

ELIANA LUCIA FERREIRA

***DANÇA EM CADEIRA
DE RODAS:
os sentidos dos
movimentos na dança
como linguagem não-
verbal***

MINISTÉRIO DO ESPORTE E TURISMO
INSTITUTO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO DO
DESPORTO

***DANÇA EM CADEIRA DE RODAS:
os sentidos dos movimentos na dança
como linguagem não-verbal***

ELIANA LUCIA FERREIRA

Publicações SNE
Série Esportes para Pessoas Portadoras de Deficiência

Brasília
2002

PRESIDENTE DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
Fernando Henrique Cardoso

MINISTRO DE ESPORTE E TURISMO
Carlos Meireles

SECRETÁRIO DA SECRETARIA NACIONAL DE
ESPORTES
Lars Grael

Este livro foi produzido mediante convênio CBDCR/SNE No
Venda proibida - Distribuição gratuita

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

Ferreira, Eliana Lúcia

DANÇA EM CADEIRA DE RODAS: os sentidos
dos movimentos na dança como linguagem não-verbal;
(1.:2002 : Campinas, SP)

Si 57a Eliana Lúcia Ferreira, – Campinas : UNICAMP,
Curitiba : ABRADecAR, 2002.

1. Linguagem não-verbal. 2. Dança-história. 3.
Dança-Metodologia. 4. Deficientes. 5.. Dança-
Arte. I. Ferreira, I Eliana Lúcia.Ferreira II.
Universidade estadual de Campinas. III.
Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de
Rodas. IV. Título.

À HELENA
Minha mãe
Pela mulher que representa nesta vida

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

Charles Chaplin

APRESENTAÇÃO

Um certo dia conheci a Eliana e o seu entusiasmo pelo trabalho que vinha desenvolvendo em Uberlândia em Dança em Cadeira de Rodas. Ela foi uma das pioneiras no assunto, saindo primeiramente de uma história longa como bailarina e em seguida como professora de dança em cadeira de rodas. E naquele momento ela iniciou o mestrado, fruto deste livro. Vimos vídeos dos diferentes trabalhos que realizou com o Grupo Ázigo para tentar buscar teorias que pudessem dar conta de apreender o fenômeno do dançar sobre cadeiras de rodas. A passagem da bailarina, para a professora, para a mestranda, para a escritora de um livro foi longa. Os caminhos pareciam tortuosos para aproximar a prática da teoria. Foram anos de busca, viagem para Europa para visitas a centros que realizavam atividades semelhantes com deficientes ou mesmo o Centro de Laban em Londres, grande inspirador do seu trabalho com os dançarinos. Os encontros com Eni Orlandi e a análise do discurso foram riquíssimos para o seu trabalho. Este foi outro desafio, estudar a dança em cadeira de rodas sob a ótica da análise do discurso e, assim outra analogia foi feita, do verbal ao corporal. Este é o livro! Fruto de uma fase de sua vida. O leitor

vai ter uma breve incursão da pessoa com deficiência na história da humanidade, a contextualidade da dança na história, o Grupo Ázigo - focus de sua experiência, procedimentos metodológicos desta pesquisa (objeto, objetivos, referenciais metodológicos do método Laban e a análise do discurso), análises do discurso corporal e verbal das informações e considerações finais da pesquisa. Este é um trabalho significativo para a área e poderá iluminar outras pesquisas e práticas. É a arte, o método e a análise num mesmo contexto literário.

Maria Beatriz rocha Ferreira

SUMÁRIO

PRÉ LIMIAR: uma breve contextualização

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I - A pessoa portadora de deficiência na história da Humanidade

1.1 Uma possível história

1.2 O deficiente na Idade Média

1.3 A influência das guerras para a pessoa portadora de deficiência

1.4 A pessoa portadora de deficiência no Brasil

1.4.1 O Esporte para Todos

1.4.2 Os Planos Nacionais

CAPÍTULO II - A dança na história

2.1 A Antiguidade Clássica

2.2 A Idade Média

2.3 A Idade Moderna

O surgimento do balé clássico

2.4 A Idade Contemporânea

O surgimento da dança moderna

2.5 A dança no Brasil

2.6 A dança em cadeira de rodas

2.6.1 International Sports Organization for the Disabled (ISOD)

2.6.2 Very Special Art do Brasil (VSA)

2.7. Grupos independentes: dança para pessoas portadoras de deficiência física

CAPÍTULO III – Confrontando os Discursos

3.1 Discurso Verbal e Discurso Corporal

3.2 O discurso corporal: a linguagem não-verbal

3.3 O discurso verbal: a linguagem verbal

CAPÍTULO FINAL – Algumas Considerações

À guisa de uma conclusão provisória

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANEXO

Rudolf Von Laban: uma breve biografia

FIGURAS E TABELAS

Figura 1- Bisão, Gruta de Altamira

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

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

Figura 4 - Múmias com deformidades

Figura 5 - Representações egípcias de anões

Figura 6 - Santa Elizabeth, séc. IV

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

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

Figura 9 - Caras feias

Figura 10 - Grupo de dança da USP

Figura 11 - Grupo Ázigo

Figura 12 - Grupo Ázigo

Figura 13 - Grupo Ázigo

Figura 14 - Grupo Ázigo

Figura 15 - Grupo Ázigo

Figura 16 - Grupo Ázigo

Figura 17 - Rudolf Laban

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

Quadro 2 - Eventos de dança promovidos pela VSA

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

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

Quadro 5 - Apresentações do grupo Ázigo

Organograma 1 - O crescimento da dança para deficientes no Brasil

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

PRÉ LIMIAR: Uma breve contextualização

“Através da dança, não se diz, se é...”

Ted Shawn

Há muito tempo a dança moderna é parte de minha vida. Felizmente, através de minhas descobertas corporais e de meus limites e superações, sempre em movimento, foi me dada a oportunidade de conhecer e reconhecer meu corpo.

Esses movimentos aos poucos se integraram a meu cotidiano, construindo a comunicação através da qual me relacionava. Dançando atravessei anos de minha vida, reconhecendo modificações corporais proporcionadas pelo desenvolvimento motor, falando de minhas necessidades e ansiedades, superando conflitos de ordem emocional e social, demonstrando meus valores e minhas crenças. Em suma, foi dançando que encontrei a minha liberdade.

Foi essa experiência vivida que deu direção ao caminho que me levaria à minha vida profissional. Assim, em 1988, ingressei na Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Uberlândia, na qual tive a primeira “oportunidade” de

conviver e trabalhar com as pessoas portadoras de deficiência física.

A obrigatoriedade de trabalhar com essas pessoas, exigência do estágio em uma das disciplinas curriculares, foi marcada por muitos conflitos internos, gerados pelo meu objetivo inicial da busca do conhecimento da Educação Física. No entanto, algum tempo depois, lá estava eu reunida com um grupo de pessoas portadoras de deficiência física para desenvolver uma pesquisa de iniciação científica a respeito de dança sobre cadeira de rodas.

Várias foram os momentos em que quase abandonei a pesquisa iniciada. A proposta exigia pensar e repensar meus conceitos e preconceitos em relação ao corpo a ser utilizado na dança. Eu acreditava que naquele momento não estava preparada para repensar isso. Porém, a convivência com as pessoas portadoras de deficiência física do Grupo Ázigo, cujos membros constituíram-se sujeitos dessa pesquisa, bem como a orientação do Prof. Dr. Apolônio Abadio do Carmo, ajudaram-me, após muitas discussões que envolviam paciência e persistência, a reconhecer as possibilidades de movimento que o corpo pode exercer. Daquele momento em diante não pude mais negar a importância da busca do conhecimento das possibilidades corporais, ainda que sobre uma cadeira de rodas.

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

Assim, para desenvolver aquele trabalho foi preciso, durante o processo, abandonar uma série de paradigmas já enraizados. Foi igualmente necessário repensar os movimentos convencionais. Mas para repensá-los era preciso partir do princípio de que as convenções de movimentos predominantes na dança eram, como o próprio nome diz, apenas convenções e não leis eternas. Acima de tudo, era necessário oportunizar a expressividade para que as pessoas pudessem mostrar suas paixões e seus sentimentos, inseridos nos movimentos da vida real.

O objetivo da linguagem corporal através da dança não é demonstrar belas formas e performances. É, acima de tudo, utilizar o corpo para significar sentimentos. Nesta perspectiva, Laban (1950) afirma que:

“Não é a perfeição artística, ou a criação e a execução de danças

sensacionais que temos como finalidade primordial, mas sim os efeitos benéficos que a atividade criativa do movimento exerce sobre o aluno”.

Olhando por esse prisma, a dança deixa de ser o veículo para a liberdade de sentimentos e passa a ser a linguagem dos sentimentos representada com o corpo. Isso é fundamental: a dança é uma linguagem, acima de tudo ela é um discurso corporal.

INTRODUÇÃO

A maioria das pesquisas sobre dança investiga as possibilidades de performance ou a contribuição da dança enquanto educação, integração e socialização. Essas pesquisas, no entanto, tem como ponto de partida a imagem de corpo estabelecido dentro dos padrões normais.

A dança como atividade para pessoas portadoras de deficiência física é um trabalho recente, com pouca tradição e sem muitos documentos que ofereçam subsídios para a sua discussão. No entanto, tal quadro está mudando. Há na atualidade um esforço crescente para se trabalhar essa proposta de atividade e nesse esforço me faço incluir ao pretender buscar uma certa compreensão através da análise de depoimentos e da linguagem corporal.

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

Os gestos corporais significam valores, objetivos e mudanças sociais. Não se trata aqui, portanto, de falar da dança, mas do que rege a significação dos gestos corporais representados por imagens simbólicas manifestas na e pela dança.

A dança, enquanto linguagem corporal, não se caracteriza apenas pela ausência das palavras. Ela se afirma principalmente pela sua importância de significar simbolicamente toda uma concepção de mundo e de sociedade. É através dela que também se torna possível significar os não ditos da sociedade.

É importante ressaltar que a expressão dos símbolos pode se apresentar em diversas formas corporais. Isso se dá porque os sentimentos podem ter e têm diferentes sentidos para cada indivíduo, a partir das experiências vivenciadas por cada um, sempre em transformação no decorrer de suas histórias. São essas possibilidades de comunicar, através do corpo, com as diferenças corporais e sentimentais, que nos proporcionam a liberdade na diversidade do significar.

Ainda, acreditar que a dança, além de liberdade de expressão e de comunicação, tem uma repercussão ainda maior na vida das pessoas me fez resolver buscar a compreensão de seu significado na vida dos portadores de deficiência física.

Esse estudo iniciou seu percurso por uma longa busca das fontes em bibliotecas e institucionais nacionais, em que foi constatada a escassez de material de pesquisa publicado no Brasil. Contudo, algumas fontes internacionais foram descobertas e, consultadas, deram fôlego aos resultados pretendidos.

Com o material coletado, então, foi possível elaborar um arcabouço teórico dirigido à compreensão do significado da dança para as pessoas portadoras de deficiência física e ao conhecimento de suas simbologias e culturas significadas pelos movimentos corporais.

À luz desta visão, pretendo contribuir com subsídios para atender algumas necessidades das pessoas que pretendam trabalhar com a dança em cadeira de rodas.

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

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

Para acompanhar o discurso da linguagem não-verbal, inserido na dança moderna para as pessoas portadoras de deficiência física, planejei o percurso como exposto a seguir.

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

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

No **terceiro capítulo** é apresentada o confronto entre os discursos: verbal e não verbal. O estabelecimento destes referenciais se deram a partir do método Laban e da Análise de Discurso.

É aqui que faço uma ponte entre a observação das imagens construídas pelo movimento corporal e suas características. Para estabelecer a linguagem corporal, foram identificados alguns indícios de produção de sentido observado nas coreografias desenvolvidas pelo grupo. Essa discussão inicial foi reforçada pela Análise de Discurso, que me permitiu compreender o não-dito na cadeia da enunciação, mas que estava dito de certa forma no plano do sentido.

Por fim, no **último capítulo** são feitas algumas considerações, dando ênfase à pessoa do dançarino e à sua potencialidade de autocompreensão de seu processo de significação.

E assim começa nosso passeio pelos movimentos do discurso na linguagem corporal.

Capítulo I

1 A PESSOA COM DEFICIÊNCIA NA HISTÓRIA DA HUMANIDADE

“O mundo que você vive não é o mundo que você construiu.”

Edgar d' Decca

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

Para desenvolver meu trabalho, julguei ser necessário compreender o modo como as pessoas portadoras de deficiência têm sido vistas no decorrer da história. Procurei buscar, ainda

que limitadamente, as bases em que se instala historicamente o discurso sobre o problema da deficiência, a fim de me permitir um melhor acesso aos sentidos postos em jogo.

