em que o sujeito seleciona alguns dizeres em detrimento de outros, privilegia algumas formas discursivas e apaga outras, tendo a ilusão de que tudo o que diz tem apenas um significado, não percebendo que são os *outros* do discurso que determinam seu dizer e que ele não pode ter controle dos efeitos de sentido que seus dizeres causam. (Idem).

Segundo Orlandi (1987), não há possibilidade de discurso sem estes esquecimentos, ou seja, as palavras vêm sempre de um já-dito na fala do outro, onde as palavras são sempre, inevitavelmente, as palavras do outro.

A teoria do movimento de Laban, também pode ser pensada nestas três relações, onde:

1. Processo de constituição: se dá a partir da construção do movimento de dança levando em consideração seus elementos (forma, espaço, ritmo e fluência) observando quem participa do processo de elaboração do movimento – enquanto dançarino, coreógrafo.
2. Processo de formulação: que depende das condições de produção que permite a elaboração coreográfica.
3. Processo de circulação: que se dá em certa conjuntura e segundo certas condições, que pode ser através das apresentações ou pela divulgação do conhecimento científico.

A dança, na visão de Laban (1955), tem um propósito educacional no sentido de dar prazer como forma de arte, mas também proporcionar uma experiência de unidade, possível através da composição em que as qualidades dos movimentos e formas configuradas são criadas e vivenciadas numa seqüência harmoniosa.

Para este autor, a dança é uma atividade natural de todos, sendo que, inicialmente, precisamos apenas de um estímulo que nos possibilite curtir nossa espontaneidade para desenvolver as habilidades de movimento criativo e explorar nossas possibilidades. Em outros momentos, é preciso orientação tanto na clarificação do ritmo e da forma quanto na abertura de novos campos de movimentos criativos.

Nesta perspectiva, o autor diz que talvez seja a união dos aspectos da natureza humana, como fazer, sentir e pensar, junto com a apreensão intuitiva de relacionar um aspecto com outro que proporciona à dança o seu lugar como atividade cultural criativa na sociedade humana.

Segundo Laban (idem), a experiência agradável de realização de movimentos, que é uma característica da dança, ocorre de acordo com os estágios do desenvolvimento humano. Estimula a atitude inerente aos sentimentos, causando uma sensação de satisfação.

Através da inter-relação de movimentos e ritmos, de forma harmoniosa, conflitante ou contrastante, a conscientização do movimento e as qualidades dos mesmos permitem nos reconhecer e sermos reconhecidos através da dança.

As diferenças entre um movimento e outro e suas transições, que ocorrem freqüentemente na dança são sentidas e gradualmente reconhecidas. Os movimentos expressivos do outro (dançarino) são mais rapidamente compreendidos por quem os observa. E a consciência interativa dos sentimentos e humores dos outros que acompanham tal compreensão pode ajudar no desenvolvimento da tolerância e simpatia na relação entre dois sujeitos que dançam. Observem as figuras que se seguem:



FIGURA 22: Grupo de Santos/SP
FONTE: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas.



FIGURA 23: Grupo de Santos/SP

FONTE: I Campeonato Brasileiro de Dança em Cadeira de Rodas.

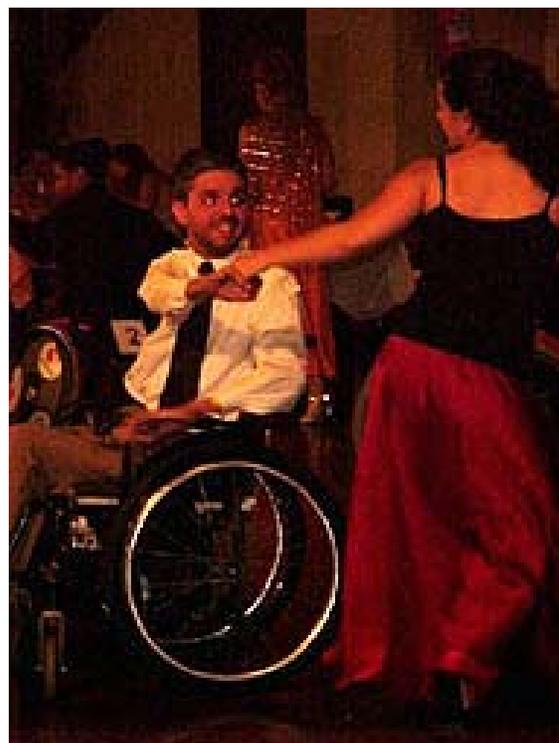


FIGURA 24: Grupo de São Paulo/SP

FONTE: I Campeonato Brasileiro de Dança em Cadeira de Rodas

Segundo Laban (idem), a dança talvez tenha um propósito maior de integração dos aspectos da personalidade - a criação no/do individual, porém sem perder o equilíbrio interno - um equilíbrio móvel, muito sensivelmente balanceado.

Para este autor, dança tem a ver especialmente com: a) contrastes em harmonia e equilíbrio; b) com a essência da beleza; c) com a intensificação da vida diária, pela participação em qualquer atividade que, temporariamente, proporciona um acentuado senso de valores. Laban aponta que conhecimento e consciência do conteúdo do movimento e significância do mesmo pode trazer enriquecimento para a vida de cada um, de modo diferenciado.

A base de sustentação desta teoria consiste em perceber as noções de espaço, tempo e movimento, onde movimento implica nos conceitos de massa, peso, ação gravitacional e os limites impostos ao corpo pela realidade física, que demarca o domínio do movimento.

Os estudos de Laban também foram desenvolvidos tendo como centro o fato de que o corpo deve ser um instrumento de expressão, cujas possibilidades são infinitas. As atividades práticas são baseadas nos princípios de tensão e relaxamento, consistindo em um sistema complexo de movimentos objetivos.

Amplitude, comprimento e profundidade são as dimensões alcançadas quando se tenta ocupar o espaço vital que envolve o corpo humano, este espaço que é, segundo Laban, a nossa cinesfera.

Quando o corpo entra em movimento, uma parte ou várias partes formam o caminho no espaço. O movimento pode ter origem em qualquer zona da cinesfera e se dirigir a qualquer outra zona, mas raramente os movimentos harmônicos desenham linhas retas, eles tendem a desenhar círculos. (LABAN, 1966).

O que percebemos então, é que o processo de execução de movimentos na dança, com suas exigências de harmonia, são possíveis exatamente devido à não linearidade. Então, dançar é vivenciar emoções numa processualidade de equilíbrio e instabilidade.

Ao contrário do movimento objetivo, que se limita às demandas do mundo material, o movimento expressivo não possui tais limitações e todas as possibilidades de movimento para um ser humano são consideradas.

Para o entendimento do significado do movimento esta teoria se ancorou no que consiste numa técnica de movimento que é o Sistema *Effort-shape*, que permite uma análise do movimento corporal baseada nas observações das qualidades do movimento²⁸.

A importância deste sistema se justifica pelo fato de que, de um modo geral, tende-se a observar o movimento da dança. O que nos revela o significado destes movimentos está presente no "como" se faz o movimento. E para a compreensão deste "como" é necessário discernir o movimento em 4 fatores (peso, espaço, tempo e fluência).

A técnica *Effort Shape* é a análise do uso de pequena ou grande quantidade de energia dada num gesto corporal, resultando numa variabilidade de possíveis combinações das qualidades determinadas pelos fatores do movimento. Sendo assim, para o estudo do

²⁸ Laban investigava o movimento registrando-os em filmes e este foi o mesmo procedimento que aplicamos nesta pesquisa.

significado do movimento, o método de Laban aponta para duas direções conjugadas: a) abordagem matemática; b) abordagem semântica.

A abordagem matemática do movimento é o estudo da organização espacial, que pode ser entendido como as trajetórias que os movimentos das partes do corpo descrevem na kinesfera. Espacialmente, o movimento é o deslocamento do corpo ou de suas partes, de uma posição para outra, desenhando rastros ou trajetórias no espaço, tendo como referencial as qualidades do movimento baseado nos fatores do movimento.



FIGURAS 25 e 26: Grupo de Jundiaí/SP

FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas.

Analisando as figuras acima, podemos dizer que os gestos corporais sugerem: um movimento leve, longo, trabalho no plano alto e baixo, com ritmo moderado e fluência controlada. Estas características indicam sentimento de tranquilidade e cooperatividade. A sustentação do outro dançarino mostra firmeza e segurança. O movimento entre os dois dançarinos é limitado, porém leve. Isto aponta que o mesmo foi transportado e conduzido, mudando de posições no espaço, através da condução do outro dançarino não deficiente, em outras palavras poderíamos dizer que ele foi "dançado".

Já a abordagem semântica é o estudo dos sentidos, que se dá pela conexão entre o movimento exterior e a atitude interior de quem se move. E para tal é necessário associar-se a outra teoria dos sentidos

Sendo assim, vamos a partir de agora dar uma certa visibilidade ao processo de constituição de alguns sentidos relacionados com a dança em cadeira de rodas. Utilizaremos aqui o quadro metafórico proposto por Pêcheux (1997b), apresentado no capítulo anterior e a análise do movimento proposto por Laban.

Percebemos na discursividade da dança em cadeira de rodas, em relação à dança de um modo geral, contradições e semelhanças aparentes, onde estes discursos estão se constituindo num espaço de segregação e estão, ao mesmo tempo, mobilizando uma discursividade de aceitação ambígua.

Uma das marcas apresentadas pela diferença se formula a partir do lugar da impossibilidade para a possibilidade da materialidade do movimento corporal, gerada pela deficiência, remetendo os sentidos da dança à discursividade de uma possível transformação social. Então, temos aqui um deslocamento no processo de significação.



FIGURAS 27 e 28 Grupos de Campinas/Sp; e Jundiaí/SP e
FONTE: II Mostra de Dança em Cadeiras de Rodas

Não se trata de uma possibilidade capaz de devolver a normalidade física, mas de intervenção, capaz de subsidiar, através de um conjunto de técnicas corporais, a reorganização social. O que temos aqui é um novo funcionamento, em função do deslocamento do sentido estável da impossibilidade.



FIGURA 29 Grupo de Goiânia/GO

FONTE: II Mostra de Dança em Cadeiras de Rodas

O processo de constituição da dança em cadeira de rodas vem desestabilizando alguns sentidos enquanto novos sentidos estão sendo mobilizados e estabilizados. Isto pode ser percebido através da fala da mídia, como por exemplo, o comentário do Jornalista da Folha de São Paulo.

Pode ser ironia uma mostra de dança em cadeira de rodas num país onde muitos portadores de deficiência não têm sequer uma cadeira e onde é preciso se arrastar para subir num ônibus. Talvez por isso mesmo, a iniciativa da Unicamp, ao

organizar o II Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas, seja um marco no movimento pelos direitos dos deficientes físicos. Num país de tantos ritmos e musicalidade, criatividade e dança não surpreendem ninguém. Mas num país onde parte dos cadeirantes nem cadeira de rodas tem, o Simpósio e o Primeiro Campeonato da “categoria” significam um novo olhar sobre um universo ainda excluído e discriminado. (BIANCARELLI, 2002, p.6).

Embora não possamos dizer que a dança compreende a totalidade da vivência e dos processos de identificação das pessoas com deficiência física, cabe-nos ressaltar que ela é um instrumento para torná-los visíveis. Colocada na fronteira entre a impossibilidade e a possibilidade, a dança tornou-se um *locus* de contato com a sociedade, um espaço através do qual os deficientes reivindicam participação nesta organização social que tende a excluí-los.

(Sujeito grupo B) A importância na dança em cadeira de rodas é que você cresce, você passa a ser uma pessoa assim que passa... As pessoas passam a olhar para você de uma outra forma, que você tem capacidade de fazer outras coisas, mostrar um trabalho diferente.

(Sujeito grupo B) A mudança que ocorreu depois que eu comecei a dançar, foi que na minha cidade eu passei a ser mais conhecida assim, né? As pessoas, às vezes eu passo em algum local e a pessoa começa a ver - Ah! Eu te vi dançando, parabéns, foi uma coisa boa, eu achei muito lindo. Uma certa vez fui em um cerimonial do meu chefe e foi no Palácio lá do Governo na minha cidade, aí eu cheguei lá para receber o meu chefe no cerimonial e a pessoa chegou para mim assim: Você vai dançar? Sabe? Então a pessoa já me conhece, já passa a ser conhecida com a dança.

A dança então é um dos lugares que permite aos deficientes se subjetivarem, pois eles se vêem na dança, não como pessoas deficientes, mas à vista. Está aí presente o irrealizável que, pela dança, passa a ser visto como o realizável, o possível. Isto ocorre porque existe aí uma identificação da pessoa deficiente com a dança.

(Sujeito grupo B) O que eu sinto quando eu estou dançando? Ai! Para mim é um prazer, é como eu falei é como se a cadeira não existisse, ou seja, eu queria que ela não existisse praticamente, para eu poder fazer vários outros movimentos.

O entendimento dos recursos da dança não abarca a totalidade do universo social, tampouco fornece um esquema estruturador desta relação, mas apresenta elementos para

refletir sobre a sua relevância na construção que essas pessoas fazem de representações sobre si mesma (identificação/subjetivação), sobre o seu espaço social e o seu corpo.

(Sujeito do grupo B) Eu sinto que eu posso realizar todos os movimentos que eu quero, e que há um sentimento de potencialidade. Sinto que tudo é possível para mim, e me sinto leve.

(Sujeito grupo B) Eu amo a dança não me imagino ficar sem dançar

Os sentidos que se constituem na dança não se constituem em outros lugares, ou seja, os sentidos produzidos na dança são diferentes dos sentidos constitutivos de outras formas de arte. Isto porque na dança o corpo apresenta determinados sentidos que são colocados em relação com outros sentidos que já estão postos ali²⁹, entendidos discursivamente. A gestualidade é o movimento de dança com o corpo deficiente ou não.

(Sujeito grupo A) Dançar é comunicar. A dança faz parte da minha vida.

Em relação a esta questão de sentidos, Orlandi (1999a) diz que a materialidade da linguagem não é indiferente aos sentidos que ela produz. Diante disto, podemos afirmar que há sentidos que só a dança mobiliza nos sujeitos. Ela tem uma materialidade específica: só através da/na dança, pode-se mobilizar um sentido x e não y. Isto são modos de significar do sujeito, atravessado pela dança. Os sentidos são singulares/particulares, ou seja, eles singularizam, porque só na dança que se pode ver isto.

Esta especificidade, que é manifestada pelo gesto corporal, surge como um processo de comunicação, em um processo duplo: 1) através das atuais políticas sociais³⁰ voltadas para elas e da estigmatização social; 2) e a partir dos próprios deficientes que respondem a esses mecanismos. Nesse processo, identidades múltiplas e às vezes frágeis, são construídas na relação com cada segmento social com o qual interage.

A identidade múltipla desses sujeitos é construída no limiar das relações entre uma ordem social vigente, dada pela estigmatização, e pela sua própria necessidade de expressão corporal. Isto é percebido na medida em que os mesmos re-significam a própria dança, e misturam valores e referências, que aparentemente, permanecem

²⁹ Isto é chamado pela Análise de Discurso de interdiscurso.

³⁰ Sendo o processo de inclusão, o mais recente.

separados e incongruentes. Vejamos, por exemplo, através do modelo de Pêcheux sobre o deslizamento de sentidos, as seguintes paráfrases ditas pelo discurso de um dos dançarinos.

QUADRO 07:

Análises de discursos.

Dx1 Praticamente eu aumentei um terço das minhas possibilidades de mobilidade. Toda parte que ficou lesada parece que a outra parte compensa. Com a dança eu melhorei 40% da minha mobilidade. Eu não ficava de joelhos não rolava, e muita coisa que eu não fazia, hoje eu faço. E só fui perceber isto depois.

Dx2 É a linguagem do movimento.

Dx3 A dança é um conjunto de movimentos que dá alegria, felicidade e principalmente a auto-estima. A dança e o ser humano nasceram juntas. Dançar e viver é a mesma coisa.

Dx4 - Dançar é muito importante para inclusão de pessoas com necessidades especiais na sociedade.

Neste exemplo, temos num primeiro momento a dança vista como uma possibilidade de mobilidade, depois como linguagem do movimento seguido de um conjunto de movimentos de alegria e felicidade, finalizando como inclusão. O que percebemos é que os sentidos estão inscritos nos dançarinos a partir de uma referência patológica emaranhada com a possibilidade de prazer e da necessidade de reconhecimento social.

Ora, as representações sociais da deficiência física na dança tomam o corpo do deficiente como o problema fundamental. Este é o princípio sob o qual se constituem as construções de estigmas, as justificativas da segregação. A condição corporal é entendida dentro da lógica do desvio da normalidade, onde existem “eficientes e não eficientes”. Vejamos o seguinte discurso:

(Sujeito do grupo A) Eu vi as pessoas que começaram, o "Cando" de Londres. Eu acho que para eles pode ser uma coisa muito boa, pode ser uma espécie de terapia. É legal, mas é muito limitado. Sem duvida nenhuma é absolutamente limitado. Não sei porque nem é em função da estética só. É limite em todos os sentidos.

A estigmatização advinda do corpo imperfeito está presente em todas as relações das pessoas deficientes e é reproduzida pelas instituições (família, escola, etc). Assim, os mesmos passam a se reconhecer e serem reconhecidos só a partir das suas limitações e não a partir do que podem, dos seus desejos, das suas emoções. Como diz um dos sujeitos desta pesquisa.

(Sujeito do grupo A) Eu chamaria de cadeira de rodas dançante. Eu não chamaria de dança em cadeira de rodas. Eu chamaria de cadeira de rodas dançante, uma coisa assim.

Neste exemplo, o que percebemos é que há uma inversão da posição do sujeito que dança. O sujeito que dança deixou de ser o dançarino para ser a cadeira de rodas. A cadeira de rodas passou a ser maior que o dançarino.

Reside, aqui, uma segregação que ultrapassa as paredes institucionais. Esta segregação fica, e muitas vezes passa a fazer parte da identidade da pessoa com deficiência, fazendo-o sentir-se impotente perante os mecanismos sociais. É neste ponto que a dança para as pessoas deficientes se opõem contra estes mecanismos, pois uma vez que a mesma possibilita uma vivência diferenciada, estabelece assim uma oposição à estrutura social.

O que se percebe é que no processo de subjetivação dos dançarinos, o que é visto como falta, falha, ou como um corpo torto, certamente são mexidos pela dança, ou seja, o que aparece visualmente nesta relação com a dança é o corpo e como as pessoas deficientes se relacionam com o movimento. O corpo é o lugar do possível de nos percebermos e de relacionarmos com nós mesmos³¹. Isto é dito pelos próprios dançarinos.

