

**Renata Mara Fonseca de Almeida**

**NÃO VER E SER VISTO EM DANÇA:  
análise comparativa entre o Potlach Grupo de Dança  
e a Associação / Cia. de Ballet de Cegos**

Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Belas Artes  
Mestrado em Artes  
2012

**Renata Mara Fonseca de Almeida**

**NÃO VER E SER VISTO EM DANÇA:  
análise comparativa entre o Potlach Grupo de Dança  
e a Associação / Cia. de Ballet de Cegos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mariana de Lima e Muniz

Co-Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes /UFMG  
2012

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. À CAPES, pelo investimento, permitindo exclusividade ao trabalho de pesquisa do mestrado. À minha orientadora, professora Mariana Muniz, pelas orientações precisas e objetivas, essenciais à realização dessa pesquisa. Ao meu co-orientador, professor Arnaldo Alvarenga, pela escuta cuidadosa e sensível. Às professoras membros da banca de defesa e de qualificação, Ana Cristina Pereira, Magda Bellini e Giselle Guilhon.

Agradeço aos professores desse programa, principalmente ao Fernando Mencarelli, à Lúcia Pimentel e ao Luís Otávio, que a cada disciplina, viabilizaram o amadurecimento da investigação. À professora do curso de Licenciatura em Dança dessa mesma universidade, Gabriela Cristófar, pela amizade e pelas conversas sinceras. Aos alunos da disciplina “O corpo diferente em cena: particularidades da experiência com a cegueira ou baixa visão”, que, através da troca de experiências, permitiram novos olhares acerca do meu objeto de pesquisa. Ao bailarino e diretor Tuca Pinheiro e ao ator Oscar Capucho, que me proporcionaram um diálogo profundo entre o corpo e a escrita sobre dança e distintos modos de ver.

À secretaria do programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Obrigada à Zina, ao Sávio e a todos que sempre esclareceram minhas dúvidas quanto às questões administrativas com muita atenção e generosidade. Agradeço o profissionalismo e o carinho da Vera e equipe do CADV (Centro de Apoio ao Deficiente Visual) da biblioteca da FAFICH da UFMG, pelo auxílio na busca das fontes, pela digitalização dos textos, pelas eventuais traduções e revisões. Aos funcionários e voluntários do setor Braille da Biblioteca Pública Luís de Bessa pelas leituras dos materiais impressos.

Agradeço a Deus pelo presente de experienciar nesta existência uma forma diferente de ver a vida. Aos meus pais por acolherem com muito amor as dificuldades que tal condição implica, buscando eternamente o equilíbrio entre a segurança e a liberdade. Agradeço ao meu companheiro, Evandro, pela parceria incondicional. Obrigada pela força, paciência e confiança. Ao Fred pela atenção e disponibilidade, à Cláudia pela doçura, ao Rodrigo pelos ensinamentos sobre o convívio com a diferença. À Marta pela escuta profissional e pelas placas sem setas colocadas no caminho, permitindo-me assumir as minhas verdadeiras escolhas. Aos

amigos Léo, Paty e, em especial, à Marcinha pelas tardes dedicadas à organização deste trabalho.

A todos os profissionais que viabilizam o prazer da dança para aqueles que vêm por outros sentidos. Agradeço em especial à Fernanda Bianchini e à Ida Mara Freire, que possibilitaram a realização da pesquisa. Registro aqui o meu muito obrigado à Dança, pelo prazer de movimentar meu corpo, em diálogo com a possibilidade de criar, de me deixar ver e ser vista em tudo aquilo que faz da existência humana uma experiência, ao mesmo tempo, singular e plural.

## RESUMO

Essa dissertação se propõe a analisar comparativamente o fazer em dança com pessoas com deficiência visual na Associação / Cia. de Ballet de Cegos, dirigida por Fernanda Bianchini (SP) e no Potlach Grupo de Dança, coordenado por Ida Mara Freire (SC). Refletir acerca do fazer em dança nesses dois trabalhos significou compreender os princípios metodológicos e os parâmetros estéticos que sustentam a prática da dança nos mesmos. Para tanto, inicialmente, realizou-se revisão bibliográfica a respeito do tema dança e deficiência visual e pesquisa na Internet buscando identificar propostas nacionais que incluem pessoas com deficiência visual. O estudo comparativo entre os grupos selecionados baseou-se nas produções acadêmicas das profissionais responsáveis pelos mesmos, em entrevistas semi-estruturadas e na observação dos vídeos de seus espetáculos. Uma vez que essas iniciativas se inserem no contexto da dança inclusiva, fez-se necessário compreender alguns indícios históricos que permitiram o surgimento desta. A partir da pesquisa realizada observa-se que a forma de abordar o corpo com cegueira está intensamente vinculada à concepção estética dessas profissionais. Logo, a presença de corpos com cegueira ou baixa visão na cena da dança pode resultar tanto na manutenção de uma estética tradicional, através da superação dos limites decorrentes da deficiência visual, quanto em uma estética diferenciada, pautada na exposição das singularidades sensoriais e perceptivas de cada corpo, vidente ou não. A coexistência dos trabalhos analisados evidencia a marcante característica da dança na contemporaneidade: a diversidade.