1.1 Uma possível história

Historiadores e antropólogos apontam a existência de pessoas portadoras de deficiência física desde o início da civilização. Silva (1986) diz que é provável que as anomalias congênitas ou adquiridas estiveram presentes desde o início da humanidade. A ausência de informações, porém, não nos permite compreender muito sobre essas pessoas e como viveram ou, quem sabe, sobreviveram.

Segundo Silva ainda, arqueólogos contam que há aproximadamente 30 mil anos, no final da Era Glacial, os *cro-magnon*, ancestrais do homem, que construíam abrigos com peles de animais, começaram a explorar novos locais para a caça. De certa maneira, eles começaram também a documentar a história da humanidade através de desenhos entalhados e pintados nos interiores das cavernas. (Figuras 1 e 2.)



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



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

Os estudos arqueológicos mostraram que o homem ocupava apenas as áreas de entrada das cavernas. Naquela época, o homem dependia exclusivamente da caça de certos animais ditos ferozes para garantir sua alimentação e suas

vestes. Diante deste modo de sobrevivência, pressupõe-se que habilidade, força e domínio do seu corpo tenham sido fundamentais ao homem para sua sobrevivência.

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

“contornos de mãos - muitas mãos - inclusive diversas com dedos visivelmente em falta. (...) foram encontrados muitos esqueletos pré-históricos, vários ossos apresentam-se com fraturas solidificadas”. (Figura 3)



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

De acordo com o mesmo autor, talvez tenha sido esse o primeiro indício da presença e da sobrevivência das pessoas portadoras de deficiência física nos muitos milênios de vida do homem primitivo.

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

Segundo Carmo (1992), nessa época,

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

Já em relação às pessoas portadoras de deficiência, alguns antropólogos dizem que os procedimentos dessas tribos diferenciavam basicamente em dois tipos de comportamento: uma atitude de aceitação, tolerância, apoio e assimilação, e uma

atitude de eliminação, menosprezo ou destruição. Em algumas tribos, os portadores de deficiência eram eliminados e em outras eram contemplados.

Para exemplificar atitudes como essas, Carmo remete a historiadores. Eles contam que:

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

Carmo ressalta ainda a importância de compreender essa atitude, que inicialmente se nos apresenta como bárbara. Do ponto de vista das relações tribais, diz ele, o extermínio era visto como solução para o problema de sobrevivência da tribo. E ressalta:

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

As atitudes de contemplação em relação às pessoas portadoras de deficiência física, por outro lado, se justificam por uma concepção **animista**, baseada na crença de que tudo que existia possuía espírito. Carmo diz que:

“No caso das tribos que contemplavam seus deficientes, o faziam por acreditarem que essas pessoas tinham ligações com os deuses, ou com os demônios e, elas precisavam ser bem tratadas, porque caso contrário aquele mal cairia sobre todos os outros membros. Em resumo, acreditavam que a anormalidade de um é que possibilitava a ‘normalidade’ dos outros”.

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

O período Comunal, em seguida, caracterizou-se pela reunião de várias tribos. O trabalho apresentava características de produção e, conseqüentemente, apresentava também a valorização da primazia individual, segundo nos diz Carmo.

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

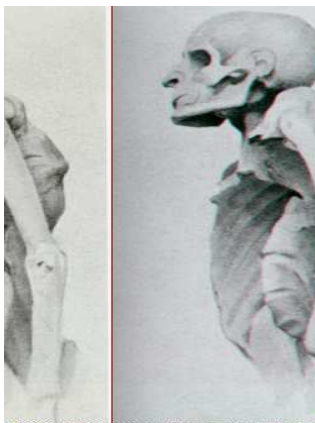


Fig. 4 - Adaptada do livro *Medice*, esta figura mostra o esqueleto de uma múmia do Egito, que apresenta deformidade corporal.

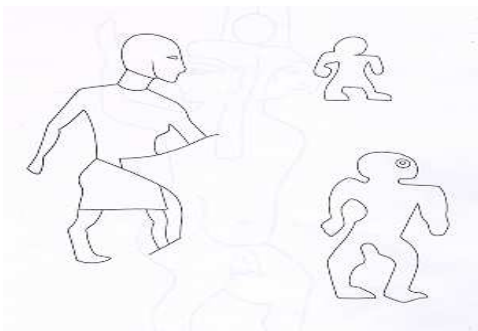


Fig. 5 - Adaptada da coleção *Saeculum*. São representações egípcias antigas de anões que apresentavam deformidades físicas nos túmulos dos reis da I dinastia.

Os deficientes, considerados improditivos, passaram a ser considerados como estorvo para a sociedade. Dois eram os motivos: por não ter representatividade como força de trabalho e por representar a manifestação da força demoníaca.

A partir dessa época, as pessoas portadoras de deficiência não puderam mais ser eliminadas. Silva nos dá a razão, dizendo que os médicos do Antigo Egito acreditavam que:

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

O primeiro papel de relevância social para as pessoas portadoras de deficiência está relacionado à importância dos oráculos e adivinhos na vida social da Grécia, de grande representatividade nessa cultura. A presença de oráculos e adivinhos era tão arraigada que muitos reis e comandantes mantinham sempre um a seu lado, por via das dúvidas. Desses adivinhos, mantidos e pagos pelo governo, muitos eram

portadores das mais variadas deficiências (Armim Heymer, 1993).

Nessa mesma época, porém, um outro costume prevalecia na sociedade: o abandono de crianças portadoras de deficiência. Silva conta que os pais geradores de crianças deficientes colocavam suas crianças em uma grande panela de barro ou em um cesto. Com roupas bordadas com os símbolos da família, elas eram abandonadas em lugares considerados sagrados, como cavernas, florestas e beiras de rio. A sobrevivência ou não dessas crianças dependia do que o acaso reservava a cada uma.

1.2 O deficiente na Idade Média

Com o advento do Império Romano, surgiram muitas instituições que demonstravam o reconhecimento dos indivíduos como seres com valores a serem respeitados. Apareceram lares para deficientes, para pessoas cegas, com doenças incuráveis e para pessoas pobres e mendicantes. Essas instituições, de caráter segregativo e assistencialista, foram possivelmente as primeiras tentativas legais em relação às pessoas portadoras de deficiência no mundo, segundo Silva.

Havia, nessa mesma época, leis para o reconhecimento dos direitos de um recém-nascido. Quando crianças apresentavam deformidades, porém, esses direitos nem sempre eram observados. Silva diz que:

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

As constantes batalhas eram também uma característica dessa época. Nessas batalhas muitos homens se tornariam heróis e/ou deficientes pelo resto de suas vidas. Como se as batalhas não fossem já suficientes, as amputações e mutilações de membros eram ainda utilizadas como punições.

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

Uma observação relevante feita por Silva é a de que:

“... os soldados utilizavam proteções nas pernas 'cnêmides' [chapa de metal com que os soldados, na Grécia antiga, protegiam as pernas], mas sofriram de amputações traumáticas nos braços, mãos e muitos ferimentos conseqüentes destas armas pontiagudas”.

O Cristianismo foi e tem sido marcante e determinante nos conceitos e atitudes que têm permeado a concepção de pessoas portadoras de deficiência. A doutrina cristã fundamentava-se e ainda fundamenta-se, pelo menos em princípio, na caridade, no amor ao próximo, na humildade e na valorização da alma, em detrimento do corpo material.

Nela, prega-se a fraternidade entre todos os homens, independente da situação social e da nacionalidade. Por esses princípios, o homem passou a ser um indivíduo criado por DEUS, mesmo os deficientes, pobres, escravos, nobres e reis (Giuliani, 1987).

O Cristianismo, então, provocou muitas mudanças no comportamento social da população. As leis cristãs condenavam,

entre outras, a perversão do casamento, a libertinagem das pessoas solteiras e a morte de crianças não desejadas pelos pais devido a deformações.

Baseados no preceito da caridade, durante a Idade Média, muitos cristãos se engajaram em favor da assistência social. Tinham a preocupação de alimentar, alojar e vestir os pobres, mendigos e pessoas portadoras de deficiência, num comportamento que se estendeu por muitos séculos. (Figura 6).



Abb. 20.

ganz besonders der Blinde zu einem

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

Muitos costumes foram modificando-se e sendo modificados aos poucos. Como exemplo, podemos citar um

momento do séc. XV, quando o parlamento inglês aprovou a lei que condenava praticantes do antigo costume de vazar os olhos e mutilar membros de qualquer pessoa (Silva, 1986).

O advento da cultura renascentista repõe valores clássicos e re-humaniza a concepção de corpo. Mas, apesar dos esforços daí advindos, valores que associavam o corpo deformado à deformação mental ainda resistiam, historicamente arraigados. Às pessoas portadoras de deficiência restou a condição de subalternos na sociedade, permanecendo marginalizadas.

Entre os séc. XV e XVIII ocorreram muitas mudanças no mundo, principalmente com o desenvolvimento do “espírito científico”. Esse espírito trouxe consigo a investigação anatômica e médica, rompendo com concepções teocentradas e até então enraizadas sobre a conformação do corpo. As deficiências, que até aquele momento histórico tinham explicações de caráter sobrenatural, passaram a ser analisadas em termos práticos e naturais.

A preocupação com os homens marginalizados pode ser vista através da arte predominante na época. Muitas obras famosas retrataram, através das pinturas, as mais variadas incapacidades das pessoas. (Figuras 7, 8 e 9).

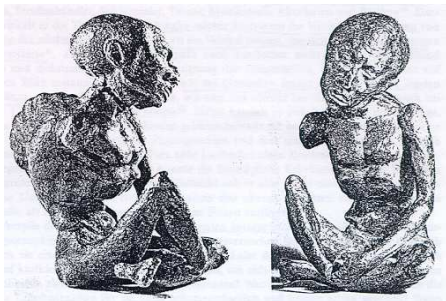


Fig. 7 - Adaptada do Livro *Archaeologist Anzeiger*, a figura acima mostra estatueta do séc. XVIII que representa uma pessoa portadora de deficiência física.



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

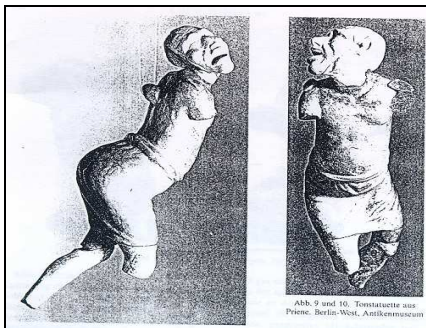


Fig. 9 - Adaptada do Livro *Archaeologist Anzeiger*, as figuras acima são de uma estatueta que representa uma pessoa com deformidades.

Essa é uma manifestação também verificável em diversas obras de William Shakespeare. Muito de seus personagens apresentam deformidades congênicas e adquiridas, além de mutilações.

Foi no séc. XIX, segundo Silva, que a sociedade começou a assumir a responsabilidade para com os grupos marginalizados. Verificou-se, então, que a solução para estes problemas não se resumia apenas às questões de abrigo, alimentação e de esmolas. Providências mais eficazes se faziam necessárias, pois somente os hospitais de caridade e as casas de saúde não eram suficientes para atender as necessidades dessa população. Era preciso criar instituições que se preocupassem com os problemas e buscassem soluções alternativas.

1.3 A influência das guerras para a pessoa portadora de deficiência

A sociedade passou a ser mais sensível aos problemas da integração social em função dos deficientes advindos das grandes guerras do século XX. A ciência médica, já mais desenvolvida, tentava dar conta de tratamentos e restaurações às deficiências. Com isto, nações mais desenvolvidas estabeleceram leis e políticas sociais para atender às necessidades destas populações.

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

Em 1918, apesar das dificuldades econômicas e sociais devido à Guerra, os países mais evoluídos montaram esquemas para dar assistência completa aos soldados que dela voltavam mutilados.¹

Como resultado de tal política, os deficientes com seqüelas de guerra começaram a ser visto com respeito, como

¹ Os Estados Unidos elaboraram um programa para atender aos seus soldados intitulado Educação Física Corretiva. Tratava-se de uma proposta de reabilitação, desenvolvida separadamente da Educação Física.

membros normais da sociedade. A partir daí, na tentativa de facilitar o processo de integração das pessoas portadoras de deficiência, foram estabelecidas instituições especializadas em seu atendimento.

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

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

Na, na década de 30, devido ao *crack* da bolsa em 1929 e à grande onda de desemprego que com ele veio, todos estes programas perderam suas funções. Embora o setor econômico tenha se alterado, os atendimentos sociais continuaram, de forma mais tímida, a dar orientação aos necessitados.

Foi na II Guerra Mundial que os programas de reabilitação, tanto para militares como para civis, foram consolidados. Os profissionais, já com experiência acumulada, apresentaram maiores contribuições aos mutilados (Adams, 1985).

Outro fato importante para as pessoas portadoras de deficiência no período da II Guerra está relacionado ao trabalho. Com a incorporação dos homens nas forças armadas, se ausentando das indústrias, e com o grande desenvolvimento ocorrido para os esforços de guerra, surgiu a oportunidade de pessoas portadoras de deficiência e de mulheres assumirem o mercado de trabalho. (Adams, 1985).