(Sujeito grupo B) No meu sonho, o meu corpo, é como eu estou agora, só que dançando para todo mundo ver o que eu gosto de fazer. Eu me vejo normal, como eu estou agora sem pernas. Eu nunca me vi de outra forma.

(Sujeito do grupo B) O corpo para mim é um instrumento de movimentos, e é uma máquina. Máquina não só no sentido de produzir, também de produzir arte.

³¹ Muitas vezes tentamos esquecer-lo, mas este esquecimento se dá porque o nosso corpo é muitas vezes a nossa fragilidade.

(Sujeito grupo B) A dança em si é um todo. Eu não diferencio a dança do bom de pé, com da dança da pessoa em cadeira de rodas, porque são dois parâmetros diferentes. Um em pé dançando com as próprias pernas, e o outro na cadeira de rodas. Só que a cadeira de rodas é a maneira como o cadeirante tem para se locomover.

A experiência com a dança para as pessoas deficientes é reveladora de uma sociabilidade construída com base na irregularidade, e nem por isso é menos coerente do que uma trajetória de sujeitos, que em suas construções identitárias, delimitam seus espaços sociais.

A não participação (ou a participação paralela) dos mesmos nos eventos sociais da dança é indicativo da dificuldade dos diálogos que estabelecem com os sujeitos que constituem este universo social de dança em cadeira de rodas, e é igualmente reveladora do universo de representações que os mesmos têm sobre o espaço que habitam e sobre o efeito de sua presença nele, principalmente quando este espaço é ocupado com uma cadeira de rodas.

Se o espaço físico mostra um discurso social, o corpo o "diz". Sendo, sobretudo, o elemento que carrega consigo a propriedade da deficiência, base da construção do universo dos mesmos, (de seus "eus"). O corpo evidencia as marcas da territorialidade, dos limites, das contradições e ambigüidades que são fruto do embate dos significados inerentes à capacidade de um modo geral. Os deficientes, com suas dificuldades de deslocamento, têm sobretudo seus corpos como manifestações de sua experiência corporal própria e diferenciada e, conseqüentemente, uma experiência social. Isto pode ser observado através dos discursos abaixo apresentados:

(Sujeito grupo B) Eu já tive a experiência de dançar com umas pessoas que podem andar, não vou dizer normal, [sorri] porque eu também sou uma pessoa normal. Uma experiência com uma pessoa que possa vir andar, dançando foi uma experiência muito boa, porque as experiências que eu já tive antes de dançar era sozinha e era uma coisa mais devagar, um balé clássico, então a gente montou uma coreografia com umas sete pessoas que andam com os cadeirantes e foi uma experiência bastante bem muito, muito importante na minha vida, porque eu aprendi sabe, a coreografia estava indo muito bem. Nossa foi muito, muito, muito lindo mesmo.

(Sujeito grupo B) Quando estou dançando no palco eu amo a dança, para mim a dança é tudo. Extravasa tudo que está dentro de mim. Quando você ama o que você faz, você faz com vontade. Quando saio para dançar deixo todos os problemas em casa. (...) Quando eu danço é tudo maravilhoso, o que eu faço então é dançar.

A vivência através da dança não impede as intervenções, mas as relativiza. Ela é, sobretudo, expressão do diálogo com os mecanismos de dominação, e com outras instâncias sociais, sendo que tais diálogos muitas vezes indicam resistências e/ou contradições sociais. Vejam o exemplo.

(Sujeito do grupo B) É uma forma de mostrar que a deficiência física não é para se incomodar.

O conflito social corporal cria ambivalências e contradições nas condutas e representações sociais que compõem o universo das pessoas deficientes, expressos de forma significativa no corpo, tornando visível o vazio social no qual significam muitas das suas tentativas de se singularizarem enquanto um sujeito social. O corpo que se tornou através da dança, um *locus* enunciador das práticas sócio-artísticas, trazem consigo também, as marcas que o singularizam, e que constantemente são mutáveis dentro de uma territorialidade física e social. Vejamos por exemplo o deslizamento de sentidos de dança artística para dança esportiva, em meio ao qual que um dos sujeitos desta pesquisa se pronunciou:

Quadro 08:

Análises de discurso.

Dx1 - Dança em cadeira de rodas é legal, mas é muito limitado. Sem dúvida nenhuma é absolutamente limitado. Não sei porque nem é em função da estética só. É limite em todos os sentidos.

Dx2 - Eu acho que a Dança Esportiva para eles pode ser uma coisa muito boa, pode ser uma espécie de terapia.

Dx3 - Dança em cadeira de rodas é dança. A gente chegou num ponto que não dá muito para dizer. Desde que as pessoas estejam se movendo é dança. Mas este é um trabalho que não me desperta.

Vejam que neste exemplo, a dança em cadeira de rodas tem o sentido de ser limitada com função terapêutica, mas mesmo assim ela está se colocando como dança. Diante disto, percebemos que as marcas que singularizam a dança em cadeira de rodas são mutáveis devido ao deslocamento que se faz em relação ao político, a história e a ideologia. Este sujeito que dança, permite se colocar no mundo da dança a partir de como a dança e o seu corpo são significados para ele, provocando aqui uma ruptura com o imaginário social da concepção do que é a dança.

É importante ressaltar que o imaginário da dança é calcado principalmente no modelo da dança clássica e moderna, derivando daí, na imaginação social coletiva, a concepção originada e significada a partir do que é estética/arte e do que é movimento de dança.

Quando colocamos este imaginário da dança em relação à dança em cadeira de rodas, verificamos o funcionamento de uma contradição manifestada principalmente pela cadeira de rodas. Isto ocorre porque já existe também um imaginário, até certo ponto negativo do que é a cadeira de rodas, que vem por uma historicidade em que a cadeira de rodas já tem seus significados. Isto pode ser constatado a partir dos discursos abaixo apontados.

(Sujeito grupo A) A cadeira de rodas é uma cadeira de rodas. Antes de mais nada ela é para ajudar o deficiente. Ela é feita para isto, ela pode ser usada para ajudar na coreografia, mas ela tem uma função prática.

(Sujeito grupo A) Um complemento de instrumento do corpo, que ele não pode usar. Ele se transforma. A cadeira de rodas como parte do seu corpo, como se ele... Não são duas coisas, é um só. A cadeira de rodas, imagino, que deve ser utilizada como um instrumento. Como a maioria é paralisados, a cadeira de rodas é as pernas que ele não tem, vai fazer as mesmas coisas que as pernas fariam, mas de uma outra forma, com uma outra estética.

A cadeira de rodas entra no imaginário da nossa cultura, vai além da dança. Alguns significados que prevalecem na dança em cadeira de rodas são advindos dos significados da cadeira de rodas, postos socialmente. Acreditamos que para muitos

dançarinos, a cadeira de rodas pode ser expressa como uma *violência simbólica*³², pois para eles a cadeira de rodas é:

(Sujeito do Grupo B) A cadeira de rodas é uma extensão do corpo do dançarino, que o ajuda a transmitir toda sua mensagem.

(Sujeito do grupo B) Representa o progresso, num sentido que ela é roda. É um meio de transporte muito legal, poderia ser um skate, na verdade, a roda na dança é legal. A roda dá para gente, o movimento que a gente não tem com o corpo lesado, ou com a deficiência motora. Ela dá a propulsão do movimento e da amplitude ao movimento do corpo, na execução de qualquer atividade motora.

Isto ocorre porque a dança já está significada na nossa cultura, em todas as suas formas, já existindo uma unidade imaginária. No entanto, o que se percebe é que a cadeira de rodas tem deslocado o sentido de movimento corporal para a dança de modo geral, mostrando assim que a dança tem uma diversidade concreta, permitindo que cada um, deficiente ou não, dance de um jeito ou de outro, e é isto que tem permitido cada vez mais o desenvolvimento desta modalidade.

(Sujeito grupo A) O desejo de atravessar um treinamento e como qualquer treinamento exige tempo e disciplina, e ter um desejo para realizar isto. Só isto que precisa. Quem tiver o desejo para atravessar isto pode dançar. Tanto faz se é gordo, magro, alto ou baixo. Vai existir uma dança que este corpo pode fazer. Não são todas as danças que todos os corpos podem fazer, mas alguma dança, um corpo que atravessar esta necessidade de treinamento e disciplina vai conseguir. Se você quiser dançar chula, alguém vai ter que te ensinar chula e vai te custar um dia, meia hora, mas você vai ter que fazer dois, três, dez, mil vezes, até aprender, depende. Se você quiser fazer a bela adormecida ai vai custar oito anos no mínimo, porque você vai ter que aprender uma porção de coisas que vão te capacitar a fazer aquele montão de passos para dançar a bela adormecida. Se você quiser dançar samba, vai ter que aprender, alguém vai ter que te ensinar, você vai ter que dedicar a repetir, repetir, repetir. Alguma dança você vai ser boa de fazer, mas qualquer que seja você vai ter que aprender. É igual a gente tem que aprender a andar. Demora quanto tempo? Dois anos, com você treinamento todo dia. Nasce para a aptidão para, mas tem que treinar. Se não treinar não anda. Se você ficar confinada num lugar pequenininho, como você vai andar? Não vai andar. É assim, todo mundo

³² *Violência Simbólica* é uma noção da Análise do Discurso, desenvolvida por Orlandi em 2001.

pode, só precisa saber qual dança, e seja qual for, vai precisar exercitar, tem que ter disposição para isto.

Mas a dança de um modo geral também tem um imaginário concreto que é o movimento corporal, de acordo com o esperado que todos o façam da mesma maneira, ou seja, que todos utilizem todas as partes do corpo, como se a dança tivesse uma linguagem de movimento única, fechada e estabelecida.

Sendo assim, podemos dizer que a constituição da dança em cadeira de rodas se mostra como um efeito construído pela história contraditória da própria dança. Como vimos no capítulo sobre a história da dança, ao mesmo tempo em que a dança estabelece padrões, ela os quebra num processo contínuo. Esta contradição se dá pelo fato de que as coreografias apresentadas no decorrer de décadas não são resultados somente de um conhecimento técnico, são também parte dos fatos para os quais, ou a partir dos quais, as coreografias são produzidas, dançadas, mostradas e aplaudidas.

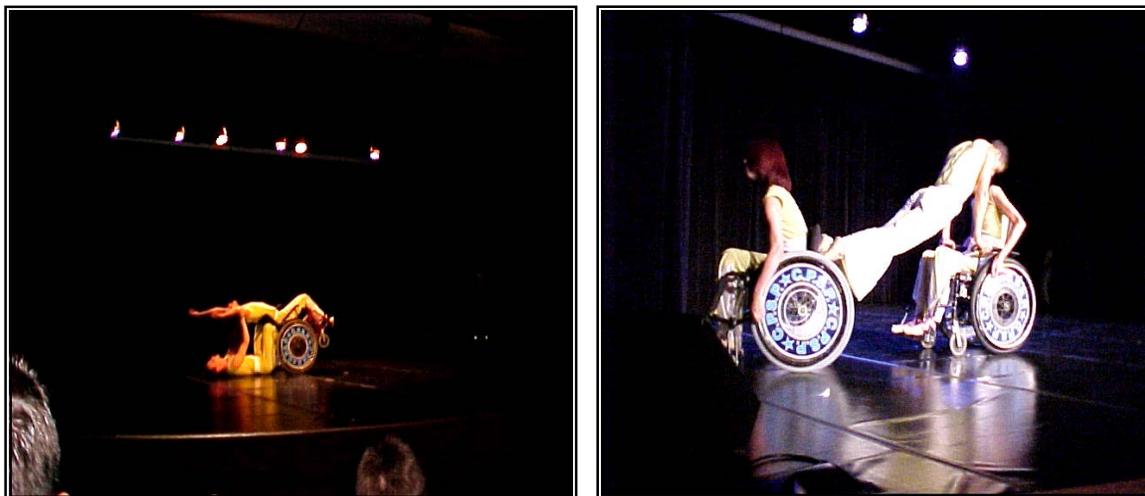
Da mesma forma, a dança em cadeira de rodas está sendo constituída a partir de movimentos que tem a cadeira de rodas como um ponto referencial na sua criação. Portanto, esta modalidade não pode ser adaptada ou camuflada, mas formulada a partir do que permite/ possibilita a pessoa com deficiência exercer a função de dançarino.

Esta modalidade tem suas particularidades estruturais que devem ser respeitadas e principalmente valorizadas enquanto movimento plástico, enquanto possibilidade corporal e enquanto materialização de sentimentos no movimento, ação do corpo individualizado.

O aprendizado do movimento corporal, e a mobilização sob/sobre uma cadeira de rodas, assim como a determinação de uma técnica específica desta modalidade é importante. As modificações e criações de um vocabulário corporal técnico precisam também ser estabelecidos e reconhecidos.

Podemos dizer que, cada vez mais, a diferença de movimento é uma diferença mais social, e não da relação movimento - possibilidades corporais. A partir do momento em que o dançarino deficiente se perceber na unidade, na permanência dos sentidos de dança, ele se identificará não só na dança, mas no que a dança proporciona no ambiente social, isto quer dizer que o dançarino deficiente poderá romper com a interdição do dizer social sobre a deficiência. Daí que a separação, atualmente constituída, entre dança e dança em cadeira

de rodas, poderá então estabelecer seus diálogos, buscando uma (re) composição de uma unidade da dança e seus dançarinos. Vejamos as figuras abaixo:



FIGURAS 30 e 31: Grupo de São Paulo/SP
FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas.

Mais uma vez, queremos dizer que não são os aspectos empíricos ou abstratos da dança como tal que nos levarão a compreender a diferenciação da dança estabelecida, e a dança em cadeira de rodas, mas a materialidade do movimento corporal e a historicidade que poderá agir sobre o real da dança e que poderá então ser re-significada e mobilizada no meio social e cultural.

O que estamos presenciando, hoje, é uma dança em cadeira de rodas que está sendo desenvolvida ainda numa época em que existem restrições para quem não tem as condições básicas pré-determinadas para tal. No entanto, esta modalidade tem discordado do real da dança e conseqüentemente do imaginário social e da opressão/marginalização artística.

Ao dançar sobre uma cadeira de rodas, o dançarino deficiente está quebrando com o circuito da interdição social da dança. Esta iniciativa é uma forma de saída do silêncio corporal, dada pela limitação sócio-econômica-cultural na qual eles/nós vivemos imersos.

A dança em cadeira de rodas tem permitido a estes sujeitos construírem diferentes identidades enquanto dançarinos sobre uma cadeira de rodas. Isto lhes tem possibilitado não se perderem na dispersão/limitação sócio-corporal. Estes sujeitos, ao dançarem seus gestos corporais, estão se construindo menos impotentes face ao real. Eles estão se percebendo no próprio processo de identificação dos outros que os oprimem.

(Sujeito grupo B) Dança em Cadeira de Rodas é um grande trabalho realizado por portadores de alguma deficiência que reconhecem a arte como benefício em suas vidas. A princípio, o maior incentivo que eu tive, foi de mim mesma, com o tempo fui conhecendo ainda mais o mundo da dança e ganhando apoio de todos os lados, o que ocasionou o crescimento desta grande arte em mim. Atualmente recebo incentivo do público, família, namorado, bailarinos, etc.

Ao dançar as coreografias, se inscrevem no social-artístico além do que está dentro deles mesmos, vira história e a história passa a ser contada e, seqüencialmente, pode ser legitimada, legitimando assim seus precursores e sucessores, dando visibilidade a uma nova verdade. Como sinalizou um dos sujeitos dessa pesquisa.

(Sujeito grupo A) Eu acho que a dança em cadeira de rodas deve ser saudável. Eu acho que isto é louvável, porque a proliferação disto significa que estas pessoas encontraram neste canal, um outro espaço de inserção social, de se fazerem presentes na sociedade, de se expressarem de uma maneira que lhes é conveniente. É precioso, porque antes disto, o que era? Está era uma zona proibida, era uma zona impensável para o cadeirante, e isto é no mínimo injusto, no mínimo. Porque antes existia uma zona a qual não se pode atravessar, adentrar nela. O que a gente tem que saber é como adentrar nela. É obvio que um cadeirante não poderá fazer um grande salto, porque lhe falta uma competência motora para isto, mas ele pode fazer outras coisas, então tem que saber quais são as competências. Eu que não sou cadeirante, também não posso fazer um grande salto porque me falta competência para isto. Não adianta eu querer dançar Giselle, eu não tenho competência. Então está é uma zona que eu não posso entrar, mas eu posso entrar numa outra zona de dança onde não precisa dar grandes saltos.

É nesta nova verdade premente, são nestes novos sentidos que estão se constituindo que as pessoas deficientes têm se percebido, têm se identificado, têm se apropriado, têm se colocado, têm se apoiado e têm constituído a identidade de dançarinos, sobre uma cadeira de rodas.

Sabemos que muitos dos espaços sociais foram negados à pessoa com deficiência física. A dança é então, mais uma nova forma de sociabilidade, mais uma nova forma de identificação do sujeito. É mais um modo que os mesmos têm para se subjetivar.

Quando observamos a confluência dos diferentes discursos sobre a dança em cadeira de rodas, vemos que estes discursos configuram diferentes referências quando se trata da dança propriamente dita. Há uma contradição nos espaços de estabilização desta modalidade. O sujeito dançarino fala de uma dança possível e o sujeito autorizado a falar da dança fala de uma dança terapia, ou seja, quando se reafirma o sentido de dança arte apresentada por dançarinos com deficiência não há uma coincidência entre os discursos. A posição da fala do sujeito é a marca desta diferenciação.

A configuração ritmada no espaço, que permite a transcendência de sentimentos através de gestos corporais, é que deixa de ser um movimento corporal para ser a própria dança. Uma vez que os movimentos executados possuem esta característica, todos os dançarinos, deficientes ou não, trazem para o seu corpo, a vida da dança.

É importante ressaltar que quando estamos falando de forma e sentimento, estamos falando de ação e expressão. Expressar aqui não se refere exclusivamente às emoções, refere-se também às ações corporais.

Podemos dizer, então, que o discurso corporal é constitutivo de uma ação motora que se consolida pela expressão, materializando a forma/sentimento a partir de uma técnica de movimentos, que lhe permite transcender, ou seja, que lhe permite dançar.

E são estes movimentos corporais inscritos no discurso corporal que mostram as marcas típicas da atividade de dançar, passando a ser lidas como propriedades características deste corpo. São estas impressões que também nos permitem discernir a matriz técnica de um dançarino, (clássico/moderno/jazz, etc) porque as fontes de onde provêm cada um dos corpos se desvela.

No entanto, o movimento corporal da pessoa com deficiência apresenta "falhas" na conquista desta habilidade pré-determinada, de acordo com a memória que se tem de dança/movimento.