**Palavras-Chave:** Dança. Deficiência Visual. Inclusão. Estética.

## ABSTRACT

This study analyzes, in a comparative basis, two different approaches to dancing with visually disabled people (blind or quasi-blind). The approaches are led by two different groups: Associação/Cia de Ballet de Cegos, run by Fernanda Bianchini, in São Paulo city and Potlach Grupo de Dança, run by Ida Mara Freire, in Florianópolis, Santa Catarina state. To reflect on both dancing processes meant understanding their methodologies and their aesthetic parameters. First, I carried out a bibliography review on the subject of dance and visual disability. Then I initiated an internet research looking for Brazilian dance companies which would work with visually disabled people. The comparative study was based on the literature produced by the chosen companies managers – Freire and Bianchini -, on in-depth interviews and on selected videos of the groups presentations. It was also necessary to understand the historical context of the beginning of the inclusive dancing. The study found out that the way to approach the body with blindness is strongly related to the aesthetical conception of the professionals responsible for the dancing companies. Thus, the presence of bodies with blindness or quasi-blindness in the dance scene may result in the maintenance of a traditional aesthetics, through the overcoming of limits imposed by the disability, as much as in a different aesthetics, based on the show of sensory and perceptive singularities of each body, blind or otherwise. The coexistence of the approaches studied gives evidence to the outstanding feature of contemporary dancing: diversity.

**Key-words:** Dancing. Visual disability. Social inclusion. Aesthetics.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
1.1 Por que dança e deficiência visual? .....	7
1.2 Trajetória da pesquisa: procedimentos metodológicos e estrutura.....	12
<b>2 INDÍCIOS HISTÓRICOS PARA UMA DANÇA INCLUSIVA</b> .....	<b>16</b>
2.1 A construção do “paradigma da inclusão social” .....	18
2.2 A dança norte americana ao longo do século XX .....	23
2.2.1 <i>O Contato Improvisação</i> .....	27
2.2.2 <i>O Método DanceAbility</i> .....	30
2.3 A diversidade na cena contemporânea .....	33
<b>3 TATEANDO O OBJETO DA PESQUISA</b> .....	<b>36</b>
3.1 Referências nacionais em Dança Inclusiva .....	37
3.1.1 <i>Roda Viva Cia. de Dança</i> .....	37
3.1.2 <i>Crepúsculo Cia. de Dança</i> .....	37
3.1.3 <i>Corpo em Movimento</i> .....	38
3.1.4 <i>Mão na Roda</i> .....	39
3.1.5 <i>Pulsar Cia. de Dança</i> .....	39
3.1.6 <i>Gira Dança</i> .....	40
3.2 Dança e deficiência visual .....	41
3.2.1 <i>Perfume de Mulher</i> .....	41
3.2.2 <i>Percepções</i> .....	41
3.2.3 <i>Associação / Cia. de Ballet de Cegos</i> .....	44
3.2.4 <i>Potlach Grupo de Dança</i> .....	46
<b>4 O FAZER EM DANÇA NO POTLACH GRUPO DE DANÇA E NA ASSOCIAÇÃO / CIA. DE BALLET DE CEGOS</b> .....	<b>56</b>
4.1 Corpo, percepção e cegueira .....	56
4.2 Princípios metodológicos e fundamentos dos trabalhos.....	61
4.2.1 <i>Balé para cegos: especificidades do método Fernanda Bianchini</i> .....	61
4.2.2 <i>Potlach: pesquisando o movimento</i> .....	67
4.3 Parâmetros estéticos .....	72
4.3.1 <i>Superando limites em função de uma estética tradicional</i> .....	73
4.3.2 <i>Por uma estética diferenciada</i> .....	79
4.4 Estética como escolha de vida: estabelecendo relações .....	85
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>97</b>
<b>APÊNDICE A – ROTEIRO DA ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA</b> .....	<b>104</b>

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 Por que dança e deficiência visual?

A pesquisa aqui relatada teve como objetivo compreender o fazer em dança em trabalhos existentes no Brasil que incluem pessoas com deficiência visual. Entende-se por fazer em dança, os princípios metodológicos utilizados para o ensino e aprendizado da dança, o processo de criação dos trabalhos/espetáculos e a estética dos mesmos. Dentre as propostas nacionais identificadas que articulam dança e deficiência visual, o Potlach Grupo de Dança e a Cia. De Ballet de cegos foram eleitos como objeto da pesquisa. Os motivos desta escolha serão expostos a seguir. Desse modo, o cerne do presente trabalho consiste em um estudo comparativo entre essas duas propostas. Faz-se necessário esclarecer que deficiência visual abrange desde a cegueira à visão subnormal. E define-se como visão subnormal, ou baixa visão, “a alteração da capacidade funcional decorrente de fatores como rebaixamento significativo da acuidade visual, redução importante do campo visual e da sensibilidade aos contrastes” (MARTINS, 2007, p. 28).

Considerando o fato de que a temática da investigação realizada está fortemente enraizada nas minhas experiências pessoais, torna-se necessário apresentá-las. Identifico-me com o objeto da mesma por meio de relação sensorial, marcada tanto no meu corpo quanto nos meus olhos.