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

“... as pessoas portadoras de deficiência física não precisam nem ser carga pública, nem dependente; que a pessoa deficiente pode ser útil, contribuinte à economia geral de um país, participante na formação da riqueza nacional”.

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

Como parte do programa de reabilitação dos hospitais, foram introduzidos jogos em cadeira de rodas a fim de auxiliar o tratamento terapêutico. O caso do basquete é um exemplo: os jogadores veteranos adaptaram as regras e regulamentos para a cadeira de rodas. Vários times foram oficialmente organizados, fazendo do basquetebol o primeiro esporte em cadeira de rodas organizado (Adams, 1986).

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

Em 1948, no Hospital inglês Stoke Mandeville, através do Dr. Guttmann, foi introduzido o primeiro programa organizado de esportes em cadeira de rodas. Na expansão desse programa, mais tarde, o boliche na grama, o tênis de mesa e o arremesso de peso foram acrescentados à lista. Em 1960, a natação, a esgrima e a sinuca foram introduzidos.

Devido à expansão e à boa aceitação desses esportes, em 1952 ocorreram em Mandeville os primeiros jogos internacionais com os portadores de deficiência.²

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

1.4 A pessoa com deficiência no Brasil

No Brasil, as primeiras iniciativas de apoio à pessoa portadora de deficiência se deram no Governo Imperial, com a criação do Imperial Instituto dos Meninos Cegos, em 1854, no Rio de Janeiro. Hoje este instituto é conhecido como Instituto Benjamin Constant. Além dele, surgiu o Instituto dos Surdos-Mudos, em 1857, também na cidade do Rio de Janeiro.

No entanto, sem uma base sólida de objetivos e com uma economia de monocultura que não necessitava dessa população como mão-de-obra para o mercado de trabalho, estes centros

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

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

transformaram-se em asilos de inválidos. Exercendo a função de auxílio como abrigo e proteção, esses centros retiravam os deficientes do convívio social, segundo Bueno (1993).

Posteriormente, partindo de iniciativas privadas que objetivavam amparar uma população mais lesada, a dos deficientes mentais, criou-se os seguintes institutos especializados: Hospital Psiquiátrico da Bahia, em 1874, em Salvador, futuro Hospital Juliano Moreira, e o Hospital D. Pedro II. Este só entrou em funcionamento no Séc. XX. Após a República, outras iniciativas foram tomadas, como podemos constatar abaixo.

Diante do quadro que se segue, podemos notar que nas décadas de 30 e 40 houve interesse em criar instituições privadas para o atendimento de pessoas deficientes. Algumas instituições filantrópicas foram criadas. Entre elas, a Sociedade Pestalozzi, em 1932, que reunia alunos e profissionais interessados na criança excepcional ⁴.

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

Instituição	Data	Local
Pavilhão Bouneville	1903	
Pavilhão de Menores do Hospital do Juqueri	1923	Juqueri
União dos Cegos no Brasil	1924	RJ / RJ
Instituto Pestalozzi de Canoas	1927	Canoas
Instituto Padre Chico	1929	SP/SP
Instituto Santa Therezinha	1929	SP/SP
Sodalício da Sacra Família	1929	RJ/RJ
Pavilhão Fernandinho Simonsen	1931	SP/SP
Sociedade Pestalozzi de Minas Gerais	1932	BH/MG
Instituto de Cegos do Recife	1935	Recife
Fundação Paulínia de Souza Queiroz	1936	SP/SP
Instituto de Cegos da Bahia	1936	Bahia
Instituto de Cegos São Rafael	1940	Taubaté/ SP
Escola Especial Ulisses Pernambuco	1941	Pernambuco
Instituto de Cegos Santa Luzia	1941	Porto Alegre
Instituto de Cegos do Ceará	1943	Fortaleza
Lar São Francisco	1943	SP/SP
Instituto de Cegos de João Pessoa	1944	Paraíba
Instituto de Cegos de Curitiba	1944	Paraná
Sociedade Pestalozzi do Rio de Janeiro	1945	RJ

Instituto Santa Inês	1947	BH
Instituto Beneficente Nosso Lar	1948	RJ
Soc. Pestalozzi do Est. do Rio de Janeiro	1948	Niterói/RJ
Instituto de Cegos do Brasil Central	1948	Uberaba/MG
Instituto de Cegos de Lins	1948	Lins/SP
Escola Nossa Senhora de Lourdes	1949	Santos/SP
Escola Prof. Alfredo Duarte	1949	Pelotas/PR

Já em 1954, no Rio de Janeiro, foi fundada a Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais, a APAE. As APAEs se multiplicaram e na década de 80 já eram mais de duzentas⁵.

Em 1958, com o interesse de dinamizar a educação aos excepcionais, o Ministério da Educação e Cultura cria a Campanha Nacional de Educação e Reabilitação de Deficientes Visuais, mais tarde chamada de Campanha Nacional de Educação de Cegos (CNEC). Em 1960, também foi criada a Campanha Nacional de Educação e Reabilitação dos Deficientes Mentais (CADEME). Essas campanhas foram realizadas até 1973, quando foram extintas.

⁵ Cria-se a Federação Nacional das APAEs.

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

Já em 1961, a Lei n. 4.024, de 20 de dezembro, fixou diretrizes de bases da Educação Nacional. No que diz respeito aos excepcionais, ela determinava que:

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

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

"Planejar, coordenar e promover o desenvolvimento da educação especial

*pré-escolar, nos ensinos de 1º e 2º grau, superior e supletivo, para os deficientes da visão, da audição, mentais, físicos, para os portadores de deficiências múltiplas, educandos com problemas de condutas e os super dotados, visando à sua participação progressiva na comunidade e obedecendo aos princípios doutrinários, políticos e científicos que orientam a educação espacial"*⁶ (MEC, 1977).

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

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

"Melhorar a adequação de métodos; adotar procedimentos e instrumentos para

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

identificação, diagnósticos e prescrição de atendimento; aperfeiçoar currículos e programas; suprir material didático e escolar e equipamento especializado; adequar instalações físicas e suprir de pessoal docente e técnico especializado o tratamento educacional de excepcionais".

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

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

Para o desenvolvimento do PNEE, foram estabelecidas medidas como:

"- Cooperação Técnica e Financeira aos
Sistemas Estaduais de Ensino;

- Cooperação Técnica e Financeira às Instituições Provadas;
 - Capacitação de Recursos Humanos;
 - Reformulação de Currículos;
 - Organização e Desenvolvimento de Serviços de Educação Precoce;
 - Atendimento a Educandos com Problemas de Aprendizagem".
- (MEC, 1977)

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

1.4.1 O esporte para todos

A Carta Européia do Esporte para Todos procurava criar e consolidar a área do esporte não-formal dentro da perspectiva da educação permanente e do desenvolvimento cultural. Sua importância foi decisiva para o impulso das políticas nacionais

da Educação Física e do Esporte. Esse documento foi estruturado em cinco textos, cabendo aqui ressaltar mais especificamente a segunda resolução do segundo texto, que se refere ao papel das autoridades públicas no desenvolvimento do esporte para todos. Sobre esta resolução, Cavalcanti (1984) diz o seguinte:

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

A partir daí, através da Lei n.º 6251/75, foram instituídas as normas gerais sobre desportos, sendo oficializada a denominação desporto de massa (Brasil, MEC, 1976). Como resultado da referida Lei, foi elaborado e implantado o Plano Nacional de Educação Física e Desportos (PNED), concebendo o Esporte para Todos, através da criação da área do desporto de

massa para o sistema esportivo brasileiro. O movimento tinha como proposta uma ação comum *de realização de todos para o crescimento de todos*.

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

“... Deve-se ‘democratizar’ o esporte, oferecendo igualdade de acesso à prática esportiva, independentemente de idade, sexo ou condição social...” .

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

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

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

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

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

Em 1982, o Congresso Brasileiro do Esporte, realizado em Curitiba, Paraná, apresentou um fórum de discussão e apresentação de trabalhos desenvolvidos com as pessoas portadoras de necessidades especiais. Através desse congresso, ocorreram as primeiras publicações, em Anais, de uma discussão sobre a importância das atividades físicas para os mesmos. Num dos trabalhos ali apresentados, diz-se que:

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

O II Congresso Brasileiro de Esporte para Todos, foi realizado em Belo Horizonte e em Santos, em 1984. Nos debates e discussões foram demonstradas a necessidade de estudos na

área da Educação Física Especial e a importância da fundamentação metodológica dessa área emergente. Algumas dessas discussões foram retomadas e reforçadas no III Congresso realizado em Campo Grande em 1986.

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

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

Em junho de 1985, foi realizado em Brasília o Encontro Nacional “A pessoa deficiente e sua problemática”. A equipe

responsável pelo evento elaborou um documento que apontou algumas alternativas como propostas para a superação do descaso das pessoas portadoras de deficiência ⁷.

Já no governo José Sarney, foi constituído em quatro de novembro de 1985 um comitê responsável para elaborar o Plano Nacional de Ação Conjunta para Integração da pessoa deficiente. Esse Plano tinha como objetivo aprimorar a Educação Especial e a integração dessas pessoas na sociedade, apontado como propósito:

"É propósito da Nova República estender a todos os cidadãos a oportunidade de acesso à educação, configurada como uma ação eminentemente democrática, tratada dentro de uma perspectiva ampla e global, requerida pela sociedade ... Impõe-se, assim, a necessidade urgente de redefinição da política para a educação especial no Brasil, compatibilizada com o novo plano da educação brasileira, aberta à discussão e revisão permanentes. Essa

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

posição implica em mudança de mentalidade, para que o atendimento e esse alunado seja compreendido como responsabilidade coletiva" (MEC, 1985).

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

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

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

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

A partir da política implantada com o Plano Nacional, foi proposta a reformulação do CENESP⁸. Através do decreto n.º

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

93.613 de 21/11/86, o órgão foi transformado na Secretária de Educação Especial (SESP), efetivando a criação da Coordenadoria para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência.(CORDE) ⁹.

1.4.2 Os Planos Nacionais

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

Vários documentos foram criados. Entre eles, a Carta de Batatais, de 1986, no qual a UNESCO estabelece que:

⁹ O Decreto Lei nº. 93.481, de 29/10/1986, afirma em seu art. 5º. que é de competição da CORDE:

I – elaborar os planos e programas objetivos do artigo 2;

II – propor medidas necessárias à completa implantação e ao adequado desenvolvimento desses planos e programas, inclusive pertinentes recursos de caráter legislativo;

III – acompanhar e orientar a execução pela administração Federal dos planos, programas e medidas que alude este artigo.

IV – manter com os Estado, distrito federal, territórios e municípios, estreito relacionamento objetivando a soma de esforços e recursos para a integração social das pessoas portadoras de deficiências;

V – sugerir a efetivação de acordos, contratos e convênios entre a União, ou entre a ela vinculada, e outras pessoas jurídicas, de direito público ou privado. Após diversas mudanças de ministérios e secretárias, através de decretos, atualmente a CORDE se encontra na Secretaria dos Direitos da cidadania – SDC, do Ministério da Justiça, tendo como metas questões relativas a integração da pessoa portadora de deficiência.

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

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

"... O desenvolvimento, por parte dos Governos Federal, Estadual e Municipal, de programas de Educação Física, Desporto e Lazer

para as pessoas portadoras de deficiência; a participação das pessoas portadoras de deficiência nos eventos desportivos oficiais e privados; a garantia da inclusão do professor licenciado em Educação Física na equipe interdisciplinar que atendam as pessoas portadoras de deficiência criação e/ou melhoria de espaços físicos adequados à prática da Educação física, nos Centros de Reabilitação e Hospitais”.

Já no governo de Fernando Collor, através da Lei n.º 8.028, de doze de abril de 1990, foi criada a Secretaria dos Desportos, cujo objetivo era estabelecer a importância e o direito de todos os cidadãos à prática de desporto como melhoria da qualidade de vida da população.

Entre os princípios do programa estava “o fomento e promoção do desporto das pessoas portadoras de deficiência”. Embora se mostrando relevante e importante, alguns problemas (a falta de recursos financeiros, poucos recursos humanos

especializados, entre outros) dificultam o andamento das propostas previstas.

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

Com a saída do presidente Collor, através de seu *impeachment* em 1993, assumiu a presidência o vice-presidente Itamar Franco. Durante o seu mandato, Itamar transformou a Secretaria de Esporte em departamento do Ministério de Educação e Cultura. Criou o Departamento de Esporte para as pessoas portadoras de deficiência, cujo objetivo era a realização de eventos e capacitação técnica.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Março de 1998

Capítulo II

2 A DANÇA NA HISTÓRIA

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

Inicialmente apresentarei uma visão global do processo, para então, em um segundo momento compreender o sentido da dança moderna para as pessoas portadoras de deficiência física, objeto de estudo deste trabalho.