Quando se observa um grupo de dança onde está presente a pessoa com deficiência, fica exposto uma diferenciação entre os resultados estéticos que cada dançarino mostra

com o seu corpo, então, o modo de significar esta dança por corpos diferenciados investe-se sentidos independentemente do seu virtuosismo.

A impressão que se tem, inicialmente, é que os papéis que cada dançarino representa não poderiam ser “dançados” por outros dançarinos, deficientes ou não. É como se cada corpo fosse treinado para exercer um determinado discurso corporal, onde alguns dançarinos dançam e outros são dançados.

É neste corpo com defeitos e qualidades que vai se inscrever o discurso corporal, dito através das coreografias. Então o discurso corporal em nosso ponto de vista, é da ordem do discurso coreográfico. Para Laban (1961a), a coreografia é uma espécie de gramática e síntese da linguagem do movimento, mas também do seu conteúdo emocional. Isto é baseado na crença de que moção³³ e emoção, forma e conteúdo corpo e mente são inseparavelmente unidos.

E este processo se dá no momento da formulação/elaboração, então o modo de formular é decisivo para mostrar o significado da dança. Nesta perspectiva, a maneira como os sentidos circulam tem a ver com a maneira como eles se constituem e formulam. Todos estes momentos são importantes no processo de significação.

Desta forma, entendemos que o processo coreográfico é a desorganização do trabalho de dança, ou seja, é uma desestabilização discursiva. E essa desestabilização é o confronto entre o discurso de gesto corporal e possibilidade de movimentos que sustentam a ordem social sobre a dança.

Acreditamos, então, que é preciso pensar a construção das coreografias na dança em cadeira de rodas, para que possamos compreender os gestos de interpretação que marcam esta divisão de espaço.

³³ No sentido de movimento

5.2 Coreografia: Do processo de formulação à significação

*Não é possível dizermos com palavras
o que dizemos dançando.*

Rudolf Nureyev

Como vimos, no processo de constituição dos sentidos da dança em cadeira de rodas, os dançarinos estabelecem seu discurso corporal pela estruturação da forma corporal e pela expressão. A dança, enquanto forma, se preocupa sobretudo em estabelecer e concretizar relações dinâmicas do corpo com o espaço cênico que o cerca. A dança enquanto expressão de sentimentos povoa este espaço cênico com convenções representativas desse corpo codificado.

Extraordinariamente simples, mas também de uma complexidade extraordinária a dança para pessoas com deficiência física apresenta regras e especificidades. Então, a dança não é uma técnica teatral, nem se baseia ou se ancora em exercícios físicos de pernas, em vocabulários pré-codificados, mas na figura³⁴ que o corpo adquire consciente e inconscientemente, numa experiência profunda do eu. É mais relevante pensá-la como um discurso corporal do que enquanto transmissão de alguma idéia. Estes trabalhos têm levado o espectador a uma viagem particular ao seu mundo interior, relacionada a sua experiência de vida.

Podemos dizer, então, que o processo de formulação da dança em cadeira de rodas se dá por quatro momentos: geometrização, imitação, sublimação e reinvenção de um corpo para a dança.

Em relação à geometrização, significa dizer que o mesmo constrói formas corporais, buscando a configuração de figuras corporais. Esta é uma fase de expansão das possibilidades corporais.

Já a fase de imitação caracteriza-se pelo aprendizado do movimento corporal, e de movimentos específicos para a mobilização sob/sobre uma cadeira de rodas. Na fase de sublimação tem-se uma proposta de conquista do espaço pelo corpo numa tentativa de transpor, na dança, o vocabulário gestual que acompanha a expressão das emoções. A

³⁴ E.Orlandi define discursivamente "figura" como a articulação, sob o efeito metafórico, de forma e sentido.

elaboração coreográfica se dá pela improvisação de gestos corporais. Para um de nossos entrevistados a improvisação é entendida como:

(Sujeito grupo A) improvisação é uma capacidade de desarticular automatismo. Quando se consegue interromper o fluxo que habitualmente se faz entre as combinações, esta interrupção bifurca para outro lugar. (...) Então no seu corpo você está habituado a fazer passé - developé, todas as aulas da sua vida você faz passé - developé, e aí você não vai fazer passé - developé, você vai interromper e ao invés de você fazer passé - developé, você vai fazer outra coisa. Num caminho que você não fez ainda. Você vai então combinar coisas que você já tem, as aptidões e as competências você já tem, o que você não tem, são as combinações. As combinações vão ser novas. Improvisar é interromper o fluxo habitual em nome de tentar combinações novas. É muito difícil, é preciso aprender muito para improvisar.

A última fase, que é a re-invenção, é quando o dançarino com deficiência expõem o seu corpo com gestos possíveis de ser realizados e não adaptados de outros modelos, desenhando figuras possíveis de serem realizadas. Em muitos trabalhos a intensidade expressiva parece sobrepor-se à cadeira de rodas. Os dançarinos parecem querer dizer a quem os veio ver que os seus corpos dançantes são da mesma natureza dos corpos que se encontram ali sentados



FIGURAS. 32 e 33: Grupo de Jundiaí/SP
FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas.

De fato, a atmosfera criada por estes grupos, de um modo geral, apresenta um ritmo lento na movimentação. A escolha musical e principalmente a atuação efetiva dos seus dançarinos “hipnotizam” a platéia, provocando interpretações que dizem respeito ao ser

humano e à razão de sua existência. O universo simbólico, o real, o mítico, e a matéria, estão todos ali no palco, representados por estes dançarinos. Vejam a seguinte reportagem publicada na folha de São Paulo. “ Olho no olho, gestos sincronizados, movimentos ágeis e surpreendentes, os dois (dançarinos) percorrem o salão sob a admiração do público”. (BIANCARELLI, 2002, p.6).



FIGURA 34: Grupo de Salvador/BA, citado na reportagem acima
FONTE: I Campeonato Brasileiro de Dança em Cadeira de Rodas

No entanto, quando falamos do processo de formulação/elaboração das coreografias, têm - se presente vários níveis de problemas aí engajados.

- 1 A coreografia já traz em si as marcas e sentidos do seu autor;
- 2 Quando uma coreografia é materializada por um corpo, este cria versões da proposta inicial;
- 3 A coreografia é inicialmente idéia/ movimento/ imagens, que se dá no nível biológico relacionado com o cultural, quando é transferida para outro meio que é o da fisicalidade matérica de um corpo, ocorre aqui um processo de transferência ao novo meio, ou seja, um processo de re-significação;

- 4 A coreografia é também significada pela forma corporal do dançarino. De acordo com as características com que o movimento se imprime no corpo, quando a obra é mostrada, se tem aí a aparência, (o modelo) que passará a ser tomado como sua identificação;
- 5 A coreografia tem o sentido de estar, que também é o sentido de ser;
- 6 O significado da coreografia traz o sentido da encenação.

Diante destes problemas coreográficos, podemos dizer que cada montagem coreográfica tem um sentido próprio, e que estas questões desorganizam nossa capacidade de falar sobre o discurso corporal por palavras, porque é uma outra discursividade vinda de outro lugar. O que vemos, nesta relação, é um jogo corporal. Vejam:



FIGURA 35: Grupo de Niterói/RJ

FONTE: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas



FIGURA 36: Grupo de Salvador/BA

FONTE: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas



FIGURA 37: Grupo de São Paulo/SP

FONTE: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

Toda coreografia tem seu discurso, que se situa em algumas particularidades x e não y. Depende do que faz sentido para o autor/coreógrafo naquele determinado trabalho. Podemos aqui dizer que é sempre uma primeira versão coreográfica, que um determinado *texto* terá dependendo dos sentido x ou y, ou seja, todo autor que elabora uma versão coreográfica sabe que sua versão poderá ser diferente em determinados momentos.

A função de um coreógrafo é dar vida/movimento às suas idéias através dos gestos corporais, é ele que escreve e se inscreve na coreografia. Segundo Pfeiffer (1995), ser autor é colocar-se na posição de responsabilidade pelo fecho, coerência, unidade e continuidade do texto". Ele é o autor do *texto corporal*, no entanto queremos lembrar aqui que, segundo Orlandi (2000), *o autor* é um efeito, é uma posição sujeito dentro do discurso.

No decorrer da apresentação a coreografia fala pelo autor, ou seja, o próprio texto coreográfico mostra o que está fazendo sentido naquele lugar. Em outras palavras queremos dizer que toda coreografia, enquanto *locus* do movimento, é um acordo biológico e cultural, mas que segue uma linearização de sentidos. O discurso corporal se organiza a partir das particularidades de impressão do coreógrafo, evidenciando uma arquitetura corporal.

Esta arquitetura obedece às *condições de produção* que trafega entre identidades, e que estão diretamente relacionadas com os *sítios de significância*, que podem ser: o tamanho e estrutura do palco, a técnica de dança a ser desenvolvida, o corpo bio-cultural dos dançarinos, a música, o evento, a cenografia, os figurinos e outros. Estes elementos são partes integrantes da coreografia. O fato é que a plasticidade coreográfica não é inseparável de uma abordagem visual e que não podemos sequer pensar na sua formulação sem pensar no palco, roupas, ou seja, em tudo o que constitui este objeto artístico.

Diante disto, podemos dizer que temos várias possibilidades de versões na realização da coreografia, é isto que é a textualização. Então o autor/coreógrafo irá explorar, em sua obra, algumas coisas ou outras. Vejam alguns exemplos:



FIGURA 38: Grupo de São Paulo/SP



FIGURA 39: Grupo de Jundiaí/SP

FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

E esta opção da exploração de um recurso ou outro faz parte do próprio discurso da coreografia. Se ele quiser dizer x, não poderá usar os elementos y. Diante disto, podemos concluir que a coreografia não pode ser abstrata, tendo um filtro estético padronizado. Ela tem que ser estruturada de acordo com os elementos disponíveis para tal. E é nesta relação que o autor se autoriza.

Se no decorrer da formulação coreográfica, o autor trabalha em um determinado espaço físico, com determinados dançarinos, ele pode elaborar uma coreografia, se ele tem dançarinos em cadeira de rodas, em um outro espaço físico, com uma outra experiência corporal, ele tem uma outra situação, que tende a sofrer profundas modificações em face ao processo de formulação. Então estes sentidos certamente vão se mostrar diferentes, eles vão se textualizar de maneiras diferentes por causa dessas condições. Observem as figuras seguintes:



FIGURA 40: Grupo de Jundiaí/SP

FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas



FIGURA 41 e 42: Acima - Santos/SP e abaixo João Pessoa/PB

FONTE: II Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

Nesta mesma linha de raciocínio, Katz (1994a, p.93) diz que: "Não se pode mais passear o olhar pelo corpo que dança como se a dança dissesse o que se deve dela pensar e nos coubesse apenas repetir o seu discurso".

A seqüência do discurso corporal da dança em cadeira de rodas atravessada pela dança é efetivamente produzida, elaborada, *formulada* no *interdiscurso*, fundando-se em dizeres outros, se remetendo a uma textualização com falhas.

Então, para olharmos a dança e em especial, a dança em cadeira de rodas, precisamos de olhos que possam ver o que não porta visualidade plena. Não podemos ver a dança em cadeira de rodas sob o foco do imperialismo da atribuição de significados extra-dança, pois, mais do que uma técnica, preceitos coreográficos ou mesmo um estilo, estes trabalhos têm possibilitado um questionamento sobre a filosofia estética. A dança em

cadeira de rodas não pode ser entendida apenas sob o prisma de princípios estabelecidos. Enquanto trabalho individual e intransferível, cada coreógrafo cria seu gestual e estrutura de cena e por isso, ao longo do tempo, tem apresentado uma diversidade muito interessante.

Atados ao pensamento de estrutura cartesiana, é muito difícil compreender este trabalho, mesmo que superficialmente. O mundo sob a ótica das pessoas que utilizam uma cadeira de rodas tem toda uma organização diametral diferente. Assistir a um espetáculo com suas imagens aparentemente grotescas coloca em cheque uma série de referências, modelos e estruturas artísticas com as quais ainda não estamos acostumados.

(Sujeito do grupo A) Dança em cadeira de rodas não é a dança que eu vejo como dança. Porque a dança que eu vejo, deixa eu ver uma forma, ou de arte ou de lazer. Então eu não acho que a dança em cadeira de roda não seja arte, é arte se você olhar do ponto de vista da coisa, mas eu estou falando de arte no contexto de ser alguém a mais que nós todos. Então o fato da cadeira de rodas, ele ser o deficiente, ele já não tem o mais, para a dança, no sentido que eu entendo a dança espetáculo. Dança lazer, acho que é lazer para eles. Dança lazer para alguém normal. Assim vai dançar dança de salão, vai dançar no carnaval, na discoteca. É como eu vejo patinação no gelo, cadeira de rodas dançante, ou qualquer coisa do gênero. Então eles passam ser os expert, os artistas que fazem a cadeira de rodas dançar .

Independentemente dos níveis de fruição artística que podem desencadear, seja ela sensorial, intelectual ou estética, o insólito sempre irá atingir conexões profundas em quem os assiste, sendo impossível a indiferença. Através do aparentemente feio, do grotesco, do corpo retorcido que parece muitas vezes estar pelo avesso, das expressões muitas vezes rígidas, do tempo, às vezes muito lento, da encenação e da movimentação descontrolada, pode-se vivenciar uma experiência estética muito valiosa, onde o corpo atinge seus limites e a obra se faz por si mesma.

A coreografia é o lugar em que se experimenta a inventividade de formas corporais, em que corpo, espaço e movimento permitem uma forma particular de produzir sentidos e de se significarem. Praticam "figuras". Porém este modo de produzir sentidos não pode ser descrito com palavras, sem deixar restos, sem deixar de ser uma aproximação do seu significado. Como está posto neste discurso.

(Sujeito grupo B) Dança é liberdade, pois, posso abusar daquele espaço que é pura arte, alimento a certeza de que sou ainda mais capaz a cada apresentação. Quando

saio do palco, saio ainda mais forte para enfrentar a realidade e as dificuldades do mundo exterior.

Aparentemente a (s) técnica (s) com que se trabalha o corpo para movimentos de dança demonstra que a arte se impõe ao artista e ao espectador, porém nem sempre isto ocorre, porque o corpo neste momento está representando (apresentando) uma experiência de movimento, está sendo subjetivado por cada dançarino.

Somando-se a isto, os movimentos na dança são "iluminados" pela composição coreográfica (o todo) e nós, como espectadores, não podemos experimentá-la a não ser deixando-nos levar por esta "luz", tornando-se assim, na maioria das vezes, indizíveis nossas sensações. Cada linguagem tem sua materialidade e o dizível tem a ver com essa materialidade. O que significa tem a marca da materialidade em que se significa.

Embora alguns dançarinos defendam a posição que vê o espectador como o responsável pela experiência estética, torna-se difícil atribuir valores estéticos na dança em cadeira de rodas, porque estamos lidando com outra estrutura corporal que já está enraizada no social, ou seja, o problema estético é transferido para o cultural/ social.

(Sujeito grupo A) O belo é aquilo que você consegue transpor. O belo para mim é o meu objetivo como professor, como coreógrafo, é a perfeição estética corporal, dentro da proposta que esta sendo levada.

Aprensível, mas não inteiramente dizível, a dança com pessoas deficientes ainda não se desprende do conceito de deficiência. No entanto, Orlandi (2001b, p.158), diz que "a interferência na imagem que o sujeito portador de deficiência faz de si, mediado (dominado) pelo discurso social que já o significou, pode ser deslocado através da dança".

O conceito de movimento, em particular o movimento coreografado na dança pode ser, na sua generalidade, até certo ponto, explicável. Não é possível negar a expressividade, o alcance simbólico, de um movimento, mesmo que corporalmente limitado. Não é improvável que alguns movimentos da dança com deficientes suplantem nossas experiências corporais. Mas quais são os critérios que utilizamos para mensurar o movimento corporal? Quais são os movimentos que selecionamos para significarmos corporalmente o nosso "eu"? A razão que reside nesta escolha é particular e individual de

cada um - apontando uma semelhança com as experiências corporais vivenciadas - e pela capacidade e necessidade impulsionada por diversos fatores de nossa vida.



FIGURAS.43, 44 e 45: Grupo de Salvador/BA
FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

Nesta mesma linha de raciocínio, Laban (1981) diz que uma criança aprende a escrever por um modelo standart, a cumprimentar, a dançar dentro de regras predeterminadas destes modelos convencionais e a imprimir um toque pessoal às ações, criando um estilo individual. Com o passar do tempo, sua caligrafia irá mudar, sua dança se tornará mais original, mais peculiar.

Movimentar-se, por si só, é uma forma de significar. No entanto, quando dançamos, nos permitimos usar deliberadamente uma linguagem corporal que é uma forma material de existir, de sentir nossas sensações não apenas no sentido abstrato. (ORLANDI, 2002).

Então, no processo de criação coreográfica, há dois momentos a serem considerados: o processo que engendra o produto, e o produto que é a própria dança. Se não fosse assim, qualquer seqüência de movimentos poderia ser considerada uma coreografia.

Para Laban (1961b), a diferença entre uma aula prática de movimentos corporais e uma aula de “arte do movimento” reside nos objetivos da movimentação e na maneira como ela se desenvolve. Desta forma, para a realização do movimento, é preciso uma exploração das mais diferentes maneiras de se articular as partes do corpo. E para o movimento artístico é preciso ter os objetivos com envolvimento físico e emocional.

Quando a dança em cadeira de rodas não é considerada por muitos como sendo uma modalidade artística, temos aí dois caminhos a percorrer para esta reflexão: um é refletir sobre o processo que gerou o trabalho e o outro é pensar o conceito cultural do que é arte pelo espectador. A coreografia seria, então, fruto do olhar do dançarino sobre si mesmo e do olhar do outro sobre este dançarino. A forma de dançar possui uma relação intrínseca da subjetividade (do eu) com o modo particular colocado (determinado) pelo coreógrafo, ou seja, o processo de imitação do movimento corporal anteriormente estabelecido provoca uma circularidade de subjetividades entre coreógrafos e dançarinos.

Como toda obra, muitas coreografias em cadeira de rodas podem não ser artísticas. No entanto, os traços desenhados no espaço mostram um corpo em movimento, que resguarda o direito de realizar o possível (que é a própria dança, porém como arte, terapia ou reabilitação) que até pouco tempo era tido pelo social como impossível de se realizar.

Do ponto de vista visual, a aparência do movimento corporal estabelece um jogo social, podendo ser maior ou menor sua apreensão, de acordo com a história de vida do espectador. A deficiência aparente significada pelo seu aspecto sócio/cultural, muitas vezes, poderia não ser notada. No entanto, quando fala-se em dança, se estabelecem parâmetros de estética, vistos apenas do ponto de vista de uma certa concepção de belo, determinando assim limites para reconhecer socialmente estes trabalhos de dança com as pessoas deficientes.