A minha experiência com a dança teve início em torno de quatro anos de idade, por meio das aulas de balé no jardim de infância. O aprendizado do mesmo, como atividade extra-classe ao ensino formal, durou bastante tempo. Devido à saída da professora, foi substituído pelas aulas em uma escola especializada de dança. O desejo e a disponibilidade de investir e aprofundar na prática do balé, com o tempo, não eram mais satisfeitos pela obtenção das bailarinas de gesso, que representavam a aluna destaque do mês.

Rumo à profissionalização entrei, aos 12 anos, no Centro de Formação Artística da Fundação Clovis Salgado do Palácio das Artes, em Belo Horizonte - MG. Nessa instituição, ampliei a minha formação, tendo acesso a novas modalidades de dança e a outras formas de expressão artística. Foram quase sete anos de extrema dedicação à dança. O último ano do curso profissionalizante foi interrompido devido a uma lesão na planta do pé e nunca mais retomado. Após dois anos sem dançar,

resgatei o prazer da prática dessa arte ao participar do grupo profissionalizante do 1º Ato Centro de Dança, com sede na mesma cidade. A disciplina e a voracidade, exigidas para se alcançar vaga em companhia de dança de destaque, acompanharam-me nessa fase.

Paralelamente à trajetória na dança, os meus olhos sinalizavam uma diferença. No início da alfabetização, foi percebida por meus pais certa dificuldade na leitura. Iniciou-se uma longa jornada pelos consultórios oftalmológicos. Apesar de um diagnóstico relativamente suspenso e perspectivas não muito claras sobre a visão, o tratamento dado pelos meus pais e pelos profissionais nunca foi direcionado à questão quantitativa do problema. O quanto se vê era, e ainda é, menos importante do que o como se vê e o que se faz com o que se vê<sup>1</sup>.

Essas duas experiências, de extrema relevância para a minha construção enquanto ser humano e determinantes das minhas escolhas pessoais e profissionais caminharam por muito tempo como linhas paralelas, retas que jamais se encontram. Enquanto a limitação visual restringia-se ao contexto da escrita e da leitura, a dedicação à dança era muito superior aos estudos vinculados ao curso de Psicologia, concluído em 2004. Em um contexto de convivência e negação das incertezas provenientes da deficiência visual, aventurava-me em diversas audições realizadas por grandes companhias de dança pelos estados do Brasil, desconsiderando a minha condição singular de ver o mundo e apreender a dança.

Tomava consciência da exposição e agressão às quais eu mesma me submetia, ao alfinetar um número no colant e me posicionar na barra de acordo com a ordem da numeração, uma vez que eu não teria a certeza de um lugar próximo ao professor, o que garantiria a visualização dos passos. Começava a me questionar se não haveria outro espaço no qual eu pudesse ser verdadeira comigo mesma e respeitar as particularidades da minha maneira de apreensão e expressão da dança. Perguntava-me também se o desejo de fazer parte do elenco de uma companhia de dança era legítimo ou se estava carregado pela cobrança e provação das minhas capacidades. Nascia, então, o interesse em compreender as interferências que a minha forma particular de ver poderiam acarretar no meu modo de dançar.

Nesse momento, nos anos de 2007 e 2008, cursava especialização em Ensino e Pesquisa no campo da Arte-Educação e Cultura, na Escola Guignard –

---

<sup>1</sup> Atualmente, meus exames evidenciam o quadro de Retinose Pigmentar, sendo uma das diversas Doenças Degenerativas da Retina, causando baixa-visão.

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), que me encorajou a realizar, como trabalho de conclusão de curso, uma pesquisa vinculando a questão corporal à deficiência visual. A investigação consistiu de um trabalho de campo, caracterizado por observação participante, no Instituto São Rafael<sup>2</sup>, em Belo Horizonte. Em primeira instância, buscava compreender a forma particular com a qual pessoas com deficiência visual se orientam e se movimentam, além dos recursos que utilizam para melhor adaptação espaço-temporal. Coletei informações importantes a respeito das especificidades do corpo e do movimento dessas pessoas. Pretendia experimentar e realizar possíveis construções artísticas a partir do repertório gestual pesquisado, não me restringindo à observação e constatação das suas singularidades. Entretanto, as exigências administrativas e formais apontadas pela direção da escola impossibilitaram-me de conduzir uma prática corporal com alunos do São Rafael. Segundo a direção da escola, essa prática só poderia ocorrer como estágio vinculado a algum curso de graduação. No entanto, tal proposta encontrava-se ligada à pesquisa que eu realizava para o curso de especialização já citado. Assim, manteve-se latente o desejo de investigar possibilidades de um fazer artístico em dança a partir das singularidades corporais e sensoriais das pessoas com deficiência visual.

A busca por encontrar os semelhantes, portadores de uma mesma diferença, persistiu, a fim de continuar a reflexão sobre as singularidades de um corpo mergulhado no sensível do invisível, ou seja, que percebe o mundo sem o recurso da visão. Dessa forma, desloquei o meu olhar e todos os meus sentidos para compreender esse corpo inserido em práticas de dança.