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

Com estes recortes espero dar algumas pistas que indiquem a evolução da dança e mostrar sua importância na

sociedade, sobre três aspectos: lúdico, religioso¹¹ e artístico,¹² traçando dois caminhos: a manifestação popular e o codificado segundo a aristocracia.

O objetivo é o de que os elementos culturais constituídos historicamente¹³ a partir da dança, que serão apontados a seguir, possam ser úteis para uma reflexão sobre o comportamento social.

2.1 A Antiguidade Clássica

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

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

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

¹³ Ao meu ver parte importante do patrimônio cultural da humanidade.

Nas civilizações da Antiguidade, a dança continuou a fazer parte das cerimônias religiosas¹⁴. Era o caso do antigo Egito. Nessa época, o calendário anual das comemorações festivas dependia dos altos e baixos das águas do Rio Nilo. Portanto, nos dias festivos, era costume celebrar cultos religiosos para as diversas divindades,¹⁵ constando de seus rituais atividades de dança¹⁶ (Clarke, 1981).

Esses rituais religiosos se repetiam na Grécia. Dançava-se para Apolo, Afrodite, Atena e outros. Mas é na celebração ao deus Dionísio¹⁷ que se verificaram as marcas da dança grega da época (Portinari, 1989).

O culto a Dionísio passou por dois momentos. No primeiro momento (séc. VII e VI a.C.), a dança dionisíaca tinha como objetivo levar seus praticantes à obtenção de um estado de êxtase, na busca da identificação com o próprio deus. Somente as

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

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

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

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

mulheres conhecidas como “mênades”¹⁸ participavam deste ritual.

Num segundo momento, a dança perdeu o seu caráter de êxtase e passou a ter um caráter dramático¹⁹. O culto passou a ser celebrado por aproximadamente cinquenta homens. Sob ordem de um chefe, eles executavam cantos e danças através dos quais eram ressaltados episódios (supostos) da vida do deus. Estas apresentações ajudaram a criar um caráter de competição entre os dançarinos (Clarke, 1981).

Com isto, a dança dionisíaca sofreu modificações. Passou de culto a um deus para se transformar em um espetáculo teatral. Conseqüentemente, passou a ser elaborada por um autor que estabelecia alguns movimentos que deveriam ser previamente realizados. Os registros da dança grega, através de figuras representadas em vasos, gravuras e esculturas, vislumbram alguns passos de dança, mas não são suficientes para resgatar o que teria sido a sua técnica. Fornecem apenas

¹⁸ Mênades eram as mulheres que eram possuídas pela “mania” da loucura divina.

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

uma visão limitada do que na verdade foi o significado da dança nessa cultura.

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

2.2. A Idade Média

Com o predomínio do Cristianismo no séc. IV, a dança foi banida e o corpo foi visto com desprezo durante séculos. Nessa época, o importante para o homem não era seu corpo. Da carne vinha todo o mal e ela deveria, por isso, ser punida, ignorada e mortificada, pois somente a alma justificava a existência humana (Clarke, 1981).

Essa situação foi reforçada com a decadência do Império Romano. A autoridade eclesiástica se sobrepôs ao poder civil, interferindo em todos os setores da vida pública, inclusive no controle das artes. Durante um longo tempo, a dança foi exaustivamente condenada pela Igreja através dos seus

representantes legitimados. Santo Agostinho a proclamou como a “loucura lasciva” e a classificou como “negócio do diabo”. Acreditava-se que através da dança o corpo era exaltador (Bourgier, 1987).

Diante do predomínio dessa compreensão, a dança foi proibida pela Igreja, perdendo por conseguinte seu caráter religioso. Mas, apesar dessa proibição, ela sobreviveu através das festas camponesas. Nelas se dançava em comemoração à sementeira e à colheita, em uma atividade de caráter lúdico.

Outro episódio relevante favoreceu a propagação e o desenvolvimento da dança lúdica. Nos séculos XI e XII, a Europa foi tomada por uma peste negra, espalhando-se um pavor catártico entre os povos. Para amenizar esse problema, surgiu, entre as manifestações populares, a "dançomania", que era como uma dança macabra²⁰, a dança da morte contra a morte (Clarke, 1981).

A dança macabra se espalhou por diversos países sendo que na Alemanha e nos Países Baixos ela teve o nome de dança de São Vito. Na Itália, a dança macabra foi chamada de

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

Tarântula²¹. Acreditava-se que dançando vigorosamente o veneno seria eliminado do corpo, através da transpiração (Bourgier, 1987)

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

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

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

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

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

2.3 A Idade Moderna

Com o Renascimento, os valores se alteraram e a importância do corpo voltou a ser novamente ressaltada. O desenvolvimento econômico das cidades italianas trouxe como consequência o desenvolvimento de uma vida luxuosa nas cortes. A dança, então, passa novamente a ter grande relevância entre os povos. Dessa vez, porém, com o objetivo de divertimento da aristocracia nos cerimoniais das cortes, já não tão submissa a interferências religiosas.

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

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

22.

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

Muitos estudos sobre a dança²³ foram realizados a partir de então. É importante ressaltar o tratado de dança *A arte de dançar*, escrito em 1455 pelo dançarino Antônio Cornanzo. Os séculos XV e XVI marcaram a passagem da dança espontânea/popular, para uma dança com posturas estudadas e movimentos codificados. Surgiu então o que veio a ser chamado de balé clássico.

A dança passou a ter como concepção “uma combinação geométrica de várias pessoas dançando juntas”²⁴. O mestre de dança Cesari Negrini escreveu o manual “Novas invenções do balé”, no qual encontra-se codificada a técnica de dança. Tempos depois seu manual foi publicado em francês com o nome de *Tratado elementar de dança*²⁵, apresentando alcançar a perfeição técnica e o equilíbrio como sendo o objetivo da dança. Esse manual se tornou fundamental para o entendimento e o conhecimento das danças européias no século XVI.

Muitos nobres se interessaram por esta atividade, possibilitando a expansão da dança por diversos países. As apresentações dos primeiros bailados em festas podiam durar

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

²⁴ Garaudy, 1980.

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

dias. A praça de São Marcos constantemente servia de palco. Veneza se orgulhava de oferecer os mais suntuosos balés da época.

Esse novo tipo de espetáculo foi levado para a França em 1581 para ser apresentado à corte do Rei Henrique II²⁶. Foi a rainha Catarina de Médice quem implantou os costumes italianos em Paris, organizando diversas festas com apresentações de bales,²⁷ caracterizando a dança como atividade artística.

Em relação a essas apresentações, Ellmerich (1964) faz o seguinte comentário:

"parece que o objetivo fundamental desses balés da corte é o de deslumbrar amigos e inimigos".

Esses balés continuaram a ser incentivados na França através do Rei Luís XIII, (1610-1643). O rosto dos intérpretes era coberto por máscaras e, em nome do "decoro", a presença das mulheres era banida das danças. Com a ausência das

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

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

mulheres, os homens se travestiam. Nessa época o balé tinha caráter melodramático.

O desenvolvimento do balé clássico

Mas foi no reinado de Luís XIV que o balé obteve grande repercussão²⁸. Luís XIV foi um amante da dança²⁹, tendo participado como primeiro bailarino de 27 balés, recebendo na época o nome de “Rei Sol”³⁰.

A partir de 1681, Luís XIV criou na França a “Academia Real de Música e Dança”³¹. Tendo como objetivo oficializar os movimentos já então padronizados do balé clássico, Luis XIV confiou a dança a profissionais capacitados. Aos poucos seus movimentos corporais foram se estabelecendo e codificando. A Academia Real de Música e Dança tinha como função estabelecer padrões de beleza formais, adequados à sociedade da

²⁸ Tanto o balé quanto a arte em geral.

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

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

³¹ Ópera de Paris

época, impor regras aos espetáculos, sistematizar a técnica de dança e agradar ao rei (Bourgier, 1987).

A partir da criação da Academia de Dança, os balés abandonaram os salões de festas das cortes, e passaram a ser apresentados nos tabladados, nos chamados teatros³².

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

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

O balé continuou em pleno desenvolvimento também no reinado de Luís XVI, entre 1774 e 1789. Na época, a rainha Maria Antonieta, amante dos grandes bailados, nomeou Jean Georges Noverre "*maitre de balé*" da academia Real. Noverre

³² A Itália foi a primeira a adotar os teatros, conhecidos como teatro Italiano, onde os dançarinos ficam de frente para o público.

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

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

³³ Garaudy, 1980

Assim, Noverre iniciou um novo processo de mudança nos bailados. Ao morrer, deixou o *Dictionnaire de La Dance*. Mais tarde, essas mudanças foram retomadas por Diaghley, Martha Graham e outros.

2.4 A Idade Contemporânea

Já no início do século XIX, a sociedade francesa sofreu grandes modificações após a revolução, dando origem a outras formas de concepções artísticas. É quando surge o Bale Romântico³⁴. Como que na busca de um sonho, as bailarinas buscavam nesse momento sair do chão, utilizando as sapatilhas de pontas³⁵ (Ellmerich, 1964).

Maria Taglione, aos 13 anos de idade, dançou pela primeira vez com sapatilhas de ponta usando, também pela primeira vez, os tutus³⁶.

O balé clássico, que teve como berço a França e a Itália, propagou-se por toda a Europa. Mas foi na Rússia, a partir de 1900, que encontrou o seu apogeu, através do bailarino francês

³⁴ O Romantismo se caracterizou pela busca da tradução dos sentimentos dos sonhos, das melancolias, das paixões e das idéias revolucionárias.

³⁵ As sapatilhas de ponta foram desenvolvidas pelo pai da bailarina Maria Taglione em 1826.

³⁶ Estas roupas são as mesmas utilizadas até os dias de hoje.

Marius Petipa³⁷. Enquanto na França³⁸ os bailarinos se preocupavam com a beleza dos movimentos, as escolas russas focalizavam a autonomia, a técnica e o estilo, dando mais velocidade e eficácia de execução aos movimentos.

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

A partir de 1909, com a Companhia de Diaghilew³⁹, a Rússia tornou-se uma das mais conhecidas e reconhecidas escolas de dança do mundo, divulgando e propagando o balé clássico. Suas características marcante eram a disciplina acadêmica e seus grandes bailados. Como exemplos, citamos *A bela adormecida*⁴⁰, criada em 1921, e *A morte do cisne*⁴¹, idealizado para a bailarina Anna Pawlowa⁴².

³⁷ Petipa conduzia seus balés a partir das tradições de Noverre.

³⁸ Na academia “Opera de Paris”.

³⁹ Inovador do balé russo, foi um empresário que contava com a colaboração de grandes coreógrafos como Fokine e grandes bailarinos como Nijinsky.

⁴⁰ Criada pelo coreógrafo Marius Petipa em colaboração com Tchaikowski,

⁴¹ Criado pelo coreógrafo Michel Fokine, aluno de Petipa.

⁴² Anna Pawlowa, bailarina Russa, filha de pais pobres, foi contratada por Diaghilew em 1910 para participar do balé russo, mas logo fundou sua própria companhia, sendo considerada pelos críticos de Londres, uma das mais extraordinárias bailarinas do seu tempo. Sua companhia esteve ao Brasil em 1917

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

O surgimento da dança moderna

Laban⁴³ foi o primeiro coreógrafo que ignorou a técnica do balé clássico. Ele questionava os limites da linguagem, delimitados pelo estilo. Criou, então, o estilo expressionista alemão para a dança moderna. Na busca da liberdade corporal, Laban estudou as bases de uma nova dança⁴⁴, desenvolvida por

⁴³ Um dos fundadores da dança moderna expressionista alemã, sua biografia encontra-se nas páginas finais deste livro.

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

diversos outros bailarinos importantes da época, como Mary Wigman⁴⁵ e Maurício Bejart⁴⁶ (Navas, 1992).

Enquanto isto, nos EUA da plena ascensão industrial, um grande apoio às artes, principalmente no cinema ganhou força.

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

A busca de uma nova linguagem (a dança moderna) justificou-se pela necessidade de liberdade de expressão e pelo surgimento de um novo homem, determinado pelos horrores da Primeira Guerra e das transformações econômicas, sociais, políticas e filosóficas. Nessa época, influenciadas pela arte moderna que se instalava nos EUA, duas dançarinas fundaram

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

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

uma escola de dança na qual subjazia essa nova concepção de mundo. Isadora Duncam⁴⁷ e Ruth ST Denis.