(Sujeito grupo A) Corpo é o que dá vida ou pode gerar vida. A criatividade de quem dança é fundamental, para recriar sua forma e seu modo de dançar, redescobrimo sempre novas formas diferentes e interessantes.

O jogo de divergências e convergências entre os movimentos legitimados para a dança e a percepção visual dos sentidos que um corpo deficiente estabelece neste cenário provoca uma contradição no que diz respeito à expressão de sentimentos. Se por um lado, a dança é expressão de sentimentos (é um lugar para se significar), de outro lado, ela contradiz essa possibilidade quando se estabelecem os movimentos corporais permitidos para tal. O que se percebe, aqui, é que o problema não é de ordem emocional e sim corporal, ou seja, não é da possibilidade da dança e sim de como as pessoas a têm vivenciado. Vejamos, por exemplo, a seguinte fala:

(Sujeito grupo A) O coreógrafo é tão importante como o bailarino, quer dizer, não se faz dança, até se faz dança sem o coreógrafo as pessoas podem improvisar. Acredito que tudo tem que ter alguém determinando o que, como, porque senão acaba-se tornando uma coisa caótica. Não que o caos não seja bom, mas eu gosto de uma organização definida. O Coreógrafo dita códigos, mas depende da maneira do coreógrafo trabalhar, mas de qualquer forma ele é o diretor do espetáculo. O coreógrafo faz este papel além de coreografar. Cada coreógrafo trabalha de uma maneira diferente com a improvisação. No meu caso eu trago a coisa pronta, o que acontece é que muitos bailarinos modificam o que esta feito. Portanto, por isto é importante para mim trabalhar com bailarinos que estão do meu lado há mais tempo. Muitas vezes os bailarinos modificam o que eu trago, modificam por uma personalidade, por uma coisa muito pessoal deles. Então cada bailarino faz de uma forma diferente a mesma coisa. Então cabe aí também o papel de você escolher qual das versões você acha melhor, que você prefere trabalhar. Então é mais ou menos isto.

Na relação entre as formas corporais e a utilização da cadeira de rodas ou outro equipamento que traz em cena o sentido da deficiência, tal jogo atinge seu clímax quando estes equipamentos tornam-se visíveis. Isto ocorre porque estes equipamentos significam algo ao mesmo tempo constrangedor e artificioso. O corpo moldado por estes equipamentos demonstra afinidades e discrepâncias nesta relação.

É esta diferença de interpretação (ou versão, conforme o citado acima) do conceito de dança que possibilitou o desenvolvimento da dança para pessoas com deficiência, intervindo no jogo de proximidades e distâncias, simpatia e estranhamento por parte dos coreógrafos e espectadores, sendo eles capazes de elaborar suas próprias versões do que é a dança e movimento.

Na perspectiva de Laban (1984), estas versões podem ser compreendidas através dos quatro fatores dos movimentos. Então, as diferenças dos gestos corporais são consequência da combinação qualitativa destes fatores, e não quantitativamente, ou seja, o importante no movimento não é o quanto uma pessoa pesa, mas como ela utiliza o seu peso. Não é a quantidade de tempo necessário para fazer alguma coisa, mas sim como o indivíduo reage ao tempo, enfatizado para determinados gestos.

A dança é um estilo de arte predominantemente visual. O contorno corporal é que estabelece a forma, por isto não é possível esconder, camuflar, o percurso destas linhas

corporais. A evidência dos desenhos que surgem no espaço, reforçados pelo ritmo, nos leva a pensar, segundo Orlandi (1999a), que o sujeito não apenas desloca-se empiricamente no mundo, mas materialmente na história e na sociedade. O que se tem aqui é um deslocamento do sentido de deficiência e de dança.

Isto é visível quando percebemos os últimos trabalhos apresentados na I e II Mostra de Dança, realizada em Campinas. O que vimos foi a expressão do corpo naquilo que ele é e que o sujeito possui de maneira realista e sem disfarces. Não há mais a prerrogativa de se construir um corpo disfarçado, mas de mostrar tudo aquilo que ele tem de feio, antiestético ou não.

Esta autonomia visível e explícita, apresentada nas coreografias, é uma das conquistas mais notáveis da dança em cadeira de rodas. O movimento realizado por este corpo deficiente desloca também o sentido de simetria corporal, mas, mesmo assim pode se perceber o equilíbrio na assimetria e a unidade do movimento.

O que é central nos movimentos de dança, em geral, é a busca constante da predominância da estabilidade do conceito de harmonia e beleza e que na dança em cadeira de rodas passa a ser encontrado na instabilidade e variabilidade dos mesmos.

Se mudanças nestes conceitos correm juntas com mudanças (materiais/materialidade) de movimentos corporais, também a relação do espectador diante destes trabalhos de dança tende a mudar.

Embora este trabalho de dança possa, muitas vezes, parecer estranho para muitas pessoas, a razão disto pode estar no fato de não termos vivenciado tais experiências anteriormente. Na medida em que deparamos com esta situação e que estas experiências formulam algo em nós, mobilizando-nos, então ganha-se uma outra forma de significar-se no contexto social, ganham-se outros sentidos.

Esta constituição de sentidos, não só significa um outro sentido dado para a dança com deficientes, mas a *formulação* do que era até então não formulado abarca a possibilidade de nos formularmos e de descobriremos o que até esse momento parecia subtrair-se à nossa consciência. Neste sentido, a dança oferece a oportunidade de formularmo-nos a nós mesmos.

Existe aqui um duplo movimento de subjetividade, que se dá entre o espectador e os dançarinos, criando-se, nesta relação, uma trama que tangencia e espaço comum entre dois sujeitos³⁵, porque um reconhece traços do outro em si próprio.

A mensagem veiculada pela maioria das coreografias dos grupos em questão não é difícil de ser interpretada, porque não tem intenções de cunho sócio-cultural como na dança moderna, nem muito menos a intenção de contar histórias irreais como o balé clássico. Estes grupos querem simplesmente falar do cotidiano, mostrar como elas se movimentam e como elas se sentem. Como exemplo podemos citar alguns nomes das coreografias apresentadas nas mostras de dança: *“Tributo à cadeira de rodas”*, *“limites compartilhados”*, *“conflitos”*, *“vôo livre”*, *“Entre cadeira de rodas, bengalas e muletas”*.

As imagens cênicas criadas pelos grupos são instigadoras e, na maioria das vezes, são repetitivas. Os espaços das coreografias, são construídos e desconstruídos perante o olhar da platéia. Gestos desconcertantes têm sido a marca desta modalidade. O corpo mostra a peculiaridade dos movimentos. Vejam alguns exemplos:



FIGURAS 46 e 47 Grupos de Jundiaí/SP; Santa Bárbara do Oeste/SP
FONTE: I Mostra de Dança em Cadeira de Rodas

³⁵ Esse espaço em comum não é justificado pelo fato de um estar no mesmo espaço que outro, mas pelas práticas aí desenvolvidas que atraem a atenção de ambos.

O que se percebe é que a forma do desenho geométrico é que traduz o que é o sujeito dançarino constituído pela imagem que o mesmo (re) produz em relação ao gesto corporal. Então, a imagem é parte constitutiva da dança em cadeira de rodas.

Por outro lado, este desenho coreográfico não representa, ele é o sentido do dançarino deficiente. O sentido da dança em cadeira de rodas depende do contexto em que foi produzida a coreografia, que se dá pela relação entre a *produção do discurso verbal/corporal* e as *condições de sua produção*.

É numa espécie de segredo entre o espectador e o que é dançado que as coisas se passam. O significado é para um eu e não para todos. A subjetividade e a intersubjetividade estão sempre conjugadas. O que se passa para um sujeito não necessariamente se passa para o outro. A coreografia não imita e nem limita uma visão, mas comunica-se com o espectador numa espécie de face a face. Qualquer eu que olhe para uma coreografia a verá, supõe-se, de modo assemelhado.

(Sujeito grupo B) E a dança tem que ser não só vista, mas tem que ser sentida, a partir do momento que todo mundo sentir a dança, a dança vai ser vista como o que ela deveria ser muito tempo, a linguagem universal única, não é só o falar e nem os gestos, mas expulsar de dentro o que tem para dizer, acho que dança para mim é realmente o movimento, o movimento de falar.

Diante do exposto, podemos resumir o paralelo entre o discurso da dança e o discurso da dança em cadeira de rodas no seguinte quadro:

QUADRO 09:**Relação dos sentidos da Dança e da Dança em Cadeira de Rodas.**

Sentidos da dança	Sentidos da dança em cadeira de rodas
Dados pela história da dança	Dados pela história da deficiência
Existem sujeitos autorizados que estabelecem os padrões de movimentos de dança que são professores e coreógrafos de grandes escolas e universidades.	Ainda não existem sujeitos reconhecidos pela dança enquanto sujeitos autorizados, mas dançarinos e alguns professores encontram-se num movimento de tentativa de ruptura deste processo.
Os movimentos se inscrevem na descontinuidade da estética, baseados em uma técnica padronizada.	Os movimentos não se inscrevem sozinhos na sua relação com a possibilidade de execução de gestos corporais limitados pela condição física e da cadeira de rodas.
Os sentidos já estão postos historicamente pela dança	Os sentidos já estão postos pela história da deficiência além da memória social de dança, que envolve o conceito de (estética, arte, movimento). Atualmente há também os sentidos que estão sendo postos pela possibilidade do poder fazer. Isto mostra que está ocorrendo mudanças de sentidos.
As grandes escolas de dança reconhecidas pelo governo e outros grupos financiados pela rede privada ditam o que há de mais novo nesta proposta.	As Faculdades de Educação Física e iniciativas de Associações de deficientes têm sido os grandes articuladores. E a CBDCCR é um dos resultados destas iniciativas.

5.3 Processo de circulação dos sentidos na dança em cadeira de rodas:

O desejo de dançar desempenha um papel fundamental no processo de *constituição formulação e circulação* dos sentidos do sujeito-deficiente-dançarino. A deficiência é uma situação limite que torna mais visível a necessidade de superar o próprio corpo. E a dança é um dos lugares que permite a constituição de suas identidades.

A coreografia compõe um conjunto de expressões, associadas aos diferentes sistemas de significação, que o dançarino deficiente tem da vida. O que se tem por detrás do sentido do poder-fazer o movimento corporal é uma relação de identificação entre poder expressar, e poder movimentar, ou seja, é a relação entre forma/gestos corporais e o conteúdo/significado. E é o resultado desta relação que se faz circular no ambiente social.

Os sentidos da dança se constroem nos gestos corporais, que se submetem ao olhar da platéia. Estes olhares se dão por uma película que não é translúcida à obscura imagem do mundo interior de cada indivíduo e de sua memória.

Sobretudo, o espaço existencial no qual a dança se concretiza (palco) não formaliza a sedimentação do âmago do movimento. Isso se dá porque as imagens construídas no processo coreográfico se formam no distanciamento das interpretações entre público e dançarino.

Mas o significado da dança passa pela relação do dançarino com ele mesmo, do dançarino-dançarino e dançarino-plateia. O sentido da dança ultrapassa as amarras da formalidade das seqüências coreográficas de movimentos técnicos, a alternância das fluências, pois instala-se na dinâmica destas relações transportando-se para as percepções do movimento vivido e visualizado. Entre o vivido e o visualizado há o percurso espacial e temporal que se prenunciam.

E é neste contexto que o movimento em cena recobre-se de sentidos, agregando valorização simbólica. Assim, a dança assume, muitas vezes, a responsabilidade de reduzir a essência do movimento em formalização de signos codificados e estabelecidos nas diferentes abordagens dos mais diversos estilos. Esses sentidos de dança proclamam-se a partir da configuração corporal. No nosso entender, resumir a dança apenas ao que se pode ver implica perceber o movimento somente na sua plasticidade.

Não estamos negando a importância da plasticidade do movimento, mas interessa-nos formalizar a inquietação de que o dançar transcende aos holofotes do palco, seja qual for o papel assumido – espectador ou dançarino.

Sendo assim, os sentidos da dança para quem a assiste, muitas vezes transforma os sentidos de quem a dança. No palco a coreografia se desdobra positivamente ou negativamente. Os corpos ocupam diferentes lugares que operam na relação entre os dançarinos e platéia, porém os mesmos não cristalizam papéis identificáveis e definidos com toda a platéia.

É no palco que se encena a cena dos corpos onipresentes nos espetáculos. A visualização de corpos com deficiência, por razões dos processos de inclusão, legitima, muitas vezes, a sustentabilidade da possibilidade dessa dança em cadeira de rodas, proliferando, consolidando e instrumentalizando esta atividade.

O dançarino deficiente 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 a dança. De um modo geral, eles dançam como se movimentam no dia a dia. E isto provoca uma sensação de multiplicidade de interpretação.

Nesse prisma, a visão desta dança passa pela representação simbólica possível de ser captada e a transformada ao olhar de quem a assiste. Esse momento demarca a não unilateralidade dos sentidos. Os gestos de interpretações são reflexões de cada um, deslocando-se de um para o outro, de modo que as leituras transcendem o momento da apresentação.

Assim, o movimento/momento em dança instiga o entendimento da veiculação da complexidade do homem. Na trajetória das seqüências de movimentos, os corpos que dançam são concebidos pelas imagens que os delineiam, e colocam em evidência a possibilidade do dançarino estar se relacionando com o próprio mundo e com os outros. Isto nos permite concluir que a técnica do movimento não compreende as mensagens desenhadas pelas coreografias, mas parece nos possibilitar o entendimento da dança em si.

O importante para nós não é configurar passos, ou mapear movimentos, e sim instituir, nesta busca, os modos de significação do movimento para cada indivíduo que dança (dançarinos / espectadores).

E neste cenário, onde se destaca a silhueta dos corpos, que se enxerga algo além do que se vê (visualmente). Isto remete a dança, ora para aquele que a vê, ora para aquele que a executa. O gesto e a intencionalidade do movimento circunscreve um discurso autônomo, que só se completa na percepção dos envolvidos, no processo de identificação ou não com os mesmos, produzindo assim discursos outros.

Segundo Orlandi (2001a), no processo de identificação, o sujeito se inscreve em uma formação onde suas palavras têm um significado que lhe parece natural. Como se o sentido estive lá, transparente. O sentido aparece como o grau zero do dizer. No entanto Orlandi (idem, p.27) diz que “nossas palavras falam com (outras) palavras”.

Desta forma, é compreensível que a dança, de um modo geral, passe por um filtro estético através do qual o passado de uma certa maneira tende a se apresentar ao futuro. Os movimentos que a princípio têm como objetivo expressar as emoções do ser humano tendem a se desenvolver de acordo com a veracidade social.

Diversas opiniões sobre a dança em cadeira de rodas estão arraigadas neste conceito de movimento padronizado da dança, reativando o conceito de arte. Isto garante a veracidade social da dança de um modo geral. Por isso, o que vemos é uma dificuldade social em se identificar e compreender o que é dança com dançarinos deficientes.

Por exemplo, um movimento de giro isolado não é dança. Ele só se identifica como sendo um movimento de dança quando se adentra na estrutura da dança. Sendo assim, não podemos identificá-lo, a partir da dominância apenas de sua configuração.

Quando olhamos para um giro em cadeira de rodas, o que temos são pernas que não são reais, mas o giro é real na estrutura da dança. O que se tem aí é uma nova estrutura, onde o giro passa a pertencer a uma outra lei organizacional. O que queremos mostrar aqui, é que os sentidos de dança precisam ser deslocados e alargados na história.

Os limites dos debates sobre a dança em cadeira de rodas precisam ser definidos por outro lado, em bases que não sejam dadas pelos limites da possibilidade de movimento e tão pouco pelos limites da cadeira de rodas. O que temos predominantemente, nestes

debates, ainda são convenções sociais e culturais. Aceitar ou recusar a dança em cadeira de rodas faz parte deste filtro estético dominante que propõe acima de tudo estabelecer as possibilidades de expressão de um indivíduo.

O crescimento da dança em cadeira de rodas mostra que os efeitos de sentido produzidos por esta modalidade estão relacionados com os discursos produzidos pelos dançarinos com deficiência e estes discursos estão sensibilizando muitos outros profissionais.

(Sujeito grupo A) Eles me conquistaram. Primeiro pela perseverança, segundo pela crença, terceiro pelo talento. Perseverança por que querem mostrar que poderiam dançar. Foram perseverantes e insistentes. Olha cara: Me veja, eu posso dançar. Você está acostumado só com pessoas que tem pernas e pés no chão. Olha minhas pernas e meus pés são as rodas. Eles foram perseverantes neste sentido. Crença, eles acreditavam que eram capazes, acreditavam que poderiam dançar. Queriam uma pessoa que os preparasse para uma coisa que eles com certeza poderiam fazer. Talento, eles são pessoas talentosas, são pessoas que tem esta veia artística, uma linguagem corporal, que apesar de não terem o corpo literalmente são, só o que se convencionou como são, eles utilizam o corpo, vivenciam situações que eles que tem que adaptar ao cotidiano. (...) Eles na verdade me conquistaram por estas 03 coisas. Então eles insistiram com a minha empresária e ela insistiu que eu fosse conhecê-los. Quando eu fui conhecê-los, eles estavam numa sala grande, deram play no som e começaram a dançar, com as cadeiras de rodas. Então achei super comovente, não no sentido de ah! Coitadinhos, os deficientes dançando... Não tenho este apelo dramático. Na verdade eu vi ali talento, gente interessada, esforçada e talentosa.

Essa socialização da dança no modo que está se dando nada mais é do que uma estética da estética e uma arte da arte. E é esse espaço comum de conceitos que motiva novas criações, não menos belas das já tradicionalmente conhecidas. É preciso, entretanto, interpretar a expressão artística não sob as primícias dos discursos sobre construção estética da arte. A dança em cadeira de rodas pode ser vista como uma atividade artística, na medida que tal construção visualize a possibilidade de que cada gesto de dança é resultado da estrutura corporal individualizada.

É importante ressaltar que a identificação da dança se encontra em duas instâncias: forma e sentimento. Transitando nessa simultaneidade, no entremeio, tem-se a dança, em que a execução da ação do movimento, tendo como resultado os gestos corporais desenhados no espaço, é própria obra de arte.

Esta arte carrega uma instigante peculiaridade, porque corpo e obra se confundem ao mesmo tempo em que são explicitados, sendo, muitas vezes, minimizados ora como forma, e ora como sentimento. Porém, esta cisão é a realização do equívoco, porque a materialidade da dança é o próprio corpo, e é ele que produz e se produz multiplamente. O que se tem aqui de contraditório é a relação desta dança com outras danças produzidas em outro lugar e por outrem. E é aqui que o corpo mostra, nos seus gestos de explicitação, os dizeres do discurso da deficiência. São 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.