Para além da minha trajetória pessoal, a investigação relatada no presente trabalho também se sustenta no propósito de contribuir para a produção acadêmica relacionada ao tema dança e deficiência visual. Tendo como principal objetivo compreender o fazer em dança com indivíduos cegos ou portadores de baixa visão em práticas existentes no Brasil, a primeira etapa desta investigação consistiu de dois momentos simultâneos. Concomitantemente à revisão bibliográfica sobre o tema – Dança e Deficiência Visual, realizei pesquisa de natureza exploratória, a fim de localizar grupos de dança brasileiros com integrantes com ausência ou alteração significativa no sentido da visão.

---

<sup>2</sup> O relato dessa pesquisa pode ser conferido em ALMEIDA, 2008.

A respeito da bibliografia consultada sobre essa questão, apresento as principais referências que serão citadas ao longo do trabalho. Início pelas produções das autoras proponentes dos grupos eleitos como objeto da pesquisa, ou seja, pelas contribuições de Ida Mara Freire e Fernanda Bianchini. Na vasta produção de Ida Mara Freire o assunto é abordado sob diversos enfoques. A autora discute a respeito do ensino da dança no ambiente educacional, considerando-a como área do conhecimento (FREIRE, 2001). Ao refletir sobre a inclusão de corpos diferentes nesse contexto, reflete sobre a formação de professores (2007) e indaga “Como podemos formar professores cômicos de sua ação pedagógica em relação à pluralidade humana, presente no contexto escolar?” (FREIRE, 2004/2005). Freire (2004/2005) defende o ensino da dança no espaço escolar enquanto prática de uma educação estética, tendo como primeira proposição no artigo “Na dança contemporânea, a cegueira não é escuridão”, a apreensão da dança para o corpo diferente como obra de arte e não somente um trabalho terapêutico, social ou político. Em alguns artigos dessa mesma autora (1999; 2002; 2004; 2005; 2004/2005) encontram-se reflexões sobre a relação artista com cegueira e público, nos quais se discute a atitude do espectador frente ao corpo diferente em cena, em particular aquele que se dá a ver, mas não vê a si próprio. Aborda questões relativas ao julgamento estético do público, a natureza da dança e os padrões de beleza que regem nossa sociedade. Grande parte de suas discussões estão apoiadas na prática do Potlach Grupo de Dança. As contribuições de Fabiana Grassi Mayca (2008), dançarina do Potlach, revelam importantes considerações sobre o julgamento estético nesse grupo.

Fernanda Bianchini, por sua vez, em sua dissertação (BIANCHINI, 2005) sistematiza o método que desenvolveu para o ensino do balé clássico para alunas cegas, avaliando os benefícios que o aprendizado do mesmo oferece. São apontados por ela ganhos relativos à superação dos limites implicados pela deficiência visual, das dificuldades físicas inerentes ao aprendizado do balé, e à integração social. Pontua aprimoramento das habilidades psico-motoras, assinalando a melhora da postura, equilíbrio, coordenação motora, noção espacial, e consequente melhora da orientação e mobilidade. Também aborda a capacidade de expressão dos sentimentos como contribuição da prática dessa arte.

Semelhantemente a Bianchini (2005), Rocha (2008) desenvolve uma proposta metodológica do ensino da dança para pessoas com deficiência visual. Para tanto,

ela se pauta em teóricos que enfocam a dança sob a perspectiva educacional, como Rudolf Laban (1978) e Isabel Marques (1997). Baseia-se também nas contribuições de Gândara (1992) acerca da expressividade corporal de indivíduos com deficiência visual e nas trocas de experiências com os alunos com cegueira ou baixa-visão. Rocha (2008) revela como caminhos e possibilidades de ação metodológica a interdependência dos seguintes elementos: “consciência corporal, expressividade, vocabulário de movimento e improvisação, composição coreográfica e repertório”. Esses elementos são identificados pela autora como “constituintes de uma proposta de dança na perspectiva educacional para pessoas com deficiência visual” (ROCHA, 2008, p. 75). Ela defende o ensino da dança como uma prática criativa que respeita as vivências e o modo de ser e estar de cada corpo-sujeito, de maneira que esse poderá “manifestar sua corporeidade de forma diferenciada, ou seja, dançando sua essência” (ROCHA, 2008, p. 77).

Percebe-se que é crescente o número de trabalhos sobre o tema dança e deficiência visual. Outras reflexões sobre os significados e benefícios que a prática da dança oferece a indivíduos não visuais, podem ser conferidas nas pesquisas de Figueiredo, Tavares e Venâncio (1999), Cazé e Oliveira (2008) e Golin (2002).

Cazé e Oliveira (2008) refletem sobre as possibilidades de um corpo cego, através da sua interação com a dança, ser capaz de desenvolver sua autonomia. Discutem alguns princípios da neurociência para a aquisição de novos padrões sensório-motores. As autoras voltam-se para os processos de ensino e aprendizagem da dança, avaliando os benefícios que esta proporciona ao modo de vida das pessoas com deficiência visual. Promovendo a autonomia dos indivíduos cegos, a mesma pode significar a

intermediação entre o seu corpo, o corpo do outro e o ambiente, permitindo-lhe ganhos na qualidade de vida como a melhoria da auto-estima, o equilíbrio, a manutenção postural e, principalmente, a autonomia. Neste processo, a dança deve ser valorizada porque através dela o indivíduo percebe o movimento em relação ao seu corpo e o corpo do outro; o seu espaço e o espaço do outro, e também a interação entre estes (CAZÉ; OLIVEIRA, 2008).