Ambas começaram a questionar a arte e o modo como ela era feita em suas vidas, um questionamento que as levou a romper com a tradição clássica. Isadora Duncam recusou os ensinamentos da dança clássica, abandonou as sapatilhas e buscou livrar o corpo de qualquer repressão. Os seus movimentos foram inspirados nos movimentos das ondas e vento e nas frisas da Grécia antiga. (Lever, 1987)

O marido de Ruth Denis, Ted Shawn⁴⁸, um atleta que dirigia uma companhia de jovens ginastas, tentou quebrar os tabus que impediam o crescimento da dança masculina. Na sua escola, os alunos tinham além de ginástica, aula de música, danças tradicionais, balé e gestos dramáticos. É importante salientar que a forma de arte popular da época era o cinema. Assim como o balé clássico, a dança moderna também tinha caráter elitista.

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

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

Em 1917, os EUA decidiram tomar parte na I Guerra Mundial. As escolas de dança foram fechadas e os bailarinos se dedicaram a cuidar das vítimas da guerra. Um ano depois, as escolas retornaram e duas bailarinas se destacaram: Martha Graham⁴⁹ e Doris Humphrey⁵⁰.

Martha Graham via a dança moderna como uma experiência humana de linguagem. Ela era contra os princípios da dança clássica por acreditar que essa tradição era vazia de conteúdo.

Durante alguns anos, Graham desenvolveu sua própria técnica, inspirada na combinação da técnica do balé clássico com o balé romântico. Em sua técnica, refinou os movimentos de maneira que se mostrassem sentimentos através de imagens produzidas no dia-a-dia dos dançarinos. Nos seus estudos, Graham explorou o estado de emoção dos indivíduos, projetados a partir de imagens construídas pelo corpo. Esse processo foi utilizado não somente para motivar o movimento, mas também para investigá-lo, manipulá-lo e sintetizá-lo, criando assim

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

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

uma técnica individual, na qual corpo é o instrumento de expressão do bailarino ⁵¹ (Graham, 1991).

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

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

Com a ascensão da dança moderna, foi criada uma nova gramática de movimentos, com uma sintaxe diferente daquela do balé clássico. A dança moderna estava imbuída de idealismo social e da crença em uma nova forma de vida. É importante notar, no entanto, que só mulheres participavam da dança moderna então.

Martha Graham dançava protestando contra o desemprego, as diferenças sociais e as tragédias da guerra. Doris Humphrey também montou uma companhia de dança em Nova

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

York e seus trabalhos também foram inspirados no idealismo social da época⁵².

Enquanto isso, a dança moderna também já tinha uma posição mais importante do que a clássica na Alemanha. Os alunos de Laban e Wigman ajudaram a espalhar a dança no mundo todo.

Em 1932, a Alemanha começava a apresentar dificuldades econômicas e políticas. A dança alemã encontrava-se no auge. O bailarino Kurt Jooss⁵³, como um eco da realidade, fazia via dança uma crítica à ordem social, inserindo em seus trabalhos a questão das diferenças sociais⁵⁴.

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

“Você encontrou uma linguagem cujo movimento exprime, de forma simples, os

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

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

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

conceitos seculares e fundamentais que só podem ser expressos através da dança”⁵⁵.

O Partido Nacional Socialista dominou a Alemanha. Em Janeiro de 1933, Hitler assumiu o poder e em seguida, no mês de maio, suprimiu os direitos de assembléia e conseqüentemente o direito de liberdade de expressão. Por causa disso, muitos intelectuais e artistas, quase todos judeus, emigraram para a Inglaterra e para os EUA.

No entanto, Laban e Wigman continuaram na Alemanha. Seus dançarinos, que até então tinham sido educados para buscar a liberdade de movimento, passaram a ter seus corpos submissos a movimentos de ginástica por causa do nazismo.

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

No encontro de 1938, com a participação do dançarino Lemom ⁵⁶, a dança moderna passa pela sua primeira

⁵⁵ Depoimento mostrado no documentário dança do século (1996).

modificação. Lemom era um dançarino influenciado pelo expressionismo alemão que se preocupava com as questões sociais. Ele via o artista como porta-voz da consciência moral de sua época.

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

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

Nesta época, acompanhando Martha Graham, muitos dançarinos retiraram da dança moderna o conteúdo social. Eles não queriam contar as histórias de guerra, não queriam dançar a realidade. A tônica era a abstração⁵⁷ de movimentos.

Após a guerra em 1945, o mundo estava horrorizado e destruído. Paris, a cidade que simbolizava a liberdade, era freqüentada por uma juventude desiludida. Foi nessa época que o

⁵⁶ Pouco tempo depois, Martha Graham se casou com Lemom.

⁵⁷ Segundo Duschene, citado por Navas (1992), dança abstrata é a dança sem história que conta a sua própria história.

bailarino Maurício Bejart retratou, nas suas danças, os medos e testemunhos da sua solidão.

Sua dança mostrava a angústia vigente e materializava a busca dolorosa para encontrar o significado de a humanidade ter estado face a face com a morte. Ele, assim, lutava para compreender as realidades sociais de então. “*Eu queria chocar para acordar e conscientizar as pessoas*” (Bejart, 1996)⁵⁸.

Nessa época, os espetáculos produzidos por Bejart foram apresentados em estádios, deslocando a dança de uma concepção de diversão da aristocracia, libertando-se dos teatros elitizados. Outros, além dele, tentaram utilizar a dança para manifestar suas insatisfações, mas, segundo Balanchine (1996)⁵⁹ “*era difícil tentar coisas novas, porque éramos vigiados como se estivéssemos cometendo um crime*”.

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

Muitos dançarinos da dança moderna se opunham às escolas e aos métodos pré-estabelecidos. A principal

⁵⁸ Depoimento dado no documentário *A dança do século*.

⁵⁹ Depoimento dado no documentário *A dança do século*.

característica era a busca de uma nova linguagem, através da qual pudessem oportunizar a liberdade de criação, permitindo o desenvolvimento dos potenciais individualizados de cada dançarino.

A dança moderna foi embasada na busca de um método que oportunizasse experiências corporais, abordando um novo mundo, através da relação do homem com o seu próprio corpo, e do seu corpo com o próprio mundo, expresso pelos movimentos que significassem os valores humanos da época⁶⁰.

Alguns anos depois, em 1965, a guerra do Vietnã romperia. Durante o período de guerra, a juventude americana fez vários protestos. O movimento hippie lançou o slogan “Paz e amor”. Bob Dylan cantou em protesto do movimento dos direitos civis.

Nos *campi* universitários a revolta era crescente. Havia uma rejeição generalizada por parte dos jovens aos valores que geraram a guerra. Todos aclamavam por uma vida livre isenta de agressão. Os jovens não queriam nada que tivesse como

⁶⁰ Segundo Garaudy (1980), a teoria da dança moderna é enraizada essencialmente na originalidade na vivência/experiência dos movimentos, apresentando três propósitos fundamentais:

- 1) - resistência corporal,
- 2) - liberdade do corpo e do espírito,
- 3) - espontaneidade na ação.

característica a ordem estabelecida. Assim, os palcos foram muitas vezes abolidos e substituídos por apartamentos e telhados de Nova York nas manifestações de liberdade de expressão, também visíveis no uso de camiseta e tênis⁶¹ pelos bailarinos.

A despeito disso, a dança moderna, enquanto movimento de arte de uma elite, continuou ainda em ascensão. Nos anos 70 viveu o triunfo do modernismo e depois do pós-modernismo⁶².

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

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

⁶¹ Referência ao movimento Pop.

⁶² Inspirada na linguagem do dia-a-dia e defendendo a fusão de diversos estilos de dança através das quais as experiências pessoais poderiam ser

significar emoções. Isso pode e vai necessariamente produzir outros efeitos de sentidos na sociedade.

2.5 A Dança no Brasil

A dança no Brasil está primeiramente associada aos índios⁶³ e, a partir de 1538⁶⁴, à influência dos negros africanos. No período do Brasil Colonial, os nobres também trouxeram danças de salão, minuetos e as valsas, mimetizadas a partir da Europa.

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

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

valorizadas, surgiu na França na década de 80 a dança contemporânea. Ela tem os mesmos princípios técnicos da dança moderna.

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

⁶⁴ Como por exemplo o maracatu e a congada.

Em 1927, foi criada a primeira escola de bailado junto ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigida pela bailarina Maria Olenewa⁶⁵. Mas a companhia só seria oficializada em 1930. A partir de 1930, então, começaram a surgir as companhias de dança. A Companhia *Balé da Juventude*, dirigida pelo bailarino Igor Scwezoff, foi a primeira a realizar uma turnê pelas principais cidades do país, na qual apresentava espetáculos de dança, música e teatro.

A convite do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Minas Gerais, o primeiro bailarino dessa companhia, professor Carlos Leite⁶⁶, aceitou desenvolver um trabalho de balé clássico na cidade de Belo Horizonte. Carlos Leite, durante 55 anos de dedicação à dança, seguiu rigorosamente a tradição clássica.

Em 1932, chegaram ao Brasil as primeiras influências da dança moderna, tendo como precursores a bailarina Chinita

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

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

Ullmann⁶⁷ e posteriormente Maria Duschenes⁶⁸, René Gumiel⁶⁹ e Yanka Ruska⁷⁰. Somente em 1940 foi criada a Escola de bailado da Prefeitura Municipal de São Paulo com direção de Vaslav Veltchek.⁷¹ Em 1943, Maria Olenewa mudou-

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

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

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

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

⁷¹ Vaslav Veltchek (1896-1967), bailarino e coreógrafo tcheco, estudou e trabalhou na Opera de Paris. Em 1939 tornou-se coreógrafo do Balé de Teatro

se para São Paulo para dirigir essa companhia, permanecendo nela até 1948, quando saiu para manter sua própria escola.

Em relação à dança moderna, a primeira escola oficializada só surgiu em 1956, em Salvador. A escola de dança era filiada à Universidade Federal da Bahia, tendo como primeira diretora a bailarina Yanka Rudzka, que passou a direção para Rolf Gelewski⁷² em 1960.

Entre as influências da dança moderna no Brasil estão a do expressionismo alemão, e, a partir da década de 60, as de Martha Graham. Através dessas escolas, a dança propagou-se na cultura brasileira⁷³, culminado, em 1959, com a realização do I Encontro de Escolas de Dança do Brasil, em Curitiba, Paraná.

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

Muitos grupos de dança foram criados. Atualmente existem cinco companhias de dança mantidas pelas secretárias de cultura e pelo estado: a escola do teatro municipal do Rio de Janeiro, a escola do teatro municipal de São Paulo, a escola da Fundação Clóvis Salgado, no Palácio das Artes de Belo

Municipal do Rio de Janeiro e em 1940 fundou a Escola Municipal de Bailado da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo.

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

⁷³ Nas classes sociais elitizadas.

Horizonte, a escola de dança do teatro Guaíra de Curitiba e a escola de dança da Universidade Federal da Bahia.

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

Este fato se comprova nos festivais de dança de Joinville e nos festivais de dança de Uberlândia. O número crescente de participantes a cada ano mostra o que há de mais emergente na dança. Os resultados dos festivais comprovam que as idéias e padrões inquietantes estão propondo novos paradigmas. Os trabalhos apresentados pelos grupos vêm mostrando o rompimento das fórmulas pré-estabelecidas, uma vez que têm transformado o conceito do corpo do bailarino⁷⁴, O prelúdio de um futuro próximo vislumbra a proposta de rupturas que provocaram outros sentidos da dança, através dos quais a dança

⁷⁴ Vide anexo IV.

passará a ser vista sobre uma outra ótica, até então camuflada pela cultura do corpo.

O jogo de determinantes que constroem a cultura do corpo na dança, no entanto, ainda incorporam fundamentos do paradigma cartesiano mecanicista na forma da exacerbação do alto rendimento e da sanidade física/mental.

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

O trabalho de dança em cadeira de rodas, portanto, vem de encontro com o paradigma estabelecido, pois valoriza um corpo que significa sentidos que precisam ser compreendidos, sob uma outra ótica, tanto em relação ao próprio corpo quanto em relação à dança.

2. 6 A Dança em Cadeira de Rodas

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

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

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

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

Quanto ao método apresentado, destaca-se a utilização da dança moderna, contemporânea e folclórica. O que se percebe é que cada grupo opta por uma modalidade de acordo com a historicidade da criação dos mesmos, muitas vezes sem se preocupar com os princípios pedagógicos da dança e com a fundamentação do método utilizado. A diversidade das propostas metodológicas talvez se justifique pelo fato de estarmos ainda vivendo um processo de transformação e definição do que é dança..

Atualmente, a dança em cadeira de rodas é desenvolvida como arte e como Esporte. Como Esporte ela é regulamentada

pelo International Sports Organization For The Disabled - ISOD, com sede em Munique, Alemanha. No Brasil já estão surgindo os primeiros grupos com esta finalidade. Do ponto de vista da dança como arte, ela é apoiada e divulgada principalmente pelos Comitês Estaduais e Municipais do Programa Very Special Art, vinculada ao programa Very Special Art dos EUA, com sede no Rio de Janeiro.