Esta identificação ou não se dá porque segundo Pêcheux (1997b), algo fala sempre antes, em outro lugar e independentemente, as relações interdiscursivas configuram uma anterioridade e uma exterioridade a todo discurso.

Enquanto a dança em cadeira de rodas continuar buscando o seu reconhecimento através da discussão circunscrita ao saber se dança em cadeira de rodas é dança e se é arte, não significará nada além de uma repetição de um discurso social sobre a deficiência. Isto não trará avanços, porque desliza em subjetividades forjadas, num estado de escuridão coletiva do imaginário social sobre o que é a dança. A dança em cadeira de rodas precisa assumir sua própria identidade, não se pode criar *versões* de danças, de modelos estabelecidos por outros corpos.

Toda modalidade de dança tem características y, z, que só fazem sentido se for dançada pelo grupo y, z. Neste sentido, é preciso priorizar as características coreográficas de cada grupo. Deste modo, não caberá mais discutir se determinado trabalho é esteticamente válido ou não, se a dança em cadeira de rodas é arte ou não.

Assumir que a dança em cadeira de rodas tem uma característica própria que a diferencia tecnicamente das outras formas de dança de um modo geral, é assumir que esta modalidade desloca o sentido de dança, isto implica em concordar que:

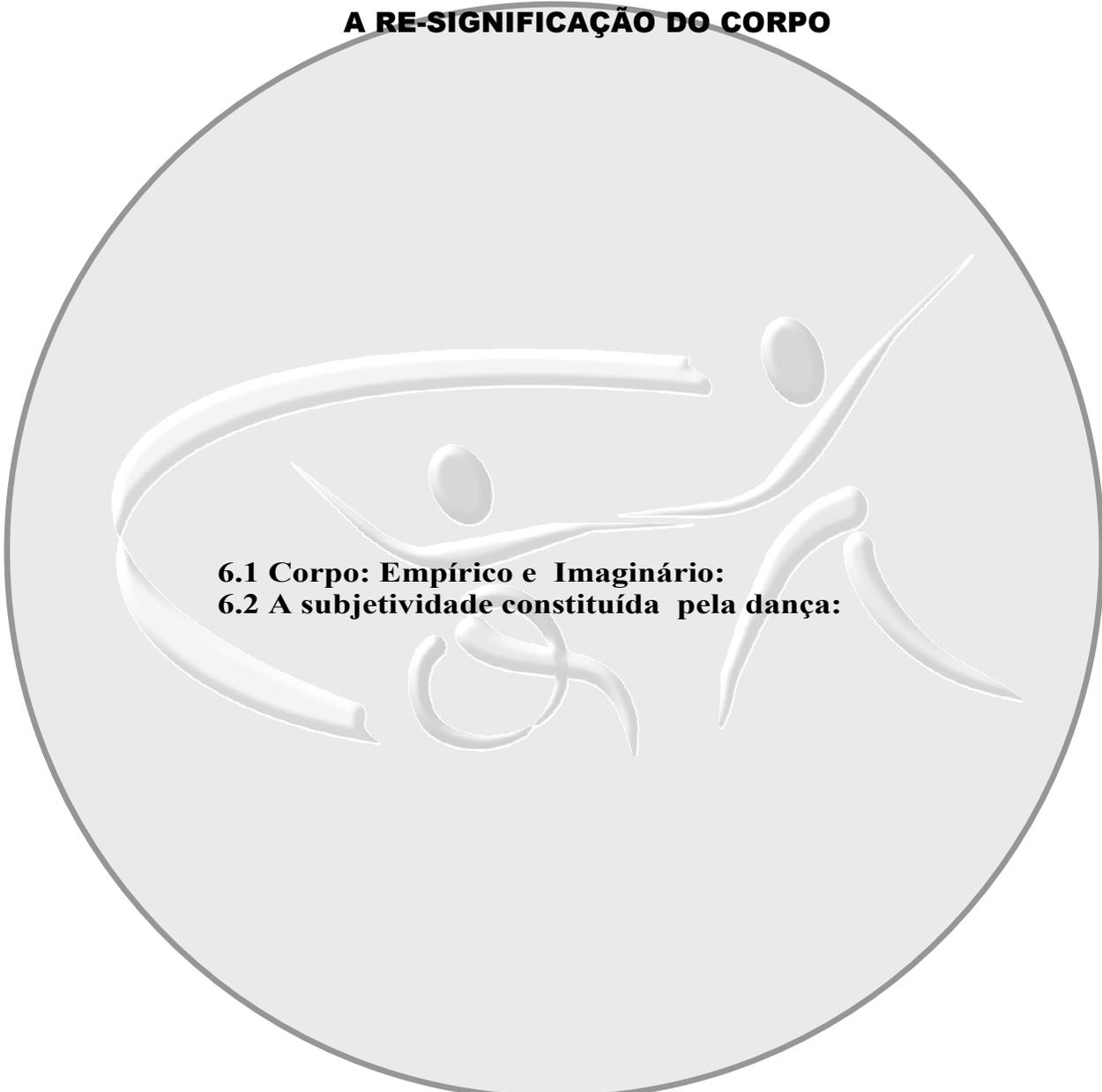
- a) O dançarino não vai funcionar como deficiente dentro da coreografia, neste sentido, ele vai funcionar como dançarino-deficiente. E isto irá possibilitar-lhe transcender-se.
- b) O corpo sobre uma cadeira de rodas é um outro corpo, que tem seu próprio significado. Assim como a dança em cadeira de rodas é outra dança.
- c) Para que este corpo-deficiente e esta dança estejam significados desta outra maneira, é preciso ter um deslocamento de sentidos. Caso contrário, se não tiver este deslocamento, esta atividade ficará funcionando nesta ambigüidade do que é a dança, do que é arte.
- d) O movimento coreográfico é histórico social, e é isto que o torna possível, realizável.

É importante ressaltar que no processo de *circulação* da dança, os sentidos se constituem de acordo com o ambiente que os mesmos consolidam. Isto quer dizer que os sentidos que se constroem no ambiente da Educação Física, ou da Fisioterapia, ou da Dança, significam de maneiras bem diferenciadas. Isto ocorre porque, como diz Orlandi (2001a), os sentidos não se dão somente na maneira como eles se constituem, mas também como se *formulam*, e como eles *circulam*. E é neste espaço que o social funciona fortemente para autorizar ou desautorizar o outro sentido que estava se constituindo.

Tudo isso significa dizer que, quando se tem um trabalho de dança em cadeira de rodas, este trabalho se constitui com o sentido de uma destas áreas de estudo, apontando para alguns sentidos diferenciados e outros congruentes. A apresentação coreográfica mostra o sentido dado no processo de constituição e formulação dos movimentos corporais, podendo ter os sentidos da: terapia, fisioterapia, dança arte, arte esporte e outros. Isto não significa que em sua diferença alguns se signifiquem de "menos" ou de "mais", mas que são outros discursos possíveis da dança em cadeira de rodas.

O corpo como produto e produtor de uma ação faz significar a forma de um sentimento que se engendra como um estado de qualidade. Desta forma, o significado da dança em cadeira de rodas está se dando no tempo e não está preso ao tempo.

**VI PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO:
A RE-SIGNIFICAÇÃO DO CORPO**



**6.1 Corpo: Empírico e Imaginário:
6.2 A subjetividade constituída pela dança:**

6.1 Corpo: Empírico e Imaginário.

Mover o corpo é uma arte.

*Dançar é realmente demonstrar emoções
através do movimento do corpo.*

Michael Jacson

O desenvolvimento de trabalhos de dança para as pessoas com deficiência, seja como reabilitação ou como produto artístico, faz parte de um determinado contexto social que vem se ampliando no decorrer dos últimos 15 anos no Brasil.

A maioria dos trabalhos apresentados pelos atuais grupos apresentam dois pontos predominantes: i) A dança de modo geral vem sendo usada como uma ação social, como um instrumento que contribui para a inclusão social, instrumentalizada como reforço para um determinado ambiente social. ii) É materializada como um produto artístico.

Comum a estes pontos, tem-se um corpo que dança, seja este corpo deficiente ou não. E é sobre este corpo que é necessário constituir conceitos claros e pertinentes para o desenvolvimento desta atividade.

Para compreendermos a dança em cadeira de rodas, foi necessário lançar mão do conhecimento do que é dança e do que é corpo. Este conhecimento já foi estruturado e solidificado de acordo com as regras de aquisição da dança de um modo geral. Não podemos nos ater à idéia de que a dança é o inefável, é a pura expressão da subjetividade indiscriminável. Ela é tudo isto, mas temos que encontrar uma descrição para este inefável, compreendê-lo, porque a dança se aloca em um corpo e, para falar deste corpo, temos muitas teorias, de modo que precisamos nos ater a algumas áreas de conhecimento, para entendermos esta especificidade do "inefável". Quanto mais entendermos esse corpo que dança, mais conseguiremos entender a beleza específica de um corpo diferente que dança.

Quando percebemos um corpo em movimento lançado ao espaço, fica evidente que as pessoas que trabalham com a dança propriamente dita, apropriam-se do conhecimento técnico da dança materializado pelo corpo. Neste momento, técnica e corpo se confundem³⁶. Como resultado, prevalece aqui a imagem social de um dançarino ideal,

³⁶ Percebemos que neste momento tecnicamente todos os corpos podem estar dançando os mesmos movimentos, mas a transcendência deste movimento é individual e pessoal. Tem significado próprio.

onde ele é a pessoa autorizada para dançar. Neste lugar, ele torna-se o modelo. Isto ocorre porque ele se identifica³⁷ a esses movimentos, criando sua própria versão dos movimentos anteriormente estabelecidos para serem dançados.

A imagem de corpo ideal é mediada dentro de uma ordem social dada com seus respectivos valores. O dançarino tem o corpo que é legitimado pela esfera da anatomia e da estética que é histórico-social, no entanto, entre a imagem³⁸ ideal e a imagem real do dançarino deficiente produz-se uma distância imensa, significada como a que existe entre este dançarino autorizado e os dançarinos deficientes (meio) autorizados.

Esta distância é ainda mais alargada através da convenção das escolas de dança, ou seja, pelo costume daquilo que, dentro de um grupo, se considera como válido, legitimado. E isto aparece como algo que deve ser, na medida em que a convenção se apresenta como um modelo que tem o prestígio da legitimidade.

Pensar o corpo, hoje, é pensar suas performances, seus limites, numa visão que o contemple como um dos elementos constitutivos de um discurso corporal que produz a subjetividade.

O desenvolvimento da ciência oferece a possibilidade ao sujeito de modificar seu corpo em relação à sua aparência. É oferecida ao sujeito a possibilidade de mudanças a partir do distanciamento obtido pela consciência de seu corpo, fruto da relação ontológica do sujeito e do seu próprio corpo.

No entanto, é o corpo imaginário que está presente na relação do sujeito com ele mesmo e com os outros. Este corpo imaginário muitas vezes não tem nada a ver com este corpo físico. O corpo imaginário não é o da dimensão física, mas é o corpo imaginário, significado para e por cada um de nós³⁹.

(Sujeito do grupo B) A gente tem uma trilogia com o corpo. O corpo é o meu instrumento de conquista, de prazer e de defesa. O corpo é que concretiza a parte da imaginação. Ele resolve a minha intenção daquilo que eu quero fazer.

³⁷ Cf. em Orlandi a distinção entre subjetividade, individualidade e processos de identificação do sujeito (Discurso texto, Pontes, 2001).

³⁸ Imagem aqui é utilizada no sentido de configuração, de forma corporal.

³⁹ É o caso, por exemplo, de você se achar uma pessoa obesa, quando na verdade suas medidas padrões correspondem a de uma pessoa com o peso ideal baseado no seu peso e medida.

Quando vemos uma pessoa com deficiência física, mais especificamente uma pessoa tetraplégica, o que nos perguntamos é: que corpo é este envolvido por uma estrutura, endurecida, limitada, sem movimentos, mas que não impede, a estas pessoas, de dançarem, transcenderem, irem além do que se pensava possível para este corpo? Se estas pessoas não possuem um corpo autorizado para o desenvolvimento da dança, o que as impulsiona?

Acreditamos que este aparente impossível torna-se possível no momento em que temos a possibilidade de mobilizar nossa subjetividade. Isso se dá na relação com o nosso corpo imaginário, que é o corpo da nossa fantasia, não é só este corpo físico que está nos significando. O corpo físico é o corpo que nos permite mobilidade, no tempo e espaço, no entanto, é o corpo imaginário que não tem idade, nem sexo, nem nacionalidade, que nos impulsiona a levar este corpo físico ao movimento ou à transcendência deste movimento.

O corpo imaginário⁴⁰ é aquele que nos permite realizar nossos desejos, impulsionado porém, pelo corpo biológico. É ele que nos dá a possibilidade, embora não tenhamos um acesso direto a ele.

Quando pensamos no corpo que é afetado pela deficiência, temos aí um corpo na dimensão física. Porém o corpo que possibilita o desenvolvimento da dança para a pessoa com deficiência física é este corpo imaginário. Então, o possível da dança está na relação do corpo imaginário com o corpo real. Ele é real no sentido que é ele que define a possibilidade e não a deficiência.

(Sujeito do grupo B) Quem dança de cadeira de rodas também é normal. Então a diferença aí é só posição. As maiores partes da dança em cadeira de rodas são movimentos que nós utilizamos muito da posição sentado ou deitado, movimentos que você não sai do chão, não tira os pés do chão. Mas com movimento de corpo, você faz com que a pessoa imagina que você está flutuando. É meio complicado ver esta diferença, mas acho que quando eu dançava para o que eu danço hoje, eu sinto a mesma coisa na dança e transfiro a mesma coisa.

Muitas vezes, a pessoa com deficiência não vê absolutamente nada da sua deficiência enquanto está dançando. Neste momento ela está no seu corpo imaginário. O que temos presente, muitas vezes, é um corpo quase inerte, que no entanto, na relação com a dança, produz sentidos.

⁴⁰ Para o sujeito é o que o subjetiva

Quando se fala de dança de um modo geral, tende-se a individualizar o corpo. É um corpo, nele mesmo, quando na verdade é na relação entre dois corpos dançantes ou entre corpos e coisas externas que se produzem os sentidos.

No trabalho de dança entre uma pessoa deficiente e uma não deficiente, o não deficiente aparece como sendo a proposta de dança para o deficiente, e é o corpo imaginário do/no dançarino deficiente que se faz presente nesta relação, ou seja, o corpo deficiente vai estar significado por esta relação, e por isto ele pode transcender-se nestes movimentos. Este outro, muitas vezes, pode dançar para ele, com ele, e dançar nele, ou seja, ele se vê através desta relação. De certa maneira, o dançarino deficiente é dançado pelo outro, e aí ele se põe em estado de dança.

(Sujeito do grupo B) A pessoa normal pode participar de uma dança com o deficiente. Para eles que são deficientes, ou seja, para mim, é bastante importante, porque eu acho que incentiva. A pessoa não fica muito assim constrangida, contrariada de fazer isto ou aquilo, sabe, com medo que uma outra pessoa tá ali olhando. E o deficiente acha que não vai fazer certo. É um apoio muito grande.

As relações dos corpos são muitas vezes condições para que a pessoa deficiente esteja no processo da dança. Neste sentido, não bastaria somente as condições de produção (sujeito, situação e memória) para uma coreografia (música, o espaço, etc), a presença deste outro (dançarino) é fundamental, não somente como o outro de maneira constitutiva, mas o outro que permite a projeção deste imaginário. Este outro é uma das condições de produção de sentido que dá condições ao desenvolvimento da dança com deficientes.

(Sujeito do grupo C) Se não as tratarem como “bonequinhos”, tudo bem. Acredito que o trabalho deve ser pensado desde a concepção de cada coreografia até um trabalho de conscientização dos dançarinos e coreógrafos. O dançarino, principalmente deficiente, tem que se sentir importante, útil e dançarino de fato.

O desenvolvimento coreográfico se dá por diversas condições de produção de sentidos. No trabalho de dança para as pessoas com deficiência, podemos apontá-los como sendo elementos que são partes do processo de significação que está ali presente.

O que temos aí é o processo da *constituição* e o processo da *formulação* de sentidos. Quando o sentido da coreografia se dá pela relação de dois corpos dançantes, temos aí uma formulação diferenciada do processo de significação que se marca. Quando o sentido se dá

pela relação pessoa com deficiência e a cadeira de rodas, por exemplo. O modo de *formulação* se dá a partir dos elementos que constituem a relação. Sendo assim, os processos de *formulação* são diferenciados. Estas *formulações* se constituem de modos diferentes. Isto ocorre porque em alguns trabalhos o interlocutor é o outro, e em outros trabalhos, o interlocutor é a própria cadeira de rodas.

Já nos trabalhos com pessoas deficientes e não deficientes, este outro corpo dançante é constitutivo deste corpo imaginário que está projetado no decorrer do espetáculo, ou seja, quando este outro está investido no processo da dança, é ele que vai constituir as *condições de produção de sentidos*.

A maneira como um corpo se relaciona antecipa o lugar de entrada do outro, do significante. Este outro não é o constitutivo, mas na relação que se estabelece, ele textualiza a coreografia. Quando há esta relação em cena, o dançarino não deficiente, ao não antecipar seus gestos corporais, coloca o outro dançarino, aquele que está no lugar da mutilação, da deficiência, da impossibilidade, no lugar da significação.

Quando na coreografia é explicitada esta relação, é justamente nela que se pode ter um deslocamento de sentidos. A beleza do trabalho coreográfico se apresenta nesta relação corporal. Embora a presença da cadeira de rodas seja o lugar que mostra a falha, mostra também o possível sendo realizado, porque a cadeira de rodas tem a função de permitir o deslocamento corporal no espaço.

Embora a cadeira de rodas mostre a marca da incompletude corporal empírica, ela é, ao mesmo tempo, o que permite o corpo imaginário transcender-se a partir do real do corpo simbólico.

(Sujeito do grupo B) A dança na cadeira de rodas, no trapézio, na água ela é dança. Ela se utiliza da cadeira de rodas como elemento coreográfico. A dança na cadeira de rodas, é dança enquanto utiliza a cadeira de rodas, como elemento coreográfico. Ela não pode evitar a cadeira, ela utiliza a cadeira, ela dança sobre a cadeira. É uma diferença muito grande, porque a cadeira não faz parte do meu corpo. A cadeira é um instrumento de locomoção. É um aparelho que eu posso me descartar dele. Eu danço com a cadeira enquanto um elemento coreográfico. Ela não é mais importante que o bailarino. É um trabalho feito que mesmo as pessoas sem cadeira de rodas, podem dançar na cadeira ou fora da cadeira. Na nossa coreografia a cadeira é usada se necessária, dança-se com a cadeira e sem a cadeira.