Golin (2002), em seu artigo intitulado “Dança e movimento: um significado para a pessoa portadora de deficiência visual”, relata a observação de uma aula de dança contemporânea realizada na Associação Catarinense de Integração do Cego – ACIC, trazendo contribuições a respeito do significado da dança para pessoas

portadoras de deficiência visual. A autora, semelhantemente a Cazé e Oliveira (2008), ressalta os aspectos favoráveis que a prática de dança pode oferecer às pessoas com deficiência visual, no sentido de aprimorar a consciência corporal, desenvolver a criatividade e promover a socialização.

O artigo de Carvalho e Fernandes (2007) expõe reflexões sobre o corpo da pessoa cega. Defende a idéia de que esse, apesar de usar outras formas de percepção, é um corpo que vê e é visto. Tal consideração parte da noção de que “ver é uma experiência que vai além do sentido da visão. É perceber/sentir/conhecer/tocar/relacionar/experimentar. Experiência que está inscrita no corpo, presença do ser humano no mundo [...]”(CARVALHO e FERNANDES,2007, p. 4).

## **1.2 Trajetória da pesquisa: procedimentos metodológicos e estrutura**

Em relação ao percurso realizado com a intenção de identificar propostas nacionais de dança que incluem indivíduos cegos ou portadores de baixa visão, a internet foi utilizada como principal campo exploratório. A escolha da Web se deu em decorrência do caráter de triagem dessa primeira etapa da pesquisa, permitindo acesso mais rápido e mais amplo do que outros meios de comunicação. Durante essa busca, além de localizar trabalhos envolvendo cegos ou portadores de baixa-visão, também foram mapeadas propostas de dança com pessoas com outras deficiências, distintas da visual. No terceiro capítulo esse mapeamento é apresentado no intuito de que possa contribuir para o trabalho de outros pesquisadores.

Ao notar a dimensão e a inserção de muitos grupos no cenário da chamada Dança Inclusiva, optei por aprofundar os estudos sobre este assunto, gerando o segundo capítulo da presente dissertação. De antemão, como indica Amoedo (2001), o termo Dança Inclusiva vem sendo usado, do mesmo modo que dança integrada ou dança com habilidades mistas, para referir-se aos trabalhos de dança que incluem pessoas com deficiência em seu elenco. Desse modo, esse capítulo tem o propósito de evidenciar alguns indícios históricos, teóricos e práticos que permitiram a inclusão dessas pessoas no mundo da dança. O mesmo se apresenta por meio de um paralelo entre as mudanças ocorridas no fazer e no pensar a dança, e as políticas públicas e legislações voltadas para as pessoas com deficiência no

decorrer do século XX.

O terceiro capítulo, como já mencionado, descreve o trajeto realizado a fim de localizar o objeto desta pesquisa, mapeando as propostas encontradas no trabalho de campo desenvolvido na internet. Assim, são apresentados brevemente os trabalhos identificados na primeira etapa da investigação, abordando tanto as companhias e / ou grupos de dança envolvendo pessoas com deficiências distintas da visual, quanto as que incluem indivíduos que não dispõem do sentido da visão. No tocante às iniciativas que articulam dança e deficiência visual no Brasil, a partir dos dados encontrados na Web, foram identificadas quatro propostas que serão brevemente descritas. Não se descarta a existência de outras iniciativas que, contudo, não puderam ser mapeadas através da metodologia escolhida e também devido à dimensão e duração próprias de um mestrado.

Uma destas propostas foi o projeto Perfume de Mulher, criado pelo professor de educação física João Carlos Corrêa em Brasília/DF. Entretanto, não foram encontrados na web documentos ou artigos de natureza acadêmica que identificassem de forma clara os princípios metodológicos e estéticos do trabalho. A outra iniciativa é o projeto Percepções, desenvolvido por Deizi Domingues da Rocha na Associação de Deficientes Visuais do Oeste de Santa Catarina/ADEVOSC, no município de Chapecó-SC. Embora a coordenadora do mesmo esteja envolvida com o universo da pesquisa e suas produções acadêmicas ofereçam dados consistentes sobre o projeto, este se caracteriza como uma proposta de enfoque pedagógico. Por conseguinte, não foram encontrados registros de imagens que permitissem analisar o trabalho de Deizi Domingues da Rocha sob a perspectiva da estética de seus espetáculos.

Os outros dois trabalhos, eleitos como objeto da pesquisa, são a Associação / Cia. de Ballet de Cegos e o Potlach Grupo de Dança. A Companhia de Ballet de Cegos é dirigida por Fernanda Bianchini e funciona na Associação de Ballet e Artes para Cegos, em São Paulo. O Potlach Grupo de Dança, coordenado por Ida Mara Freire, realiza suas atividades no Centro de Ciências da Educação na Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, em Florianópolis-SC. Essa escolha se deu tanto pelo fato de tais trabalhos serem desenvolvidos por profissionais comprometidas com pesquisa acadêmica, fundamentação teórica e documentação sistematizada das atividades, quanto pela possibilidade de acesso às imagens de seus trabalhos artísticos, oferecendo, assim, quantidade significativa de materiais e dados

consistentes para análise. Vale ressaltar também que os mesmos são realizados há mais de uma década e que não ocorrem mais em instituição de apoio à pessoas com deficiência visual. Enfim, são trabalhos consolidados na área em questão.