No Brasil a dança em cadeira de rodas, é desenvolvida por grupos independentes vinculados às universidades, associações de deficientes e prefeituras municipais, centros de reabilitações e algumas escolas de dança isoladas. Não existe nenhum grupo oficialmente mantido pelos órgãos governamentais, porém em novembro de 2001 foi criada a Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas, que é uma entidade civil, não governamental, de caráter esportivo, artístico e educacional, com o objetivo de administrar, dirigir, difundir, promover e incentivar esta modalidade de dança, praticada por dançarinos com e/ou sem deficiência física.

2.6.1 International Sports Organization for The Disabled (ISOD)

⁷⁶ Terminologia adotada pela ISOD.

Em janeiro de 1991, durante a II Conferência Internacional para dança em cadeira de rodas na cidade alemã de Munique, foi fundada o ISOD (subcomitê para dança em cadeira de rodas). Nesse encontro, dança em cadeira foi definida do seguinte modo:

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

em companhia de semelhantes (ISOD, 1992)".

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

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

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

- 1) estabelecimento de contato com organizações nacionais de esportes para deficientes, para incluir a dança em cadeira de rodas no seu planejamento;
- 2) melhoramento dos dançarinos por treinamento adequado e troca de informações;
- 3) organizações e encontros sociais, publicações de artigos e outros trabalhos

para promover a dança em cadeira de rodas;

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

Hoje, a dança em cadeira de rodas é apresentada em diversos campeonatos regionais. Desde 1994 já há campeonatos mundiais.

Nessas perspectivas, a ISOD apresenta como objetivos da dança em cadeira de rodas, além daqueles voltados aos não-deficientes e aplicados aos deficientes, os seguintes:

1 - Sob aspectos da medicina:

- melhorar a função cardiovascular,
- ativar a capacidade física em geral,
- compensar a deficiência de movimentos.

2 - Sob aspectos psicológicos:

- melhorar a autoconfiança,
- formar a autoconsciência,
- fortalecer a imagem da sua personalidade.

3 - Sob aspectos sociais:

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

4 - Sob aspectos da motricidade:

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

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

2.6.2 Very Special Art (VSA)

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

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

A proposta de divulgação dessas atividades se apresenta sob duas vertentes:

- 1) Arte-processo - estimular os grupos que trabalham com arte em função do desenvolvimento educacional e da integração social da pessoa portadora de deficiência física;
- 2) Arte-produto - promover e divulgar a produção artística em todas as suas manifestações.

2.7 Grupos independentes: dança para pessoas portadoras de deficiência física

Os grupos independentes de dança em cadeira de rodas têm suas iniciativas calcadas no princípio que visa colocar o conhecimento produzido da dança junto à pessoa portadora de deficiência física. Isso significa colocá-la a serviço de uma população até então desacreditada. Quanto aos conteúdos e benefícios da dança, enquanto atividade, a mesma promove a interação social e troca de experiências.

O interesse no desenvolvimento dessa modalidade é intensificado na medida em que percebemos a existência de uma outra realidade se fazendo presente na dança e na educação física. As pessoas que atuam nessas áreas não podem mais

compactuar com a idéia de isolamento. Carmo (1978) expressa bem o que dizemos:

“... é tão comum que grande parte dos profissionais que atuam junto a estes indivíduos tem se preocupado com eles, dentro de uma visão espaço-temporal, apenas enquanto fenômeno presente, aqui, agora. Aceitam as ppd como se não possuíssem história, como se a “deficiência” manifesta fosse fruto do acaso, da negligência individual, ou da vontade “divina”.”

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

O quadro número 3 mostra os grupos de dança para pessoa portadora de deficiência física no Brasil. Essa modalidade está sendo desenvolvida desde 1985, apresentando um número crescente de adeptos:

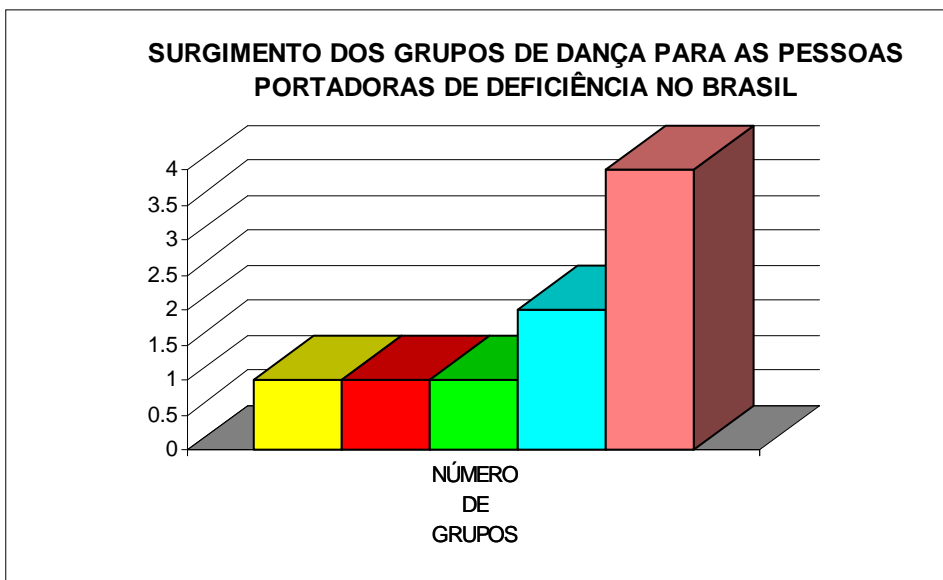


Gráfico 1: Mostra o crescimento e desenvolvimento de dança para pessoas portadoras de deficiência física no Brasil.

Capítulo III

3 CONFRONTANDO OS DISCURSOS:

3.1 Discurso Verbal e Discurso Corporal

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

Para minha análise, então, optei pelo método Laban⁷⁷ e pela AD⁷⁸. Primeiramente utilizei o referencial metodológico

⁷⁷ 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 esses fatores ocorrem simultaneamente e o significado dos gestos resulta dessa combinação.

⁷⁸ Em relação ao discurso Orlandi (1996) diz que "*Para que o 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*

proposto por Laban (1978) buscando compreender a linguagem não-verbal. Em um segundo momento, busquei compreender a linguagem verbal sob o dispositivo teórico da Análise de Discurso (AD).

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

Esses princípios se fizeram presentes nas coreografias apresentadas pelo grupo (ilustrado pelas figuras apresentadas a seguir), através das quais o corpo em movimento é o elemento discursivo manifesto por gestos que produzem o prazer pessoal.

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

- o que se move - o corpo - fator peso

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”.

- como se move - a qualidade do movimento
- onde se move - o espaço
- com quem se move - o relacionamento

Segundo Laban (1978),

"Trabalhar objetivamente, e portanto, saber o que fazer não é suficiente. A compreensão de como fazer oferece um estímulo maior. O objetivo de adaptar, encorajar e desenvolver a versatilidade, fluência e controle no movimento de acordo com as capacidades e limitações é importante, mas ao contrário do movimento objetivo, que apresenta algumas limitações corporais, o movimento expressivo não possui tais limitações, sendo assim as variedades do "humor" do homem, pode ser significado por movimentos que são sentidos e experimentados".

Porém, o significado do movimento é muito amplo. Estudar o movimento corporal é estudar o indivíduo, uma vez que o movimento é ao mesmo tempo meio e veículo para as atividades humanas. Isso nos leva a analisar o movimento partindo do seguinte princípio:

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

Também busquei compreender o significado de alguns sentidos das palavras e dos gestos corporais, dentro de um contexto social em que foram organizados produzindo sentidos.

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

Isto permitiu observar onde o “dito” fica pelo “não dito”, sendo o não dito de extrema relevância. As respostas dos questionários não dizem tudo, nem poderiam fazê-lo. Por isso, o

“não dito” aparece nas entrevistas, nas entrelinhas. Foi essa fala silenciosa que tentei captar na análise das entrevistas pelas repetições e diferenças de sentido que as questões faziam produzir.

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

3.2 O Discurso Corporal : a linguagem não-verbal

“Se eu pudesse dizer o que sinto, não precisaria dançar”

Isadora Duncam

Para que a linguagem não-verbal pudesse ser compreendida, fez-se uma ponte entre a observação das imagens construídas e as características dos gestos e posturas do corpo em movimento.

A leitura e a análise dos movimentos foram realizadas através da observação de algumas imagens de vídeo e fotos. Nessa observação, consideramos os quatro fatores sugeridos por Laban e analisamos a organização da trajetória dos mesmos. Foram descritos os aspectos de algumas configurações (formas do movimento) corporais que mais se apresentaram nas coreografias desenvolvidas pelo grupo durante esses seis anos.

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

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

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

Nesta perspectiva, Rector (1990) diz que:

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

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

2 - Semântico: os gestos possuem significados;

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

A linguagem não-verbal, vista a partir das coreografias desenvolvidas pelo grupo em estudo e de uma leitura da

trajetória de alguns movimentos, abre caminho para a compreensão dos sentidos da dança, a partir de uma simbologia.

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

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

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

Oswaldo Montenegro.



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

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



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

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



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

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

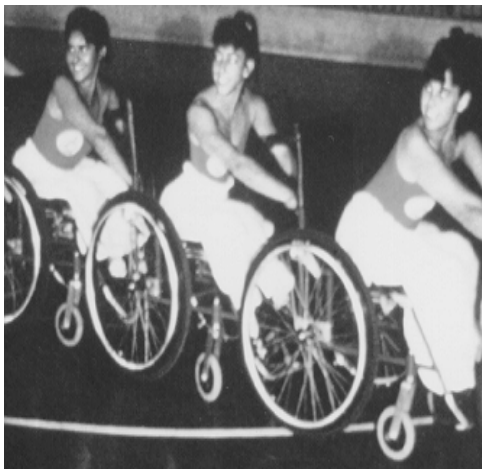


Fig.14 - Mostra um deslocamento sincronizado e interligado. Foto registrada em 1992.

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



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

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

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

- as contrações e extensões⁷⁹ do corpo produzem as posturas do movimento;
- a direção, o sentido e a velocidade do deslocamento de cada parte do corpo no tempo trazem em si significados de sentimentos;
- na trajetória do movimento (executado pelo emissor) está a mensagem a ser transmitida (para o receptor);

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

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

A teoria de Laban propõe o conhecimento e a capacidade dos corpos em movimento. A cadeira de rodas vem proporcionar a liberdade e a capacidade desses movimentos. Ao

permitir sua execução, a cadeira de rodas, que representava a materialização da falha, transforma-se em um elemento da dança.

Com isso, a teoria de Laban abre espaços para que as diversas conformações físicas sejam incorporáveis à atividade da dança, dando acesso aos portadores de deficiência física ao conhecimento e à utilização de recursos que há até pouco tempo eram vistos como um contraponto da cultura de quem dança.

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

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

Os estudos de Laban trouxeram uma contribuição valiosa para o entendimento dos movimentos sobre uma cadeira de rodas. As pessoas portadoras de deficiência física possuem um grande desejo, não apenas de utilizar suas capacidades de

⁷⁹ Movimentos de expansão e contração do movimento, significam expressões de raiva, tristeza, melancolia alegria e outros sentimentos (Laban,

movimento, mas também de se significar pela linguagem corporal.

Na busca de compreender a dança como meio de significar sentimentos, crenças e filosofias do ser humano, temos como perspectiva trilhar os caminhos de leitura (interpretação) de significados do corpo em movimento.

Para compreender o lugar da dança em sistemas significantes (cujo meio fundamental de mostrar os significados é o corpo em movimento), a dança moderna, desenvolvida por pessoas portadoras de deficiência física do grupo Ázigo, foi aqui entendida como uma linguagem não-verbal. O corpo em movimento significa sentimentos simbolizados/materializados pelo movimento corporal, carregado de efeitos de sentido (Pêcheux, 1975).

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

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

Para Laban (1950),

1950).

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

A este respeito, Laban (1960) também acrescenta que as formas do movimento possuem elementos simbólicos associados aos padrões comportamentais e culturais de uma sociedade. Para ele, só podemos compreender os sentidos dos movimentos executados pelos dançarinos se conhecermos o contexto sociocultural no qual o mesmo está inserido.

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

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

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

- na dança existe o prazer que é tomado pelo sentido de poder fazer o movimento,
- o corpo atravessado pela dança produz outros efeitos de sentidos em relação ao que o sujeito é na sociedade,
- a relação sujeito-dança-sujeito, é um processo que movimenta a identidade do sujeito.

Um processo que movimenta e transforma os sentidos na sua dimensão individual, mas também histórico social. Desta forma, em determinados sentidos, a dança em cadeira de rodas aparece ora como um elemento de equilíbrio social e ora como uma possibilidade de questionamento, ruptura e transformação.

3.3 O Discurso Verbal: a linguagem verbal

Não existe o não-verbal em estado pleno sem que o verbal fundante aí esteja presente. O que foi feito neste trabalho,

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

As linguagens não-verbais são mais plurais em seus modos de significar. A linearidade e a “lateralidade” do verbal acabam por submeter essa pluralidade à unidade do sentido, imposta pelo verbal.