É importante ressaltar que nas coreografias compostas de pessoas deficientes e não deficientes, o que se vê não é cada movimento dentro das suas condições corporais. O que ocorre é um dançarino fazendo parte do movimento do outro, buscando um diálogo corporal.

Neste sentido, a coreografia não pode ser vista apenas como uma técnica, ela é condição de possibilidade para experimentar formas de movimentos de inúmeras maneiras.

(Sujeito do grupo B) Para mim é um sonho, que foi realizado e trás para mim um sentimento de possibilidades.

O que percebemos é que, através da dança a pessoa com deficiência não vai deixar de sê-lo, mas vai relacionar-se diferentemente consigo mesmo e com o outro. E, se nos permitirmos, teremos a possibilidade de praticar outros sentidos, ao processo coreográfico da dança.

Isto é possível porque, segundo Orlandi (2000, p. 39)

Temos uma memória discursiva que é este saber discursivo que tem o sujeito que vai se constituindo por toda sua experiência de vida, experimentando no decorrer de sua vida muitos sentidos. Depois temos também a memória de arquivo que é a maneira como socialmente estabilizaram-se determinados sentidos, ou seja, é uma institucionalização da significação, modo pelo qual vai individualizar a dança, o que vai dar a identidade da dança em cadeira de rodas.

Neste sentido, sabemos que o sujeito tem esta memória discursiva, que é a de experiência de vida, que se dá pelos sentidos já existentes e presentes em cada um, por muitos anos e adquiridos por várias experiências, e estes sentidos vão estar funcionando no decorrer das coreografias. É neste momento que muitos bailarinos conseguem, a partir de sua memória, transferir sentidos institucionalizados, dando-se aí o efeito de rompimento de sentidos que até então não eram significados pela dança.

Estes sentidos estão aí presentes devido à memória que estes sujeitos possuem que é o confronto da memória institucionalizada e a memória das experiências corporais e sociais vividas. O confronto destas memórias estarão ali fazendo efeito.

A memória que está posta, estabelecida, faz sentido na memória institucionalizada. São os sentidos que ele é capaz de produzir com o seu corpo imaginário que o envolve e o significa, se dizer pelo que expressa o seu corpo empírico.

Sendo assim, o corpo imaginário faz intervir a memória discursiva, o interdiscurso, ou seja, esta filiação de sentidos o que vai estar afetando-o. Por exemplo, a cadeira de rodas, que inicialmente tem o sentido de instrumento de locomoção, e muitas vezes, até de uma prisão corporal, passa a ter o sentido do lugar do movimento. E isto é transmitido não pela fala dos dançarinos, mas pelo que é dançado pelos mesmos, ou seja estes sentidos não são ditos, eles são sentidos. Os sentidos não se constituem pela substituição das pernas pela cadeira de rodas, porque no movimento percebemos mudanças de sentidos, e não de funções anatômicas.

Quando olhamos para a dança em cadeira de rodas, temos a tendência de estabelecer relações e comparações entre o que é pernas e sua substituição pela cadeira de rodas. Entre o que é dança e o que é dança em cadeira de rodas. Partimos de sentidos já legitimados e, sem o menor pudor estabelecemos nossas comparações e apontamos o que entendemos como sendo falhas (de movimento, ritmo, ocupação de espaço, etc) do trabalho de dança em cadeira de rodas, pontuando a limitação do outro. Adotamos aqui o conceito de adaptação e esquecemos completamente o conceito de movimento.

(Sujeito do grupo A) Quando eu vi a dança em cadeira de rodas, eu senti exatamente isto, é muito limitada. A parte de criação é limitada. Você vê sempre a mesma coisa. Não tem saídas! O caso do "Can do" a grande estrela é o rapaz que não tem nada. Ele só tem do tronco para cima e ele faz malabarismos que impressiona muitas pessoas, mas acho limitado e sinto uma certa frieza no que diz respeito ao trabalho. Eu acho que os trabalhos exploram o malabarismo, não estou falando dos grupos com cadeira de rodas. Falo especificamente deste bailarino. Ele faz as coisas mais malucas e esquisitas do mundo. Eu acho que tentam explorar o malabarismo sim. É uma forma de sair, uma forma de abertura e também acho que não conseguem muito. Pelo o que vi até hoje, não vi muito também.

Queremos aqui ressaltar que o sentido da dança está no que é movimento. O conceito de dança (onde os movimentos são todos padronizados) tem se perdido na historicidade. E o que muitos chamam de o "dentro" que é expresso no decorrer da dança, é significado por este imaginário que cada bailarino tem de si mesmo. Em muitos trabalhos, o que prevalece é o corpo físico, o que está afetado pela deficiência. É um físico que tem presente uma impossibilidade articulatória, onde existe um limite real de movimentos. Neste momento, o trabalho de dança se dá pelo processo da repetição, da imitação, embora

ele também tenha seu significado, porque tem aí o simbólico investido. É preciso pensar na relação do real deste corpo com o imaginário, fazendo romper outros sentidos, em sua realidade.

Não existe possibilidade deste simbólico estar fora da história. Quando o dançarino já está atravessado pelo simbólico e pela dança, ele já tem uma discursividade específica de um saber discursivo que pode, no entanto, ser re-significado. Ele expressa algo mais que só uma técnica de trabalho. É possível perceber uma diferença nos movimentos, ocorrendo aqui a transformação de sentidos.

Esses dançarinos podem transgredir sua posição de dançarinos deficientes para dançarinos. O sujeito que dança já está afetado por este imaginário e pela relação com a historicidade do significante. O que se tem aqui é um sintoma do real, que podemos pensar como Orlandi (2001, p00), quando diz que: "a ideologia não é uma falsa consciência, mas o indício de um problema real, é o modo através do qual os homens vivem em relação às suas condições de existências". Isto significa que os homens, na sua formação social, têm um lugar onde eles assinalam seu papel no processo produtivo. É este papel que diz: se é deficiente então não pode estar ali para dançar. Mas, assim como eles participam das práticas políticas, eles podem participar de práticas filosóficas, ideológicas e etc.

Numa visão mais lacaniana, podemos dizer que o que faz este corpo empírico muitas vezes não transcender é a idéia da função orgânica do corpo. Este corpo esta associado a uma situação inerte. No entanto, aqueles dançarinos que transcendem o corpo físico para o corpo imaginário, deslocam mecanismos de movimentos corporais que estão relacionados com a sua relação ou do seu próprio corpo.

O que temos aqui, sem dúvida, é o confronto entre o político e o simbólico. Cada dançarino se simboliza no confronto político com aquilo que já está posto, no qual o sujeito não pode significar se não for dentro de certos parâmetros. Segundo Orlandi (1996), o que está em jogo não é o complexo de mudanças mas, o efeito de processos de transformação.

E é no corpo imaginário que percebemos esses efeitos de processos de transformação, ou seja, através da dança, os deficientes estão tentando interferir neste mundo político social de significar-se na deficiência.

Também é verdade que muitas vezes pessoas sem deficiência física representam o seu corpo imaginário com uma possível deficiência, ou seja, elas se vêem sem pernas, no sentido em que elas nem pensam que podem dançar. Neste imaginário, esta pessoa é completamente mutilada, embora fisicamente ela não apresente nenhuma deficiência aparente. Diante disto, percebe-se uma relação muito próxima entre o corpo físico e o imaginário.

Neste sentido, entendemos que o que dificulta o desenvolvimento da dança para as pessoas deficientes é o corpo físico determinado pelo biológico que se faz dominante no imaginário social.

E é a partir desse imaginário social que surge o discurso da incapacidade e o da estética tão presente na dança. Então o que se vê é este imaginário social tomado completamente pela definição biológica. Partindo deste princípio, a pessoa com deficiência não é mais definida pela relação do sujeito com os sentidos, mas ela é um símbolo de adjetivos negativos, que também se fazem presentes no corpo imaginário de muitos deficientes. Não importa se o corpo está afetado ou não empiricamente por uma “deficiência”, pois é pelo imaginário que se percebe que a dança é possível para as pessoas deficientes.

Isso é possível porque a materialidade do corpo não é o corpo físico, a materialidade do corpo é a expressividade, ou seja, a matéria corporal não se reduz ao biológico, ela é algo muito além de músculos, ossos, nervos, e sistemas. Então a matéria do corpo não é o biológico: é a relação imaginária que estabelecemos com o nosso corpo afetado pelo simbólico.

É por isto que este corpo deficiente também tem a possibilidade da dança. O imaginário do corpo é o lugar do possível, é o possível da significação e do simbólico. Quando um corpo deficiente dança, temos aí a matéria corporal, simbólica, significando. Esse corpo que dança não é o corpo físico se articulando em movimentos, é um corpo que significa e se significa pela dança.

6.2 A subjetividade constituída pela dança:

Sabemos que o discurso sobre a deficiência já traz sentidos sobre a noção de deficiência, conseqüentemente, isto já separa o sujeito dele mesmo, quando se tem deficiência. Há uma censura que se impõe na relação do sujeito com ele mesmo. Essa censura, não nasce com ele, mas ele se filia a seus sentidos.

Esta filiação aos sentidos da deficiência faz com que as pessoas com deficiência tenha uma imagem de um corpo deficiente, no sentido da incapacidade, da impossibilidade. Quando se tem a possibilidade da dança, essa imagem é deslocada. Através da dança, a pessoa com deficiência se constitui a partir de outras possibilidades de sentidos que até então lhes eram desconhecidas.

Desta forma, a dança em cadeira de rodas, que era (é) muitas vezes vista como uma atividade "sem sentido", principalmente do ponto de vista estético, passa a ter representatividade social, ou seja, passa a ter sentidos e ao mesmo tempo estabelece e constitui outros sentidos para a dança e a deficiência.

Embora a dança, de um modo geral, já tenha um discurso legitimado, com marcas estabelecidas, a dança em cadeira de rodas está se construindo. Está se identificando a partir das coreografias dançadas.

O comportamento sócio-corporal dos dançarinos deficientes mostram os processos de significação dos mesmos atravessados pela dança. Estes processos são percebidos na justaposição de três questões:

- 1 O que diferencia a dança dos outros tipos de linguagem é a sua formulação: muitos sentidos relacionados com a questão da deficiência podem ser mais ou menos os mesmos, porém na *formulação* (coreográfica) com o corpo dançando são totalmente diferentes, as *formulações* são diferentes, e isto afeta o *processo de produção* dos sentidos.
- 2 É totalmente diferente o sentido dançado e o sentido escrito ou falado. Isto dá a singularidade do dançarino, afirma traços de identidade nas pessoas, porque de um modo geral, somos o que nos significamos, e nos expressamos principalmente pelos gestos corporais.

- 3 Quando se pensa nos *processos de identificação* com a dança, temos que considerar que um "ser dançante" não é só necessariamente quem dança, mas quem se projeta, quem se identifica, podendo, desta forma, ser apenas dançado pelo outro.

Quando se fala em dança, tem-se um indivíduo, tanto faz deficiente ou não, dançarino ou não, no sentido histórico, se constituindo em sujeito pela ideologia, ou seja, há uma interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia. Isto só é assim, porque é o simbólico que permite a materialidade da dança no corpo.

Pelo simbólico o sujeito vai se subjetivar. Esse sujeito não está fora do mundo, ele está dentro de um certo mundo, e este mundo está significando nele devido à forma histórica do sujeito. É esta forma histórica que permite que o sujeito se individualize ou subjetive, de modo que neste momento se produz, uma individualização de forma sujeito-histórica no sujeito histórico específico.

Em outras palavras, queremos dizer que quando se trabalha com a dança para as pessoas com deficiência, encontramos marcas que se destacam nos gestos corporais, e que se fazem presentes tanto nas coreografias dançadas quanto nos movimentos cotidianos. São estes movimentos que marcam a diferença no processo de subjetivação.

São as mudanças de comportamento sócio-corporais que nos mostram a individualização de cada dançarino, e isto pode estar presente na relação do dançarino com a cadeira de rodas, na relação com ele mesmo e na relação com os outros. São nos traços dos movimentos corporais que podemos observar se uma pessoa com uma determinada deficiência funcionava corporalmente de um modo x e depois de um certo tempo com o trabalho de dança passou a funcionar, a movimentar de um modo y.

Nos trabalhos de dança até agora vistos, o que percebemos, através destas marcas, é um deslocamento do/no processo de formulação dos movimentos corporais, isto quer dizer que:

- O que temos é uma repetição do mesmo processo corporal. As mudanças corporais ocorridas mostram apenas um deslocamento do movimento corporal x para o movimento corporal y, mas tanto o movimento x ou y são apenas paráfrases do movimento corporal diário.

- Alguns grupos de dança estão sinalizando marcas de uma provável ruptura de movimentos corporais padronizados.
- De um modo geral, os grupos que já estão trabalhando com a dança há mais tempo, mostram em seus trabalhos um deslocamento de movimentos corporais e, conseqüentemente, de sentidos de movimento. Tem se aí presente, um deslize, ou seja, um novo funcionamento corporal que é adquirido em função de suas experiências corporais. Isso no leva a acreditar que alguns sentidos estão sendo desestabilizados e novos sentidos estão sendo estabilizados.

Estes processos de *identificação e subjetivação* na dança não ocorrem isolados do movimento corporal e social. Eles se dão na relação, os *efeitos de sentidos* da dança que se estabelecem na relação com cada dançarino são produzidos e constituídos através da relação pessoal e social.

O *processo de subjetivação* é constante e a *identificação* com a dança não se dá ao mesmo tempo por todos os dançarinos de um determinado grupo. A subjetividade está sempre sendo construída no entremeio destas relações. No entanto, poucas vezes e em poucos dançarinos, ela também tem se mostrado uma construção na base da negação.

Isto quer dizer que alguns grupos estão se constituindo também pela negação. Estão sendo constituídos como aqueles dançarinos que não podem, que estão mal colocados, mas esta é a constituição deles. Não existe uma impossibilidade de dança, o que existe a nosso ver, são objetivos contraditórios no desenvolvimento da dança.

É importante destacar que todo trabalho de dança em cadeira de rodas tem seu sentido, mesmo o não-sentido é um sentido. A impossibilidade de não-significar, é um sentido. Ele está neste sentido da impossibilidade, que é também um sentido, porque ele tem o seu significado.

As evidências marcadas nos discursos (verbal/ não-verbal) dos dançarinos têm mostrado indícios da estabilização do significado da dança em cadeira de rodas. Sabemos que os *processos de identificação* e de *subjetivação* não param, eles estão sempre em funcionamento, no entanto, podemos aqui apontar algumas marcas que nos permitem dizer/reconhecer como sendo pontos estabilizados deste processo. São elas:

- Os sentidos se estabilizam no imaginário, porque o sentido é sempre movimento. E é um movimento constituído pelo simbólico.
- O lugar de ancoragem da cristalização da possibilidade da dança se dá no imaginário.
- O campo discursivo da dança em cadeira de rodas é constituído pelos seguintes elementos: a cadeira de rodas, o espaço, o palco, a música, a filiação do movimento corporal, a seqüela da deficiência, outros elementos de locomoção, o coreógrafo, as roupas e o evento em si e outros que são determinados no processo de cada trabalho.
- Não são todas as danças que todos os corpos podem fazer, cada modalidade de dança tem seus movimentos específicos, o que é necessário é a identificação corporal com as competências de padrões motores para a aprendizagem da mesma.
- Se uma pessoa com deficiência física estiver dançando uma proposta de dança sobre uma cadeira de rodas, ela se coloca na posição sujeito-dançarino, submetendo o seu trabalho, a sua dança, à interpretação do outro (da platéia). A valorização do trabalho propriamente dito estará relacionada, com critérios de dança e não do esforço pessoal.
- A dança em cadeira de rodas é uma atividade ambígua, porque os dançarinos se constituem na dança pelo movimento corporal, no entanto o movimento corporal, mais especificamente a coreografia, também só tem sentido pelo fato dos dançarinos serem sujeitos dela.

A relação de sentidos entre pessoa com deficiência física e a dança, se explicita no discurso corporal e verbal a partir dos efeitos imaginários da dança, que permitem ao sujeito se subjetivar e se transcender através do corpo. Sendo assim, a *subjetividade* é constitutiva do discurso, permitindo que o sujeito seja atravessado pela dança.

Segundo Orlandi (1999a), o sujeito em si é inacessível, não se tem acesso ao modo como ele é produzido, de um modo geral, não temos acesso a todos os processos que nos constitui, porém há uma parte do sujeito que é visível para ele e para os outros. Nessa perspectiva, interpretar o que é o discurso corporal é compreender como o sujeito se mostra ou não, através da dança, ou que *processos de subjetividade* estão sendo mostrados ou não, quando o sujeito esta dançando.

A *subjetividade* não é totalmente visível. Na dança há processos de *identificação* (há movimentos específicos, há intenções específicas) que fornecem pistas/indícios para

esta visibilidade. A composição coreográfica é o lugar onde os dançarinos se pronunciam apresentando-se ao "outro", se fazendo presente na sociedade.

Dançar no momento em que quase tudo é proibido, é impossibilitado, é uma forma de produzir situações favoráveis aos *processos de identificação*. Orlandi (2001a), afirma que quando se está submetido a processos de censura, de alguma maneira os mesmos se significam migrando para outros objetos simbólicos fazendo funcionar os processos de identificação de outras maneiras.

Subjetivar na dança tem duplo sentido: 1) o dançarino se constitui através da dança, 2) e ao mesmo ele dá um certo sentido à dança, porque ao se constituir, ele produz um sentido neste lugar.

Então, a *subjetividade* refere-se à inscrição-identificação do sujeito deficiente em relação aos princípios da dança, constituindo assim, o sujeito do discurso. A *subjetividade* é um *efeito-sujeito* produzido a partir da relação entre as diferentes *posições-sujeito* que constituem o sujeito da dança em cadeira de rodas.

No *imaginário* da dança, a *subjetividade* denota ao dizer em aparência que o sujeito da dança detém o controle de seu dizer (verbal e não verbal), segundo Orlandi (1999, p.47), quando pensamos a questão dos *processos de subjetividade*, é preciso ter em mente que o sujeito pensa que sabe o que diz, mas não tem controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele, por isto é inútil do ponto de vista discursivo, perguntar para o sujeito o quis dizer quando ele diz x.