Desse modo, o quarto capítulo traz reflexões acerca do fazer em dança na Associação / Cia. de Ballet de Cegos e no Potlach Grupo de Dança. A fim de realizar um estudo comparativo entre essas duas propostas, as mesmas foram analisadas a partir dos seguintes aspectos: compreensão e modo de abordar a deficiência visual no processo de ensino-aprendizado da dança e em cena, fundamentos dos trabalhos, princípios metodológicos e parâmetros estéticos. Em decorrência da ampla produção acadêmica de Freire (1999, 2001, 2004, 2005, 2004/2005, 2007) e da existência da dissertação de Bianchini (2005) sobre os trabalhos que desenvolvem, a análise comparativa dessas propostas teve tais contribuições como principal referencial teórico. As reflexões de Mayca (2008) sobre o julgamento estético no Potlach Grupo de Dança também apoiaram o estudo acerca do mesmo.

Em relação aos procedimentos metodológicos para coleta e análise de dados, além da leitura da produção acadêmica dessas profissionais, os dados relativos à prática e à concepção dos mesmos foram coletados por meio de entrevistas semiestruturadas<sup>3</sup>. Também tive acesso a outros documentos, tais como matérias de jornais, artigos publicados e vídeos de seus espetáculos. No caso da Associação / Cia. de Ballet de Cegos pude acompanhar o dia de ensaio anterior à apresentação de “Dom Quixote”, remontado para o festival do fim do ano de 2011, e assisti-lo presencialmente. Já em relação ao Potlach Grupo de dança, não me foi possível realizar pesquisa in loco, uma vez que durante o período do meu mestrado, as atividades do grupo estavam suspensas, em função da realização de um pós doutorado de Ida Mara Freire no exterior. Assim, o meu acesso ao corpo e a estética do Potlach, além da descrição por meio das palavras de Ida Mara Freire e Fabiana Grassi Mayca, aconteceu apenas através dos trechos de “Quatro” e “Que sei eu?”, editados nos vídeos de dança disponíveis no youtube.

Assim, o presente trabalho pretende somar às produções existentes no campo da dança e da deficiência visual, uma reflexão acerca do modo de abordar a cegueira ou baixa-visão no Potlach Grupo de Dança e na Associação / Cia. de Ballet de Cegos, com base nos princípios e métodos que sustentam o fazer desses

---

<sup>3</sup> Devido à distância, as entrevistas foram realizadas via Skype.

coletivos e conseqüente estética de sua produção espetacular.

## 2 INDÍCIOS HISTÓRICOS PARA UMA DANÇA INCLUSIVA

A atual ocorrência de trabalhos artísticos em dança envolvendo pessoas com deficiência demonstra mudanças significativas tanto em relação ao lugar social que esses sujeitos têm ocupado ao longo do tempo, quanto ao fazer e pensar dessa arte. Se, por um lado, a arte revela o contexto social e político de uma época, por outro, o seu caráter de vanguarda anuncia mudanças de padrões acerca das relações sociais e de propostas políticas que estão por vir. Assim, o presente capítulo procura estabelecer um paralelo entre as transformações ocorridas no processo criativo e filosófico em dança e o desenvolvimento de políticas públicas e legislações referentes aos direitos das pessoas com deficiência, que interferiram no surgimento da chamada dança inclusiva.

Dança Inclusiva é um termo que, de acordo com Amoedo (2001) vem sendo empregado para referir-se aos trabalhos de dança “que incluem pessoas com e sem deficiência nos quais os focos terapêuticos e educacionais não são desprezados, mas a ênfase encontra-se em todo o processo e resultado artístico” (AMOEDO, 2001, p.183). Esse autor manifesta o desejo de chamá-los apenas de dança em sua vertente contemporânea, acrescentando que

quando bailarinos com corpos diferentes forem aceitos em todas as companhias de dança por suas qualidades artísticas e essa diferença não for mais alvo de tantos estudos ou surpresas, talvez teremos cumprido o nosso papel em busca de uma real inclusão dessas pessoas no universo da dança, e nesse momento, o termo dança inclusiva poderá ser desprezado, ficando somente para os registros históricos (Amoedo, 2001, p. 183).

Se em direção ao porvir, espera-se a extinção do termo dança inclusiva, a volta ao passado permite o entendimento do atual momento da dança, no qual se encontram corpos diferentes em cena. Vale ressaltar que a compreensão de indícios históricos que permitiram a inserção de pessoas com deficiência no universo da dança não foi o foco da pesquisa realizada. Assim, essa contextualização histórica se propõe a apoiar teoricamente os dados encontrados durante a pesquisa de campo e não a ser uma ampla revisão bibliográfica sobre o assunto. Nesse sentido, tanto por não se constituir como objetivo central da investigação, quanto pelos limites inerentes a uma pesquisa de mestrado, o referencial teórico que embasa a exposição a seguir, como será explicado, situa-se sob um recorte bastante

específico.