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

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

Dessa forma, para ser linguagem, a dança precisa: a) ter significado – conteúdo semântico; b) ser estruturada – organização sintática; c) ser dançada – eloquência; Essas

características são totalmente em inter-relação umas com as outras.

Discursivamente a dança é estruturada diferentemente da linguagem verbal, já que a dança se estrutura para *mostrar* sentidos. Muitas vezes, ela não comunica sentimento e idéias que podem ser ditas com palavras. Em alguns momentos desse trabalho nos deparamos com o que se pode chamar de “*não-sentido*”⁸⁰, que são sentidos talvez menos acessíveis para muitos. No caso da dança, especificamente, muitos destes *não-sentidos* não foram compreendidos pelo verbal porque materialmente eles só poderiam ser compreendidos (interpretados) pela linguagem do não-verbal.

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

Assim, a dança não é vista como uma alternativa de comunicação, mas como um outro discurso, uma outra maneira

⁸⁰ O não-sentido não significa sem sentido mas sim aquilo que vai se significar, que pode significar.(E.Orlandi, 1998)

de significar e de se significar que não pode ser reduzida à linguagem verbal.

“Dançar para mim é um meio onde a gente... [fez-se silêncio]... me sinto realizado”.

“Dançar? Hum.... eu me sinto uma estrela..”.

“É uma coisa, sei lá, [sorri] é uma coisa muito gostosa, não tenho nem palavras”.

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

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

“Existe momentos em que a gente está no palco e a emoção é tão grande que é como a gente estivesse em contato com o próprio Deus. A gente sente uma energia muito grande, uma coisa divina mesmo”.

“Depende do momento, por exemplo, às vezes eu recorro a meios onde abrange a religião fazendo uma oração, fazendo vários pedidos para que aconteça uma coisa excepcional”.

"É uma forma de extravasar todos os sentimentos, de provar e afirmar também que o portador de deficiência não é um inútil. Sei lá, significa estar em contato com algo superior ".

No desenvolvimento da pesquisa da dança como linguagem, muitos aspectos aparecem como importantes para a produção da comunicação não-verbal: quem diz, para quem diz, onde diz e como se diz. São estas categorias do movimento que

constituem as condições de produção de sentido da linguagem (Laban, 1985).

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

Por isso, quando pensamos na dança com dançarinos portadores de deficiência física nos deparamos com uma questão ideológica posta pelo marco da deficiência.⁸¹

Preocupados com essa questão, e para não ficarmos reduzidos à questão ideológica tradicionalmente tratada como mascaramento e ocultação, quando utilizamos a técnica da dança moderna adaptada ao portador de deficiência física, percebemos que outros aspectos, também ideológicos, são relevantes na produção da linguagem. Entre eles, a relação emocional com o movimento, o nível de complexidade deste movimento e a adequação do movimento às condições anatômicas do dançarino⁸².

A técnica da dança moderna, adaptada às condições motoras individuais a cada dançarino, foi utilizada em função

⁸¹ Sugiro lembrar do capítulo I, onde dimensionamos a questão da pessoa portadora de deficiência na história.

de ampliar o conhecimento acerca da linguagem do movimento e de servir de instrumento facilitador para a descoberta de habilidades motoras específicas.

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

“Tudo que me deixa satisfeito, me deixa feliz, alegre. Eu praticar o meu basquete, fazer minha natação, no momento que eu estou apresentando com uma dança estar junto com os integrantes do grupo, e principalmente com você. Eu procuro estar no meio da sociedade. Tudo que a

⁸² Vistos a partir das coreografias em vídeo.

sociedade faz, eu quero estar junto, praticando um esporte, dançando, ir para um bar, fazendo uma festa, eu gosto de estar participando”.

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

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

pela sua importância de significar simbolicamente toda uma concepção de mundo e sociedade.

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

As experiências vivenciadas no estudo sugerem que o discurso corporal tem um poder diferente das palavras. Os gestos corporais significam valores, objetivos e mudanças sociais.

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

“É viver. Dançar para mim é viver”.

"A gente está querendo dizer, que a gente também consegue fazer coisas que outros bailarinos conseguem e outras pessoas acham que a gente não. É demonstrar o que a gente sente com movimentos”.

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

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

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

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

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

Partindo desse entendimento, apontamos como sendo alguns indícios da compreensão do significado da dança:

1) – Muito dos gestos que são sentidos na dança não podem ser reduzidos a símbolos

verbais que busquem explicitá-los. O que é sentido não pode ser explicado,

necessita apenas ser sentido e significado.

- 2) – Em muitos momentos, a dança tem o sentido de recriar o mundo através de símbolos e formas materiais.
- 3) – O sentido da dança se materializa na forma de imagens.

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

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

- 1) – O sentido da dança é pessoal, subjetivo e muitas vezes introspectivo, mas se encontra sempre relacionado com o coletivo.
- 2) – Os gestos corporais engendrados e formalizados nas coreografias lhes permitem ser lançados num labirinto de idéias, idéias que são gestos materializados, gestos que

dizem, que significam. E significam o que faz sentido no sentido da vida. Isto é a prática simbólica.

- 3) – A repetição do fazer e refazer o gesto é uma forma de lapidá-lo e desdobrá-lo em seus diferentes significados.
- 4) - A dança, em primeira instância, dá o sentido de ordem. O movimento sobre uma cadeira de rodas, muitas vezes desestabilizador, cria na instância corpórea/social uma tensão de transformação e pode transformar os sentidos .
- 5) – Os gestos corporais apresentam uma especificidade no movimento. É preciso compreender essa especificidade como especificidade, não como inferioridade.

CAPÍTULO FINAL

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

À guisa de uma conclusão provisória

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

Partindo da historicidade da dança⁸³, podemos citar como seus elementos culturais a estética, a beleza e a performance. Quando propomos a dança moderna para o portador de deficiência física, incorporando um elemento como sendo um objeto de significado na gestualidade do movimento – a cadeira de rodas –, ela traz por si as marcas da historicidade, ocorrendo assim uma transferência de sentidos, vista de forma negativa.

Assim, a cadeira de rodas necessita passar por um processo de re-significação, e tem de ser trabalhada como um elemento da arte. O que se vê em um trabalho de dança em

⁸³ Sugiro lembrar do capítulo 2, onde relatamos a dança na sua historicidade

cadeira de rodas é a produção de sentidos implícitos. Esses sentidos são mais fortes do que os que são ditos.

Inicialmente, a cadeira de rodas produz o sentido da deficiência, sendo esta a marca da diferença do sentido sócio-cultural de uma sociedade. Isso porque aí os sentidos são regulados institucionalmente para serem interpretados a partir de uma cultura, que já tem pré-construídos que funcionam na interpretação dos sentidos.

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

Para isto, é preciso que a dança esteja significada nessas pessoas de tal maneira que lhes permita atuar e deslocar esse implícito. É necessário que a cadeira de rodas deixe de ser um elemento estigmatizado e estigmatizante do deficiente físico e passe a lhe proporcionar a possibilidade da dança enquanto elemento de prazer corporal. Ela deve, para isso, se tornar um instrumento re-significado e re-inventado pela própria dança.

“A cada movimento que você faz, significa uma coisa. Seus braços, suas pernas e a

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

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

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

*“É viver. Dançar para mim é viver”
(S1,1996)”.*

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

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

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

A dança intervém na constituição do sujeito e na relação dele com o mundo. A dança em cadeira de rodas nos permite

compreendê-la para além do que ela já foi compreendida na nossa sociedade.

Do ponto de vista metodológico da AD, pelo qual pensamos os sentidos da dança através da paráfrase, percebemos que durante um determinado tempo de trabalho, permanecemos na repetição dos seus sentidos. Mas este momento da repetição é importante porque, através da repetição, se dá a possibilidade de deslocar estes sentidos. Os sentidos dos movimentos repetidos nunca são os mesmo.

Tal fato pôde ser verificado a partir dos vídeos produzidos com os portadores de deficiência no período de 1990 a 1991. Embora a dança, expressa e registrada por vídeo, tenha apresentado diferentes coreografias durante este período, é possível perceber que essas expressões, ditas de formas diferentes, significam apenas uma outra maneira de dizer a mesma coisa. O sentido produzido pela dança nas pessoas portadoras de deficiência física demonstrava ter o mesmo efeito do sentido. Não saiam do lugar já pressuposto e significado.

Isto pôde igualmente ser visto a partir das imagens constituídas pelo corpo e sua configuração no espaço. É aí que tentamos decifrar o conteúdo-forma (a forma-material) e definir suas relações espaciais.

Através do método Laban (1978) fizemos uma ponte entre a observação dos movimentos e a transposição dos sentidos que neles estavam inscritos. Isso nos permitiu identificar a qualidade dos movimentos (forma e espaço) inseridos no processo coreográfico.

Segundo Laban (1963):

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

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

Do ponto de vista metafórico, percebemos que nos sentidos da dança registrados a partir das coreografias

desenvolvidas entre o período de 1992 a 1995, ocorreu um deslizamento dos sentidos. Embora muitas vezes eles estivessem fazendo a mesma gestualidade, já ocorria uma modificação dos sentidos por eles expressos. Ou seja, as pessoas portadoras de deficiência física, já estavam afetadas por deslizamentos de sentidos (metáforas) ocorridos através da dança.

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

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

Nem tudo o que sustento nesse texto está perfeitamente ancorado nas teorias que optei por trabalhar. Muitas vezes me faltaram “teorias” e muitas vezes me faltou conhecimento.

Muitas vezes andei por caminhos por mim conhecidos, mas também andei por caminhos incertos, que se fizeram históricos.

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

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

- a dança, ao estabelecer parâmetros das dimensões corporais e das suas relações, pode ser um instrumento para o autoconhecimento e a descoberta das possibilidades de transformações sociais;
- através do movimento, o deficiente articula-se interiormente entre o sentir e o mover-se, podendo ter a dança como mais uma forma de expressão e comunicação;
- a dança proporciona possibilidades de movimentos e, na medida em que permite ao sujeito re-significar-se, pode indicar vias de solução de problemas. Isto não quer dizer, no presente caso, que se evitará a deficiência enquanto tal, mas sim que se

estará trabalhando a maneira como ela é significada tanto pelo sujeito como pela sociedade, produzindo deslocamentos de sentidos.

A partir das entrevistas realizadas, percebi que, por diversas vezes e em sujeitos alternados, se pode ver a questão da superação da condição de Portador de Deficiência.

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

Este discurso também é incorporado e divulgado pela imprensa:

*“DANÇA CONTRA O PRECONCEITO
SURPREENDE JOINVILLE*

Uma tendência comum, ao menos nas pessoas não portadoras de algum tipo de deficiência física, é imaginar que tipo de dança os paraplégicos podem apresentar.

Eles estão aptos a apresentar o mesmo tipo de dança que muitos bailarinos tidos como normais podem apresentar, dispensando, inclusive, o uso das cadeiras de rodas. Os integrantes do Ázigo, em determinadas seqüências das coreografias, saem das cadeiras e arriscam passos acrobáticos⁸⁴, assim como os demais bailarinos. O Ázigo procura mostrar ao público, via expressão do corpo que o deficiente físico não é metade, como muitos costumam imaginar. São seres humanos por completo e com as mesmas potencialidades de qualquer outro”.

O Correio de Uberlândia, Agosto/1994

Tudo isso acontece no entremeio de relações complexas, porque, segundo Orlandi (1992), o “dito” fica pelo “não dito” e o que não é dito é o que realmente significa. Nos recortes que

⁸⁴ Vejam como a dança foi reduzida a passos acrobáticos, retirando dela toda a discursividade da sua expressão. Fazendo da dança em cadeira de rodas uma atividade do fantástico.

fizemos acima há uma tentativa de redução da deficiência para que o Portador de Deficiência “tenha” (*sic*) mais chance de sobreviver junto à sociedade.

Mas, a partir desse estudo, não posso silenciar o meu discurso e, mesmo que o fizesse, ele falaria de alguma outra forma. A conclusão de minha pesquisa é a de que a deficiência é um estado concreto, significada de uma maneira determinada e imposta historicamente. O desenvolvimento com a dança, ou qualquer outra atividade esportiva ou social, não vai deixar o deficiente menos deficiente, no seu estado concreto, empírico.

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

Portanto, entendo que seja necessário que se repense o entendimento do significado histórico da dança. É igualmente necessário ver a dança em outra dimensão: o deficiente não deixa de sê-lo por um passe de mágica, mas ele passa a se significar e a significar a sua relação com seu corpo, com a linguagem e com a sociedade de outra maneira. E aí está a “magia” do trabalho simbólico. O corpo não muda em si, mas ele passa a significar de outras maneiras.