A partir deste ponto de vista teórico da Análise do Discurso é preciso então, verificar o lugar de onde o sujeito fala, porque o lugar da fala do sujeito é constitutivo do que ele diz. Nesta perspectiva Orlandi (2000, p.42) diz que:

É preciso verificar qual é o sujeito físico e os lugares (empíricos) que estes sujeitos se encontram, ou seja, como eles estão inscritos na sociedade e principalmente verificar qual é a imagem que resulta da projeção deste sujeito.

A autora ainda diz que não existe o sujeito antes dele ser sujeito, ele aparece como tendo sempre estado lá. Não tem grau zero, o sujeito, assim como o sentido, está sempre funcionando e para que determinadas palavras façam sentido, é preciso que ali já haja sentidos. Segundo Orlandi (1998, p.23) “nas suas palavras já falam palavras. Nas suas palavras já se constituem sentidos ... as palavras falam com palavras”.

Sobre esta questão, Paul Henry (1992), aponta para o efeito do *pré-construído*, na medida em que se fala e a maneira como se fala vai se articulando sobre o efeito do *pré-construído*, ou seja, vai cristalizando os sentidos que vão aparecendo, conservando os sentidos que sustentam o que se está dizendo.

O autor ainda diz que não existe um discurso inicial absoluto, porque tem sempre um discurso antes em outro lugar, independentemente. Quando falamos entramos nos *processos discursivos* que já se iniciaram muito antes de começarmos a falar. Na verdade, todo discurso retoma sentidos pré-existentes, portanto são muitas as possibilidades e sentidos. Mas sobre esta questão Orlandi (1994) diz que nem o sujeito é um sujeito qualquer, e nem um sentido é um sentido qualquer.

Os sentidos da dança em cadeira de rodas têm-se apresentado de forma metafórica na caracterização desta modalidade. Dança e deficiência já trazem efeitos do *pré-construído* que sustenta sentidos do antiestético. Isto é reforçado pela maneira com que o dançarino deficiente movimenta seu corpo no espaço. São estes gestos corporais que produzem o funcionamento destes sentidos, colocando a dança em cadeira de rodas à margem do social.

Entre o discurso da dança e o da estética, produz-se, na formação de uma noção dominante de estética que nega o lugar estético para o deficiente e que recobre a possibilidade da dança em cadeira de rodas como arte, deslocando o sentido de dança para vários outros sentidos como dança-terapia, dança-inclusão, dança reabilitação, etc.

O que se faz presente aqui é um discurso dominante negando o caráter estético desta dança. É preciso desmanchar as evidências construídas por este discurso dominante sobre a dança e a arte.

As coreografias apresentadas por grupos com deficiência têm construído e mostrado uma estética própria, resultante da especificidade do movimento corporal. O corpo deficiente que dança dá visibilidade à estética produzida na/da dança em cadeira de rodas.

Portanto, para que esta estética e, conseqüentemente, para que a dança em cadeira de rodas, possa fazer sentido enquanto uma atividade artística é preciso:

- Quebrar com a evidência do recobrimento posto pelo discurso dominante que diz que na dança em cadeira de rodas não há estética.
- Esta modalidade precisa se inscrever historicamente.
- A criatividade nas coreografias é o lugar possível para a ruptura com estes processos de reprodução da negação desta atividade. Romper no sentido de estabelecer as referências de movimentos da dança em cadeira de rodas e não uma transferência de movimentos provindos de outras modalidades.
- A dança em cadeira de rodas precisa encontrar sua própria discursividade, ela precisa se autorizar enquanto dança em cadeira de rodas, ela não pode se constituir no/do processo de reprodução de movimentos, ela precisa sim é constituir autoria em seu processo de representação. Autorizar-se aqui significa, investir-se de sentidos.
- Os sentidos da dança em cadeira de rodas são permeados pela relação do dançarino com a linguagem do senso comum, que coloca a deficiência em um lugar negativo, imposto socialmente, e a dança é um dos lugares que permite estes deslocamentos de sentidos. O dançarino, através da dança, tem a possibilidade de se transformar em autor, em sujeito que se autoriza.

O que vimos, nesta pesquisa é que o pensamento sobre a dança forma um imaginário que, até certo ponto, contrapõem o desenvolvimento da dança em cadeira de rodas. As questões sobre a arte/corpo e movimento são postas neste imaginário social. Este imaginário é que atribui e reconhece, na discursividade histórica que o deficiente é deficiente, não é capaz de realizar movimentos de dança. O corpo real é o lugar da deficiência, é o lugar do impossível, do equívoco. Por isto se torna possível o sentido de negação da dança em cadeira de rodas como arte para estes sujeitos. Então, a dança como arte é negada aos dançarinos com deficiência, em nome de um sentido que é o da exclusão, baseado nos sentidos da capacidade e da possibilidade de movimento.

No entanto, a dança em cadeira de rodas é uma proposta que desloca esta impossibilidade. E o que permite este deslocamento é justamente a idéia da existência de um copo imaginário, que permite que o sujeito-dançarino-deficiente saia da condição de um corpo real.

A teorização do imaginário social posto na dança não considera o corpo imaginário, por isto há todo um pensamento feito em cima do corpo empírico que é a estilização já em si. Através do corpo imaginário, estas questões podem ser re-articuladas.

Segundo Orlandi (2001a), o imaginário é sempre sintoma de um problema real. Então, consideramos o corpo imaginário como um sintoma do corpo real, porque o corpo imaginário está sendo mobilizado a favor deste dançarino.

Este possível (que é a dança em cadeira de rodas como arte) só se realizará se houver uma resistência tanto em relação às teorias sobre dança e arte, que vão se constituindo numa memória de exclusão, como em relação à própria sociedade que também pratica esta memória da exclusão do indivíduo. É preciso desestabilizar esta memória e para tal, é necessário mobilizar o corpo imaginário do sujeito que dança a favor dele mesmo e não dentro desta ideologia da ética de exclusão. Para que o corpo real (com deficiência) possa significar de muitas maneiras, e não só através de um corpo fisicamente perfeito.

O que nos permite falar de corpo imaginário é justamente o deslocamento do sentido de movimento. Se pensarmos em termos de movimento enquanto ação motora, os estudos ainda mostram que a pessoa com deficiência não vai mover determinadas partes do seu corpo. Este é o lado pragmático do movimento. Tem-se aqui um corpo empírico. Mas no momento em que nos deslocamos para o movimento imaginário, fundamentado no imaginado para a dança, temos aí movimentos, mesmo que sejam para o dançarino ser dançado.

Isso nos permite a dizer que os movimentos corporais que compõem a coreografia são todos signos do discurso corporal da pessoa com deficiência, constituindo o que na Análise de Discurso se chama de *prática discursiva*. Isso quer dizer que a maneira como o deficiente dança está relacionado com a forma em que o seu corpo significa socialmente.

Para Maingueneau (1993), a prática discursiva é constituída por dois lados, sendo que de um lado temos o textual (que no nosso caso é a coreografia) e do outro, o social. Ambos são faces da mesma coisa, ou seja, não é que existe um sujeito que socialmente é deficiente e se diz deficiente, mas esta pessoa deficiente é constituída por estes dois lados: pelo sujeito e pelo texto. Com isto temos aí um dançarino-deficiente.

Então, o que se diz sobre dança é a própria dança. Essas duas faces de sentidos são absolutamente articuladas. É por isto que o sujeito-deficiente, (como ele é dito socialmente), produz uma dança-deficiente (dança em cadeira de rodas).

No momento em que a dança em cadeira de rodas se significa e é significada socialmente, embora ainda não tenha uma tradição que a significa, apresenta-se uma possibilidade de se tornar histórica e que está em movimento. E é justamente o corpo imaginário que faz o retorno sobre as possibilidades do corpo real.

Acreditamos que o sujeito-deficiente que dança, mobiliza uma relação imaginária com o seu próprio corpo, e é por isto que ele consegue fazer sua própria dança. O que se tem aí é uma relação com o real e o imaginário que está funcionando fortemente. E isto poderá mudar a ideologia que se tem da dança de um modo geral.

E para tal, é preciso questionar os efeitos sociais que se têm na discursividade histórica da dança. É necessário passar por uma desorganização, a fim de criar novos movimentos, tanto no sujeito que dança, quanto no expectador, criando nessa relação, laços de identificação. É preciso que o sujeito-deficiente se faça sujeito na sua deficiência dançando, e que o expectador estabeleça uma relação de identificação tal que lhe permita ver este sujeito dançando e não a cadeira de rodas ou a deficiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Os caminhos traçados pela dança em cadeira de rodas nos fizeram transpor um terreno pavimentado por muitas certezas, para alcançar um outro minado pelas incertezas. Nada disso, todavia, faz desta modalidade algo menor ou maior, apenas a torna menos idealista na compreensão do movimento corporal.

A dança em cadeira de rodas pressupõe uma concepção heterogênea de dança e corpo que põe em jogo discursos-outros, perpassando por dizeres que mostram uma não-coincidência de dizeres e sentidos. Podemos afirmar que esta modalidade reflete claramente uma combinação das diversas tendências de dança, mostrando características de várias décadas. Portanto, o discurso constituído do lugar da dança em cadeira de rodas produz efeitos de sentidos sobre a dança que, do nosso ponto de vista, se apresentam inseparáveis dos modos de se compreender e nomear historicamente os processos de sua diferenciação.

Trabalhar com a dança em cadeira de rodas não é algo tão simples. Não é supor e nem adaptar gestos corporais, nem tão pouco um afrouxamento do rigor, das exigências técnicas para o desenvolvimento de qualquer modalidade. O exercício dessa prática requer uma instrumentalização capaz de propiciar a construção de uma ordem de movimentos que sejam adequados à percepção de padrões estruturantes de uma técnica que permita a realização de gestos corporais que tenha sentido para o dançarino com deficiência.

Isto nos remete a pensar que a dança não é só uma técnica, pois na medida em que os gestos se apresentam carregados de sentidos, ela é acima de tudo, um processo criativo que segue seus impulsos, pois ela não é construída por caminhos únicos, caracterizando-se na extensa e intensa experimentação do movimento, e da sua possibilidade de se significar pelo movimento. E é nesta dimensão do “significar” dos gestos corporais, onde “significar” é mostrar, através de imagens simbólicas, o que se pensa e no que se acredita, é que entendemos a dança como uma manifestação de movimentos possíveis.

Esta modalidade não deve ser encarada como uma atividade distante e nem distinta daquilo que se realiza nas práticas de ensino da dança moderna/contemporânea. A dança

em cadeira de rodas é de uma certa maneira uma extensão da tradição dos movimentos de dança, mesmo que cada processo tenha um ponto de partida diferenciado.

Da relação entre essas duas práticas (dança moderna e dança em cadeira de rodas), podemos supor uma dupla inconveniência. Se não é correto julgar a dança em cadeira de rodas pela memória do que é a dança, para negá-la enquanto possibilidade, então não é sensato também, como muitos o fazem, substituir, nominalmente, a dança em cadeira de rodas como dança moderna em cadeira de rodas, dança clássica, etc. Não podemos trabalhar com esses sentidos como uma substituição ou adaptação. Por mais que a dança em cadeira de rodas se identificou com a dança moderna, tanto no vocabulário de movimentos como ainda na estrutura da coreografia, isto deverá ser feito numa perspectiva complementar, onde a dança em cadeira de rodas é uma outra possibilidade de trabalho.

A reflexão sobre essas questões, pensadas historicamente, nos permite perceber que o corpo atravessado pela dança produz outros efeitos de sentidos em relação ao que é o sujeito na sociedade e que a relação sujeito-dança-sujeito é um processo que movimenta a identidade do sujeito.

A evidência do prazer que é tomado pelo sentido de poder fazer o movimento, mobilizam relações de sentidos que só são perceptíveis através da construção de um *corpo imaginário* que se dá pelo movimento. O movimento corporal sobre uma cadeira de rodas possibilita dar visibilidade a uma nova posição de dança, o que certamente resulta na contundência da estabilização do que é o movimento da dança em cadeira de rodas.

Sendo assim, a dança deixa de ser mero veículo da liberdade de sentimentos para ser a própria linguagem dos sentimentos praticada pelo discurso corporal. A constituição do saber corporal, justaposto à configuração da posição de *autoria* do movimento pelas pessoas com deficiência física, permite o sentido do possível, o sentido do recriar o mundo através de símbolos e formas materiais.

A importância do domínio conceitual começa aqui, se pretendemos de fato, atingir a dimensão de uma modalidade de dança que seja constituída por sua especificidade de sujeitos históricos. Precisamos entender o que representa a implementação de uma técnica e metodologia de dança que colocam em discussão as possibilidades de movimento e que

destacam a identidade dos sujeitos envolvidos do processo de sua criação. É importante que saibamos considerar como esta modalidade intervém na realidade, como interpela o sujeito que dança e o sujeito expectador.

A relação de diferença/igualdade de movimento são capazes de transformar alguns sentidos do corpo, pois no lugar da impossibilidade gerada pela deficiência, verifica-se a oportunidade de descoberta de movimentos específicos. Nesta perspectiva a dança é capaz de tornar o impossível/ possível, pois o seu desenvolvimento, como qualquer outra atividade esportiva ou social, não deixa o deficiente menos deficiente, no seu estado empírico. Mas ela é um instrumento de intervenção capaz de subsidiar a liberdade de movimento e proporcionar a capacidade para o desenvolvimento de atividades diárias. (FERREIRA, 1998).

Ao apontar uma nova ordem de movimentos corporais, motivado principalmente pelo corpo imaginário, estamos apenas atribuindo novos horizontes aos gestos corporais. É por essa razão que acreditamos que a dança em cadeira de rodas parece estar-se construindo continuamente: as demandas pela compreensão de seu desenvolvimento têm impulsionado o seu crescimento.

Há, pois, um esforço conceitual no sentido de mostrar que os instrumentos para o desenvolvimento desta modalidade precisam ser alterados e ampliados, e não apenas nomeados de uma outra forma. Esse desafio inicial de romper com as amarras de um padrão de adaptação poderá nos levar a outras dimensões de trabalho, e a necessidade de ampliar o domínio de uma técnica e metodologia própria.

Assim, o domínio conceitual do campo da dança em cadeira de rodas é condição essencial para qualquer avanço pretendido, em relação à compreensão de uma forma diferenciada de se ver a dança, sem que esse domínio, no entanto, possa ser concebido como um corpo fixo e estruturado de conceitos, assegurando padrões metodológicos de avaliação.

Sendo assim, a dança em cadeira de rodas está emergindo como um campo de questões, produzindo sentidos em diversas direções por sujeitos e para sujeitos. Ao mesmo tempo, o discurso da dança em cadeira de rodas poderá possibilitar uma reestruturação nas redes de filiação históricas da dança.

O discurso da dança em cadeira de rodas materializa formas de vida numa sociedade. Entendê-la nas circunstâncias mais diversas, significa, também, compreender como nos conduzimos na sociedade e como a percebemos. Desta forma, a dança em cadeira de rodas pode ser um elemento de equilíbrio social e, em outros momentos, ela pode ser uma possibilidade de questionamento, ruptura e transformação.

Acreditamos que isto é possível porque a partir do momento em que significamos o nosso mundo, as coisas e as pessoas, estabelecemos, ao mesmo tempo, o nosso espaço na sociedade e os nossos valores sociais. (ORLANDI, 1996).

É inevitável admitir, portanto, que estamos substituindo um padrão de relativa estabilidade, na abordagem do que é dança e movimento, por algo que ainda ressoa como caótico, como desordenado, em grande extensão. Com certeza, essa é uma situação incômoda em razão do fato de estarmos migrando de um território de adaptação, em que construímos algumas certezas, para um outro, onde prevalecem dúvidas; mas é a partir dela que podemos pretender erigir uma outra dimensão de trabalho, é dela que precisamos extrair alguma ordem, uma ordem que seja reflexo não apenas de um olhar idealizado sobre a estrutura do movimento, mas refletido nas contingências da possibilidade.

Acreditamos que isto é possível a partir da regularização dos elementos fundamentais da dança (*forma, ritmo, espaço, tempo*), porque a mesma não se constroem linearmente. Esta possibilidade se afirma porque os elementos que constituem a dança não são construídos linearmente, nem tão pouco restringem-se a possibilidade de encontrar sentidos já dados. Os elementos da dança são possibilidades de construções de novas danças.

Desta forma, podemos apontar os elementos da dança como sendo a base do dizer corporal que se materializa nas coreografias. São estes elementos que se repetem nas diversas formas de dança. São eles que retornam, que se fazem presente em todas as coreografias. Segundo Orlandi (1996), é inscrevendo se no já dito que o sujeito re-significa e se significa. Então, podemos perceber que é através destes elementos que o dizer da dança em cadeira de rodas tem se tornado um dizer possível, possibilitando que as pessoas com deficiência se re-signifiquem pela dança.

Ao optar por uma construção de dança que contrapõe o processo de adaptação e o processo de individualização do movimento, passamos a nos comprometer com uma outra perspectiva de movimento. Este é o teor da complexidade a que a dança em cadeira de rodas se mostra exposta. Ao adotar o procedimento de descobertas de novas possibilidades, deve-se remeter à compreensão mais refinada daquilo que representa não só a função, mas a funcionalidade dos gestos corporais.

É necessário quebrar com a ética do sujeito-dançarino cujo fundamento é o individualismo, para uma ética onde o fundamento é a solidariedade. A dança é um lugar possível de instituir uma nova sociabilidade, uma nova subjetividade, que não mais está marcada pela modernidade, sob efeito do individualismo.

A consolidação do trabalho de dança em cadeira de rodas tem-se dado principalmente pela insistência dos dançarinos em desenvolver esta modalidade devido à identificação que os mesmos têm tido com a possibilidade de se expressar.

Os grupos encontraram, ao longo do tempo, uma forma de construir suas coreografias, estabelecendo uma marca artística. O que lhes falta é o reconhecimento. A vertente evolutiva dos trabalhos é cada vez mais notável pela sociedade, refletindo assim as tendências sempre mutantes da arte e da dança.

A dança em cadeira de rodas é uma possibilidade de dança, no entanto é preciso quebrar a resistência das teorias de dança que se construíram ao longo dos anos por uma memória de exclusão, assim como é preciso quebrar com esta memória teórica que se instalou na sociedade. Acreditamos que isto é possível através da mobilização de movimentos que se dão pelo imaginário que se constitui através do dançarino e não por esta ideologia da ética de exclusão.

Por fim queremos dizer que: certas coisas se destinam a ser saboreadas e não solucionadas. Nos resta, agora, decidir que dança somos capazes de ver.

... Aqueles que são sábios dizem que se deve começar do começo Mas dificilmente definem o que é ou onde é o começo. Também é comum se dizer que se deve acabar o que se começa. Mas poucos se sentem assegurados de que completaram alguma coisa ao colocarem um ponto final.