No tocante às ressignificações propostas e sofridas pela dança, tal recorte refere-se à história da dança norte americana ao longo do século XX, por ter sido nesse contexto que se desenvolveram metodologias que viabilizaram, de maneira mais contundente, a inclusão de pessoas com deficiência no campo da dança. Essas propostas são o Contato Improvisação<sup>4</sup> e o DanceAbility<sup>5</sup>. Tendo em vista o fato de que o cerne da pesquisa realizada foi analisar comparativamente o Potlach Grupo de Dança e a Associação / Cia. de Ballet de Cegos, a escolha por esses dois sistemas também se justifica por ser o Contato Improvisação uma das bases que sustenta a prática do Potlach e que essa, por sua vez, se aproxima de alguns princípios filosóficos do DanceAbility. No entanto, é provável que haja outras propostas além dessas que possibilitem a atuação na dança por indivíduos com deficiência<sup>6</sup>, o que não invalidaria a importância desse recorte teórico para o que se pretende analisar neste trabalho.

Em relação às políticas públicas e legislações que evidenciam as mudanças relativas ao significado das pessoas com deficiência e suas conquistas ao longo da história, a exposição terá como principal referência as contribuições de Garcia (2010). Mais do que simplesmente expor as leis aprovadas para atender aos interesses desse grupo de pessoas, pretendo, com a apresentação acerca desse tema, evidenciar uma importante mudança de paradigma que vem ocorrendo desde a segunda metade do século XX. Do “paradigma da integração social” a temática das pessoas com deficiência vem sendo abordada paulatinamente sob a perspectiva do “paradigma da inclusão social” (Garcia, 2010).

Assim, pelos motivos apresentados, inicio essa contextualização histórica apresentando as mudanças relativas ao modo de tratar e considerar as pessoas com deficiência ao longo do século XX. Em seguida, serão abordadas as transformações decorrentes do nascimento da dança moderna, enfatizando as experimentações ocorridas nos EUA que levaram ao desenvolvimento do Contato Improvisação e do DanceAbility. Ao final do capítulo, será apresentada breve

---

<sup>4</sup> Técnica de dança baseada no toque e no peso, criada por Steve Paxton na década de 70, nos EUA.

<sup>5</sup> Método de dança para todos fundamentado no Contato Improvisação, desenvolvido por Alito Alessi, na década de 80, nos EUA.

<sup>6</sup> As diversas práticas de educação somática, como o Ideokinesis, Alexander Technique, Eutonia, Feldenkrais, Body Mind Centering - BMC, também podem dar suporte para experiências corporais por parte de tais indivíduos.

reflexão acerca das duas instâncias constituintes da dança inclusiva, ou seja, a marca da dança na contemporaneidade e a inclusão social.

## **2.1 A construção do “paradigma da inclusão social”**

A percepção da sociedade em relação às pessoas com deficiência é algo que vem se modificando no decorrer da história. Se em tempos remotos, no ano 400 a.C, crianças consideradas “defeituosas” foram lançadas em abismos na cidade-estado de Esparta, nos dias de hoje as pessoas com deficiência vêm se organizando e conquistando o direito à conviver socialmente em igualdade de condições (Garcia, 2010).

No início do século XX, tempo caracterizado pela intensa industrialização do trabalho, essas pessoas eram segregadas em instituições assistencialistas, juntamente com idosos e miseráveis, ou seja, com todos aqueles tidos como “inválidos”. Além daqueles cuja deficiência os acompanhava desde o nascimento, era necessário assistir aos muitos soldados que retornavam aos seus países de origem das duas grandes guerras, geralmente mutilados, cegos ou perturbados psiquicamente (GARCIA, 2010).

Na sociedade brasileira, a compreensão desses indivíduos como “inválidos”, permaneceu até meados do século XX. Os mesmos eram considerados incapazes de exercer qualquer atividade profissional, fadados, na maioria das vezes, conforme o grau da deficiência ou a condição social familiar, a residirem nas instituições voltadas para esse público.

A partir da segunda metade desse século, até os dias de hoje, o assunto sobre pessoas com deficiência vem sendo tratado de forma a abandonar paulatinamente uma postura assistencialista, com o intuito de construir uma abordagem acerca dos direitos humanos, modificando, assim, o significado social das pessoas com deficiência. A fim de evitar a exclusão social sofrida até então por essas pessoas, as medidas para com as mesmas nas décadas de 60 e 70 pautavam-se no “paradigma da integração social”. Esse paradigma consiste na reabilitação do indivíduo com deficiência, a partir de serviços oferecidos por instituições especializadas<sup>7</sup>, objetivando que o mesmo atinja os padrões de

---

<sup>7</sup> O Brasil da década de 60 foi marcado pelo surgimento de instituições desta natureza, como escolas especiais, centros de reabilitação, associações etc. Alguns exemplos no campo da deficiência visual

normalidade e, em seguida, seja capaz de se integrar na sociedade. Condizente com a atuação médica daquele tempo, altamente tecnicista, o “paradigma da integração social” fundamenta-se no “modelo médico da deficiência, segundo o qual o problema está na pessoa com deficiência e, por esta razão, ela precisa ser ‘corrigida’ (melhorada, curada etc) a fim de poder fazer parte da sociedade” (SASSAKI, 2005, p.20). Uma vez consideradas como “fora do padrão normal”, os termos utilizados para referir-se a esse grupo de pessoas eram “defeituosos”, “deficientes” e “excepcionais”. Sob perspectiva atual, Garcia (2010) destaca que a ausência da palavra pessoa revela o foco na deficiência e não no indivíduo e nas suas relações sociais. Como sintetiza Garcia (2010),

‘o modelo médico’ da deficiência - expressão natural de um processo histórico onde, de fato, era necessária a reabilitação deste contingente populacional - mostrou-se, ao longo do tempo, insuficiente (e equivocado) para promover a inclusão social efetiva das pessoas com deficiência” (GARCIA, 2010,p. 37).