Embora o trabalho de dança em cadeira de rodas ainda esteja sendo silenciado por alguns mecanismos sociais da dança,

ela é uma possibilidade concreta do conhecimento e da arte, tal como procurei mostrar nesta reflexão.

Concluo provisoriamente, pois provisório é qualquer trabalho, com as palavras de quem dança e, dançando, sente, vive e se faz sujeito:

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

“O deficiente acha que ele mesmo é incapaz, não consegue fazer nada, acho que você tem que lutar, persistir no que você quer, no que você deseja. Veja a gente, a gente nunca pensava que podia

dançar, ser bailarino um dia, hoje estamos aqui, mandando mensagem para vocês. Luta, nunca desista, você é capaz”.



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



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

Referências bibliográficas

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

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

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

BRACK, C.L. Dance and research: an interdisciplinary approach. Leuven : Danse Universite, 1989. Palestra proferida no 1st Internacional Congress “Danse and research”.

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

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

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

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

- II Plano Nacional de ação conjunta para integração da pessoa deficiente: 1988. Rio de Janeiro, 1988. (xerox)
- BRASIL. Presidência da República. III Plano Nacional de ação conjunta para integração da pessoa deficiente: 1992. Rio de Janeiro, 1992. (xerox)
- Secretaria do Desporto. Plano Plurianual: 1991/1996. Snt, 1990.
- BRASIL. Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência. Brasília: CORDE, 1992
- BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Plano Nacional de Educação: proposta do executivo ao Congresso Nacional. Brasília, 1998.
- BUENO, J.G.S. Educação especial brasileira: a integração-segregação do aluno diferente. São Paulo : Educ, 1993.
- CALVALCANTI, K. B. Esporte para todos: um discurso ideológico. São Paulo : IBRASA, 1984.
- CARMO, A.A. Deficiência física: a sociedade brasileira cria recupera e discrimina. Brasília : Secretaria dos Desportos, 1991.
- Estigma, corpo e deficiência. Revista Brasileira De Ciências Do Esporte, v. 9, n. 3, 1988.
- Deficiência Física: recuperação e discriminação. In: ANAIS DO SIMPÓSIO PAULISTA DE EDUCAÇÃO FÍSICA ADAPTADA, 4.,1992, São Paulo. anais...São Paulo : USP, 1992.

- CARDINAL, R. O Expressionismo. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1988.
- CASSINER, E. Antropologia filosofica: ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo : 1977.
- CATLOW, L. Wheelchair festival . London : Ballroom dancing times, 1990.
- CIRLOT, E. Dicionário de símbolos. São Paulo : Moraes, 1984
- CHARTIER, R. A história cultural: entre práticas e representações. Rio de Janeiro : Memória e Sociedade, 1990.
- CLARKE, M., CRISP, C. The history of dance. New York : Crown Publishers, 1981.
- CONGRESSO BRASILEIRO DE ESPORTE PARA TODOS, 2., 1984, Belo Horizonte. Anais... Brasília : MECSEED/SUEPT, 1984.
- CONGRESSO BRASILEIRO DE ESPORTE PARA TODOS, 3., 1986, Campo Grande. Anais... Campo Grande : MEC/SEED, 1986.
- CORDEIRO, A. Método Laban: nível básico. São Paulo : Art Laban, 1989.
- CURRICULUM vitae: Rudolf laban: London : 1997. (xerox)

- DAVIS, C., SILVA, M.A.S. Papel e valor das interações sociais em sala de aula. Cadernos de Pesquisa, v. 7, p. 49-54, 1989.
- DAVIS, F. A comunicação não-verbal. São Paulo : Summus, 1979.
- ELIAS, N. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro : Zahar, 1995.
- . A sociedade de corte. Lisboa : Estampa, 1987.
- . A busca da excitação. Lisboa : Difel, 1996.
- ELLMERICH, L. História da dança. 3. ed. São Paulo : Ricordi, 1964.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSALE DELL' ARTE Novarra : IGDA, 1983.
- FARIA JUNIOR, A.G. Pesquisa em educação física: enfoques e paradigmas, pesquisa e produção do conhecimento em educação física.
- FERREIRA, E.L., Orlandi, E.P. A dança moderna para as pessoas portadoras de deficiência física: uma Análise de Discurso corporal. In: Anais do II CONGRESSO BRASILEIRO DE ATIVIDADE MOTORA ADAPTADA, 2., 1997, Uberlândia. anais...Uberlândia : UFU, 1997.
- FERREIRA, E.L., CARMO, A.A. Dança moderna para portadores de deficiência física: uma proposta de montagem coreográfica. In: CONGRESSO LATINO AMERICANO. ESPORTE, EDUCAÇÃO E SAÚDE NO MOVIMENTO

- HUMANO, 3., 1996, Foz do Iguaçu. Coletânea...Cascavel : Gráfica Universitária, 1996.
- GARAUDY, R. Dançar a vida. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1980.
- GELEWSKI, R. Estudo básico de formas: distinções elementares de formas aplicadas em exercícios de movimentação. Salvador : Imprensa Universitária, 1971.
- GIULIANI, L. Archaologischer anzeiger. Berlim : Walter de Gruyter, 1987.
- GOFFMAN, E. Estigma : notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. São Paulo : Zahar, 1982.
- GRAHAM, M. Blood memory: an autobiography. London : Macmillan, 1991.
- HART, G. I., EDWARDS, A. T. S. Wheelchair dances. 2. Ed. Nova York : Wheelchair Dance Association, 1992.
- INTERNATIONAL SPORTS ORGANIZATION FOR THE DISABLED. Dancing: wheelchair dancing. Munick : ISOD, 1992.
- JUNG, C. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1964.
- HORST, L . RUSSELL C. Modern dance forms in relation to the other modern arts. New Jersey : Princeton Book , 1987.
- KOFES, S. “E sobre o corpo não é o próprio corpo que fala?” conversando sobre o corpo. Campinas : Papirus, 1985.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- MALINA, R. M. Growth, maturation and physical activity. Champaign: Human Kinetics, 1991.
- . Anthrpometry In: MAUD, P., FOSTER, C. Physiological: assessment of human fitness. Champaign, Human Kinetics, 1995.
- MAN of the month: Rudolf Laban. London : Primapress, 1954.
(xerox)
- MAZZOTA, M. J. S. Educação especial no Brasil: história e políticas públicas. São Paulo : Cortez, 1995.
- MIRANDA, R. O movimento expressivo. Rio de Janeiro : Funarte, 1979.
- MORRIS,D. O Macaco nu: um estudo do animal humano. 9.ed. São Paulo : Record, 1967.
- NAVAS, C. Dança moderna. São Paulo : Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- OGDEN, C. K. O significado do significado. 2. ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1976.
- OMOTE, S. Deficiência e não deficiência: recortes do mesmo tecido. Revista Brasileira De Educação Especial, v. 2, p. 65-73, 1994.
- ORLANDI, E. P. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. 3. ed. Campinas : Ed. da Unicamp, 1995.

- . Terra á vista: discurso do confronto velho e novo mundo. São Paulo : Cortez : Ed. da Unicamp, 1990.
- . Gestos de leitura. Campinas : Ed. da Unicamp, 1994.
- . A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso. 2. ed. Campinas : Pontes, 1987.
- . Interpretação : autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petropolis : Vozes, 1996.
- OSSONA, P. A educação pela dança. São Paulo : Summus, 1988.
- PAREYSON, L. Problemas de estética. São Paulo : Martins Fontes, 1980.
- PAUL, F. Dance culture as domain for research in dance. London : Laban Centre, 1997. (xerox)
- PÊCHEUX, M. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do Óbvio.
- . O discurso: estrutura ou acontecimento. Campinas : Pontes, 1990.
- . Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas : Ed. da Unicamp, 1988.
- PETERSON, A. The antropology of dance. London : Indiana University, 1977.
- PORTINARI, M. História da dança. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1989.

- . Nos passos da dança. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.
- PRESTON-DUNLOP, V. Dancing and dance theory. London : Laban, 1979.
- . Dance: a linguistic approach. London : Goldsmiths' College, 1980.
- . Dance analysis. London : 1997. (vídeo)
- RECTOR, M., TRINTA, A. R. Comunicação do corpo. São Paulo : Ática, 1990.
- RIBAS, J. B. C. O que são pessoas deficientes. São Paulo : Nova Cultural : Brasiliense, 1985.
- ROBATTO, L. Dança em processo: a linguagem do indivisível. Salvador : CED/UFBA, 1994.
- SEDLMAYR, H. A revolução da arte moderna. Lisboa : Livros do Brasil, 1992.
- SENNETT, R. Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro : Record, 1997.
- SERRA, S. M. A. Empatia: um estudo da comunicação não-verbal terapeuta cliente. São Paulo; 1990. 270p. Tese (doutorado) - Instituto de Psicologia, USP, 1990.
- SILVA, E. L. Método de ensino integral da dança: um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno.

Campinas, 1993. 300p. Tese (doutorado) - Instituto de Artes, Unicamp, 1993.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A N E X O

RUDOLF VON LABAN

(1879 - 1958)



(Foto retirada do Jornal *Man of the Month*)

RUDOLF VON LABAN: Uma Breve Biografia

Rudolf Von Laban nasceu em 15/12/1879, na cidade de Bratislava, filho de um oficial do exercito Austro-Húngaro, que na expectativa que seu filho também tornasse um oficial, sempre o levou para suas viagens em diversos países da Europa .

Durante as viagens, Laban teve a oportunidade de conhecer diversos povos com culturas diversificadas .

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

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

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

O trabalho de Laban buscava romper com as formas tradicionais de mímica e do balé clássico, por isto em 1910

embora neste momento, a sua teoria ainda não estava formulada, mas foi a partir daí que ele iniciou seus estudos baseando-se nos padrões e harmonias espaciais. Com a 1ª guerra mundial, estes estudos tiveram que ser interrompidos e Laban mudou-se para Zurique, onde permaneceu no período de 1915 a 1918. Em Zurique, ele criou sua própria escola, onde teve a oportunidade de produzir vários espetáculos.

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

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

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

Em 1926, Laban mudou-se para Berlim transferindo também o “LABAN’S CHOREOGRAPHIC INSTITUTE”⁸⁵ e neste período ele promoveu diversas discussões sobre assuntos educacionais e artísticos, defendendo a questão dos direitos autorais para os coreógrafos.

Nesta mesma época ele publicou os seguintes artigos:

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

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

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

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

⁸⁵ Atualmente conhecido por Laban Centre dance and movement, situado na cidade de Londres.

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

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

Também em 1929, Laban mudou-se para Essen, transferindo seu “Coreographic Institute” de Berlim para Volkwangschule. Em 1930, Laban retornou-se para Berlim , onde permaneceu por 04 anos dirigindo o “Allied State Theatres”.

Em 1936, Laban foi convidado para dirigir as produções de dança para os jogos olímpicos de Berlim, um dos seus trabalhos, consistia de uma dança coral para 1000 pessoas que receberam as instruções em Labanotation⁸⁶, composto por 60 grupos diferentes de dança coral, vindos de 30 cidades européias.

Mas no ensaio geral, foram convidados 20.000 pessoas e entre eles, os representantes do governo nazista, e por acreditar

⁸⁶ Labanotation é um instrumento que fornece um meio de registrar o movimento corporal, através da escrita.

que o trabalho apresentava-se de forma muito universal e pouco nacionalista, ou seja “contra o governo”, imediatamente Laban foi exilado em Stafellberg e o seu trabalho foi suspenso.

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

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

Em 1942, ele foi convidado para estudar o movimento no processo industrial, e baseado nestes estudos ele publicou o livro EFFORT⁸⁷, publicado em 1947.

Em 1948 Laban também publicou o livro “Modern Educational Dance”, reconhecido como a melhor das suas publicações.

Em 1953, Laban mudou-se para Surrey, transferindo também o Art of Movement Studio, e em 1954 com o objetivo de perpetuar sua história. Laban fundou o Laban Art of Movement Centre

⁸⁷ EFFORT é o estudo detalhado das características do movimento de cada indivíduo, baseado na classificação proposta por Laban, onde se verificam os seguintes fatores do movimento: peso, espaço, tempo e fluência.

E, em 01/07/1958, Laban faleceu, mas suas teorias prevaleceram como uma proposta para os estudos do movimento, principalmente na dança.

Os princípios básicos da teoria de Laban estão centrados no estudo dos movimentos do homem. Na sua percepção, todo movimento é funcional e expressivo, ou seja, na realização de qualquer movimento corporal os indivíduos exprimem sentimentos de si próprios. E foi a partir deste princípio que Laban pode compreender a totalidade do movimento do corpo, compreendendo assim, não só o movimento da dança, mas principalmente às ações cotidianas dos mesmos⁸⁸.

⁸⁸ Estas informações foram retiradas do *curriculum vitae* de Laban, que se encontra no Laban Centre situado na cidade de Londres, numa pesquisa *in loco*, realizada em Julho de 1997.