(ORLANDI, 2001).

















SUMMARY

The objective of this research is to understand the working of dancing in wheelchairs with regard to the possibility of body and social changes, establishing verbal and non-verbal hearing to perceive what is being “said/portrayed” by the body gestures in disable people, observing them impose and propose their feelings in their body movement through dancing.

So as to do this, the discourse is analysed from the choreographies presented by the diverse wheelchair dance groups from different regions in Brazil registered on video is analysed. Formal interviews with dancers and choreographers from these same groups were carried out. Apart from this, famous dance teachers from big dance groups in Brazil were also interviewed. The data was collected during 2000 and 2002.

This research is based on the two methods: the French Discourse Analysis based on work by Michel Pêcheux and Eni Orlandi and Movement Analysis from Rudolf Laban's theory. The combination of these two methods, compatible by their nature, was to allow the comprehension of body discourse, given by non-verbal language through dancing.

The proposal of this research is attempting to show that dancing in a general way, has a discourse order that was set up historically and that the proposal of dancing in a wheelchair, forms an imaginary relationship with the dancer's body, establishing two ways to give significance to this dance: The first provided by the relationship of dancer with him/herself and the second by the relationship with the public. However in the process, of significance of this modality, these feelings are not separate.

Wheelchair dancing is a multiple movement between two non-fixed entities on the one hand, there is the dance made up of disabled-dancer and on the other society which recognizes dancing by feelings set up historically therefore this modality is possible because one entity did not overcome the other, but they interact in other types of significance which have nothing to do with dancing in general.

Thus it was observed that dancing provide the use of citizenship that is dancing is a place where the disable people challenged is the subject and identifies him/herself. This there is an attempt to overcome individual ethics imposed by dancing for a more solidary ethics.

Thus, this research sends out signs so that dancing in wheelchairs can provide contributions for the physically handicapped challenged and which in turn contributes towards the better comprehension of what is the dance itself.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, J. A close-loop theory of motor learning. Journal of Motor Behavior, v.3, p.111-149, 1971.

ADAMS, R. C. et al. Jogos, esportes e exercícios pra o deficiente físico. São Paulo: Manole, 1985.

ALBRIGHT, A. C. Choreographing difference. New York: Wesleyan University, 1997.

ALESSI, A Danceability project. 1997. (no prelo)

AMOEDO, H. Dançando com a diferença: a dança inclusiva. In: SILVA, R. Lições de dança 3. Rio de Janeiro: Universidade Ed. Rio de Janeiro, 2002.

ARANHA, M. L. A; MARTINS, M .H..P. Filosofando. São Paulo: Moderna, 1991.

AUTHIER-REVUZ, J. Palavras incertas: as não-coincidências do dizer. Campinas: Unicamp, 1998.

BADINTER, E. Um e o outro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BANES, S. Terspsichore in sneakers. Boston: Houghton Mifflin, 1980.

BARIL, J. La danse moderne. Paris: Vigot, 1977.

BATTITONE FILHO, D. . Pequena história da arte. 7. ed. São Paulo: Papyrus, 1996.

BAUMGART, F. Breve história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BAUSCH, P. Educação Física: dois discursos de formatura. São Paulo: USP/ Faculdade de Educação Física, 1990.

BEALMONT, R. Complete book of ballet. London: 1940.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: -----Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985

BERNABÉ, R. Dança e deficiência: abordagens adaptadas para ensino e aplicação. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS, 1, 2001, Campinas. Anais...Campinas: Rvieira, 2001a.

----- . Dança e deficiência: proposta de ensino. 2001. 97 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 2001b.

BERTOLDI A. L. S. A formação do bailarino para a dança contemporânea: a arte da diversidade. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS, 1., 2001, Campinas, Anais...Campinas: Rvieira, 2001.

BIANCARELLI, A . Dança propõe novo olhar sobre deficiente. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 nov. 2002. Cotidiano, p.6.

BLAND, A. A history of ballet and dance in the western world. New York: Publishers, 1976.

BOUCIER, P. História da dança no ocidente. São Paulo: Marins Fontes, 1987.

BOURDIEU, P. As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANGUILHEM, C. Lê cerveau et la pensée. Paris: Murs, 1976.

CANTON, K. E o príncipe dançou... o conto de fadas: da tradição oral à dança contemporânea. São Paulo: Ática, 1994.

CARSON, M. Teorias do teatro: estudos histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

CHARMAN, E. Defrand sure. Dance Theatre Journal. p 4 -7, 2000.

CLARO, E. Considerações sobre um curso de pós-graduação lato sensu em dança educação física. 1994. 125f. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo; 1994.

COELHO NETO, J. T. A construção do sentido na arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1979.

COHEN, S. J. Dance as a theatre art. New York: Haper and Row, 1974.

COHEN, R. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COTTINGHAM, J. A filosofia de Descartes. Lisboa: Edições 70, 1989.

DUNCAM, I. Minha vida. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

----- DUNCAM, I. Isadora: Fragmentos autobiográficos. Rio Grande do Sul: L & PM, 1981.

ELIAS, N. Mozart: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ENOKA, R. M. Bases neuromecânicas da cinesiologia. São Paulo: Manole, 2000.

FEATHERSTONE, M. Cultura de consumo e pós-modernismo. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FEATHERSTONE, M. O curso da vida: corpo, cultura e imagens do processo de envelhecimento. In: Textos didáticos: antropologia e velhice. Campinas: v. 01, n. 13, p. 45-64, 1998.

FERREIRA, E. L. Dança em cadeira de rodas: os sentidos da dança como linguagem não-verbal. 1998. 150 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

----- Dança em cadeira de rodas: uma proposta de desenvolvimento de dança para pessoas portadoras de deficiência física. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS, 1., Campinas, 2001, Anais ..Campinas: Rvieira, 2001a.

----- Proposta metodológica para o desenvolvimento da dança em cadeira de rodas. Conexões: Educação Física Esporte Lazer, Campinas: v.01, n.06, p.37-46, 2001b.

----- Dança em cadeira de rodas: o movimento dos sentidos na linguagem não-verbal. Brasília: SNE, 2002a.

----- et al. (Org). Interfaces da dança para pessoas com deficiência.Campinas: CBDCCR, 2002b.

FERREIRA, E. L.; TOLOCKA, R. I. SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS, 1., 2001, Campinas, Anais...Campinas: Rvieira, 2001.

----- . SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS, 1., 2002, Campinas, Anais...Campinas: Rvieira, 2002.

FERREIRA, M B.R. Pesquisa da dança em cadeira de rodas: um enfoque antropológico. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS. 1., 2001, Campinas. Anais ...Campinas: Rvieira, 2001.

----- . Reflexões sobre a dança em cadeira de rodas. In: FERREIRA, E.L et al (org) Interfaces da dança para pessoas com deficiência.Campinas: CBDCCR, 2002. p79-88.

FOUCAULT, M. A arqueologia do saber. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

FOSTER, S. L. Reading dancing: bodies and subjects in contemporary american dance. Berkeley: University of California, 1986.

----- . Choreographing history. Indianapolis: Indiana University, 1995.

GEERTZ, C . O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.

GRAHAM, M. Blood memory. New York: 1991.

GREINER, C. Corpos em crise: uma in-trodução. Repertório Teatro e Dança, Salvador; ano 2, n. 2, p. 7-11, 1999.

HART, G. I., EDWARDS, A. T. S. Wheelchair dances. 2. ed. Nova York: Wheelchair Dance Association, 1976.

HAYES. Development of dance in the alliance from beginnings of dance education in University to the “D” in AAPHERD. Journal of Physical Education and Recreation, v. 51 n.5, p. 32-36, 1980.

HEGEL, G. W. F. Lições sobre a estética: introdução . Cadernos de Tradução, São Paulo: n. 01, 1997.

----- . A idéia e o ideal. Lisboa: Guimarães, 1959.

HEIDEGGER, M. Arte y poesia. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

HENRY, P. A ferramenta imperfeita: lingua, sujeito e discurso. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

HULLU, O; KLEPPE, T. Z. M. Classification: Wheelchair Dance. Warsaw: EPC, 2002.

HUMPHREY, D. My approach to modern dance: a basic educational technique. New York: Frederick Rand Rogers: Mac Millan Company, 1941.

----- . The art of making dances. 19th ed. . New York: Grove Press, 1980.

ISOD. International Sports Organization for the disabled. Munique: IPC-WDSC, 1991.

JUSTINO, M. J. Entre a contemplação e a praxis: a dimensão estética pela arte. In: FERREIRA, E. L et al (Org). Interfaces da dança para pessoas com deficiência. Campinas: CBDCR, 2002. p76 - 74

KANT, I. Critica da faculdade que julga. Rio de Janeiro: Vrin, 1968.

KATZ, H. Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo. 1994, 190 f. Tese (Doutorado)
- Faculdade de Comunicação e Semiótica, Pontífica Universidade Católica de São Paulo,
São Paulo, 1994 a .

----- . Dança é o que impede o movimento de morrer de clichê. In: DANTAS, E. (Org). O corpo e o movimento. Rio de Janeiro: Shape, 1994b.

----- . A dança como forma de conhecimento. Campinas: CBDCCR, 2002. 1Vídeo Cassete,
20 minutos, vhs, son, color.

KROMBHOLZ, G. Internacional Conference of Wheelchair Dancing. Munique: WDSC,
1992.

----- . Wheelchair dance: wheelchair dance sport. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE
DANÇA EM CADEIRA DE RODAS, 1., 2001, Campinas. Anais ...Campinas: Rvieira,
2001. p. 15-25.

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

----- . Movement and speech - II. The Laban Art of Movement Guild Magazine, London,
n.27, nov. 1961a.

----- . The significance of Rudolf Laban Studies in Human Movement. The Laban Art of
Movement Guild Magazine, London, n.26, may 1961b.

----- . Space/time/movement: a correlation of movement and art. The Laban Art of
Movement Guild Magazine, London, n.36, may 1966.

- . The mastery of movement on the stage. London : Macdonald and Evans, 1975.
- . Perspectives on notation. London: Laban Centre for Movement and Dance, 1978a.
- . O domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978b.
- . Man agog: the science of the agogic of movement. The Laban Art of Movement Guild Magazine, London, n.67, nov 1981.
- .Dança educativa moderna. Barcelona : Paidós, 1984.
- LAMBERT, C. That is not Physical education: or is it? Journal of Physical Education, Recreation, Reston, v. 49, n.2, p. 30-31, 1978.
- LENT, R. Cem bilhoes de neurônios: conceitos fundamentais de neurociência. São Paulo: Atheneu, 2001.
- LURIA, A R. Fundamentos de neuropsicologia. Rio de Janeiro: EDUSP, 1981.
- MACHADO, A. Neuroanatomia funcional. 2. ed. São Paulo: Ateneu, 2002.
- MAGIOLO, A. Querer é poder: companhia inglesa desafia a deficiência física e desperta curiosidade. Diário da tarde, 23 de nov. 1996, Revista Sábado
- MAGUILL, R. A. Aprendizagem motora: conceitos e aplicações. 5. ed. São Paulo: Edgar Blucher, 2000.
- MAINGUENEAU, D. Novas tendências em análise do discurso. 2. ed. Campinas: Pontes, 1993.

MATTOS, E. Efeitos do treinamento em natação para portadores de limitações motoras e as implicações para o super treinamento. 2000, 177f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação Física, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MARFUZ, L. C. O paradoxo da construção da personagem na dança-teatro de Pina Bausch. Repertório Teatro e Dança, Salvador, ano 2, n.2, p. 30-36, 1999.

MARIZ DE OLIVEIRA, J. G. Preparação profissional em Educação física. In: PASSOS, S. (Org). Educação Física e Esportes na Universidade. Brasília: Ministério da Educação Física e Desportos, 1988. p.225-245.

----- Educação Física: dois discursos de formatura. São Paulo: USP/ Faculdade de Educação Física, 1990.

MIRANDA, M. L. J. A dança como conteúdo específico nos cursos de educação física e como área de estudo no ensino superior. 1991. 135p. Tese (mestrado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade de São Paulo, 1991.

MONTEIRO, M. Noverre: cartas sobre a dança. São Paulo: EDUSP, 1998.

NORTH, M. Personality assessment through movement. London: MacDonald and Evans, 1972.

----- Movement education : a guide for the primary and middle school teacher Imprenta. London: Temple Smith, 1973.

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

----- A incompletude do sujeito e quando o outro somos nós? In: ORLANDI, E. et al. Sujeito e texto, São Paulo: Campinas, 1988. p.9-16.

ORLANDI, E. P. Sobre os contextos epistemológicos da análise de discurso. In: Cadernos de Tradução do Instituto de Letras, Porto Alegre; n.01, jan.1988c.

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

----- . Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 1993.

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

----- As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. 3.ed. Campinas : Ed. da Unicamp, 1995a.

----- Efeitos do verbal sobre o não verbal. Rua, Campinas: Nudecri, 1995b.

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

----- . A leitura e seus leitores. Campinas: Pontes, 1998.

----- Do sujeito na história e no simbólico. In: Escritos: Contextos epistemológicos da análise de discurso, Campinas: v.01, n.04, p.. 17-26, 1999a..

----- Papel da memória. Campinas: Pontes, 1999b.

----- Análise do discurso: Princípios e procedimentos. Pontes: Campinas, 2000.

----- Discurso e texto: Formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001a.

----- Dança e discurso. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS, 1., 2001, Campinas, Anais...Campinas: Rvieira, 2001b.

----- Coreografar: Inscrever significativamente o corpo no espaço. In: FERREIRA, E.L et al (org) Interfaces da dança para pessoas com deficiência.Campinas: CBDCCR, 2002. p.89 - 95.

OSBORNE, H. Estética e teoria da arte. São Paulo: Cultrix, 1970.a

OSBORNE, H A apreciação da arte. São Paulo: Cultrix, 1970.b

PÊCHEUX, M. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Ed da Unicamp, 1975.

-----Análise automática do discurso. In: GADET,F. Por uma análise automática do discurso. 3. ed. São Paulo: Unicamp, 1997. p. 61-162.

----- O discurso: estrutura ou acontecimento.2 ed. Campinas: Pontes, 1990.

PELLEGRINI, A M. A formação profissional em Educação Física. In: PASSOS, S. (Org). Educação Física e Esportes na Universidade. Brasília: Ministério da Educação Física e Desportos, 1988. p.247-259

PÉREZ GALLARDO, J. S. Delimitando os conteúdos da Cultura Corporal que correspondem à área da Educação Física. In: Conexões: Educação Física, Esporte, Lazer. Campinas; v.1 n.7, p.48-77, 2002.

PFEIFFER, C. R. Que autor é este? 1995, 146 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas; 1995.

----- Relatório final do II Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas. Campinas: CBDCCR, 2002.

PLATÃO. A república. São Paulo: Difel, 1965.

PONZIO, A. Bela vista volta a ser o cenário da dança. Folha de São Paulo, 08 abr. 1997a. Acontece.

----- A Grupo Joint Forces coloca deficientes físicos para dançar. Folha de São Paulo 04 abr. 1997 b. Acontece.

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

PORTINARI, M. História da dança. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

POWES, S; HOWLEY, E. Fisiologia do exercício: teoria e aplicação ao condicionamento e ao desempenho. 3. ed. São Paulo: Manole, 2002.

PRONKO, L. C. Teatro: leste & oeste, perspectivas para um teatro total. Imprensa. São Paulo : Perspectiva, 1986.

REDFERN, B. Dance: art e aesthetics. London: Dance Books, 1988.

REPOLDI FILHO, A. Dança como forma de conhecimento. Campinas: CBDCCR, 2002. 1 vídeo cassete, 20 minutos, vhs, son, color.

RODRIGUES, E. Corpo em transformação: entre o grotesco e o mmético. In: Trilhas, Campinas, v.7, 1998. p.54-65.

ROSENFELD, A. Teatro moderno. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SACHS, C. World history of dance. 2th ed. New York: Norton and Company, 1965.

SACHS, K. Universal de la danza. London: 1962.

SAGE, G. H. Introduction to motor behavior. a neuropsychological approach. Massachusetts: Addison-Wesley, 1977.

SANTOS, M. F.; GALVÃO, N. S. N. Convite à estética. convite à dança. 2. ed. São Paulo: Logos, 1962.

SASPORTES, J. Pensar a dança. Rio de Janeiro: Impensa casa da moeda, 1983.

SCHILLER. Sobre a educação estética. São Paulo: Herder, 1963.

SCHMIDT, R. A movement education and the shema theory. Proceedings of NCPEW, ca. p. 178-18, 1991.

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

SERRONI, J. C. Cenografia: um novo olhar. Percevejo, Rio de Janeiro: ano 3, n.3, 1994.

SESC. Cenografia: um novo olhar. São Paulo: Sesc Pompéia, 1995.

SHERRIL, C. Adapted physical activity, recreation and sport: crossdisciplinary and lifespan. 5. ed. New York: McGraw-Hill. 1998.

SHERRIL, C. Adapted physical activity, recreation and sport: crossdisciplinary and lifespan. 5th ed.. New York: McGraw-Hill. 1998.

SILVA, E.R. Grupo Tran Chan: princípios da pós-modernidade coreográfica na dança contemporânea. 2000. 335f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

SILVA, F. L. Descartes: a metafísica da modernidade. São Paulo: Moderna, 1993.

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

STODELLE, E. The dance technique of Doris Humphrey and its creative potential. 2. nd. ed. New York: Theatre Communications Group, 1995.

----- . The dance technique of Doris Humphrey and it is creative potential. 2. nd. ed. New Jersey: Dance Horizons, 1978.

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

THIBODEAU, G., PATTON, T. K. Anatomy e physiology. 3.ed. Boston: ed. Mosby, 1996

TOLOCKA, R. E . Estabilidade motora de pessoas portadoras de Síndrome de Down, em tarefas de desenhar. 2000, 177f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

----- . Relatório. Apresentado ao CPB, Campinas: Tolocka, 2002.

----- . Dançar em cadeira de rodas: muito mais que “dançar com o que sobrou” aspectos neurológicos do movimento executado por pessoas com lesão neuronal. In: -----.

FERREIRA, E.L et al (Org). Interfaces da dança para pessoas com deficiência.Campinas: CBDCR, 2002. p.26 - 32.

ULE, M. A interview with members of grafae theatre company: side show. Londres: New Magazine, 1993. p. 62 - 65.

VAZ, I.B. A dança como modalidade esportiva na ABRADecAR. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS, 1., Campinas, 2001, Anais ...Campinas: Rvieira, 2001.

WOODFORD, S. A arte de ver a arte.. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

ZIEGLER, E. Physycal education and sport philosophy. New Jersey: Prentice-Hall: Englewwod Cliffs, 1977.