Em 1976 a Organização das Nações Unidas - ONU - proclama o ano de 1981 como o “Ano Internacional da Pessoa Deficiente” - AIPD. Ainda segundo Garcia (2010), esse ano foi um marco histórico na luta pela cidadania por esse grupo de pessoas. A partir de então, se formou no Brasil e em outros países um grupo social organizado, voltado para os interesses das pessoas com deficiência<sup>8</sup>. Criou-se, portanto, em 1980, a Comissão Nacional do Ano Internacional das Pessoas Deficientes e também comissões estaduais que discutiram propostas e ações políticas sobre a temática das pessoas com deficiência para serem realizadas ao longo da década de 80. O foco das proposições era esclarecer quanto a real condição e ou limitação dessas pessoas, visando mudar a forma como eram vistas pela sociedade, e ampliar o investimento em ações que garantissem sua plena participação social, destacando-se o direito a educação, saúde, trabalho e acesso aos meios públicos de transporte (GARCIA, 2010). Enfim, apesar das críticas e do reconhecimento de que muito havia, e ainda há, de se fazer, o ano de 1981, reconhecido mundialmente como o AIPD, foi um marco significativo no sentido da

---

são: o Instituto São Rafael, em Belo Horizonte; o Instituto de Cegos Padre Chico, em São Paulo; e o Instituto Benjamin Constant, no Rio de Janeiro.

<sup>8</sup> Dentre os membros participantes dos encontros nos quais se discutiam os documentos assinados pela ONU, destaco a presença de Dorina Nowill, que futuramente veio a criar em São Paulo o Instituto para o atendimento de pessoas cegas (GARCIA, 2010).

alteração do lugar social ocupado pelas pessoas com deficiência no mundo.

A importância do AIPD também pode ser conferida pelo fato de que, a partir daquele ano - 1981, o termo deficiente foi empregado, pela primeira vez como adjetivo, uma vez que o substantivo pessoa passou a anteceder-lo. Assim, a terminologia utilizada para dizer das pessoas com deficiência, entre 1981 e 1987, passou a ser “pessoas deficientes”. De acordo com Garcia (2010, p. 47), embora tal mudança pareça sutil, “foi fundamental para fortalecer o movimento e as reivindicações das pessoas com deficiência”.

As políticas públicas e legislações propostas a partir dos anos 80 evidenciam o movimento do “paradigma da integração social” rumo ao “paradigma da inclusão social”. De acordo com Sasaki (2005), o “paradigma da inclusão social” teve sua semente plantada pela ONG Disabled People’s International em 1981, e, segundo Garcia (2010, p.35) tem como finalidade “a construção de uma sociedade para todos”, em que se “respeite as diferenças humanas”. Difundido em países em desenvolvimento no início da década de 90, seus princípios não se referem especificamente às pessoas com deficiência, mas à sociedade em geral. Dizem respeito basicamente à valorização da diversidade humana, à solidariedade, à igualdade de importância das minorias e à cidadania (GARCIA, 2010). Nesse contexto, torna-se possível à pessoa com deficiência exercitar os conceitos-chaves desse paradigma: autonomia (controle e domínio do espaço físico e social), independência (poder de decisão) e empoderamento (fortalecimento individual).

A noção de equiparação de oportunidades é também um conceito de extrema importância para o exercício desse paradigma. Segundo Garcia (2010, p. 40),

“equiparar oportunidades” significa retirar as barreiras físicas e de comportamento que, nos ambientes sociais gerais (escolas, empresas, espaços de lazer, etc), impedem a convivência e o acesso de todas as pessoas, inclusive aquelas com deficiência (GARCIA, 2010, p.40).

Em suma, a inclusão social é “um processo bilateral no qual as pessoas, ainda excluídas, e a sociedade buscam em parceria equacionar problemas, decidir sobre soluções e efetivar a equiparação de oportunidades para todos” (SASSAKI, 1997, p. 41).

Sasaki (2005) e Garcia (2010) ressaltam como os anos 80 registram um número considerável de documentos abordando a questão das pessoas com

deficiência. Dentre eles, destacam-se o Programa Mundial de Ação Relativo às Pessoas com Deficiência, proposto pela ONU em 1983, e outros que surgiram após a promulgação da Constituição Brasileira de 1988. Nesta constituição, no intuito de frisar que a pessoa não é deficiente por completo e que a deficiência é um detalhe, ou seja, “um valor agregado à pessoa” (GARCIA, 2010, p. 48), o termo empregado é “pessoas portadoras de deficiência”. Ao ser, conforme Garcia (2010), equivocadamente reduzido a “portadores de deficiência”, esquecia-se novamente de referir-se à pessoa. Outros instrumentos, dentre os muitos criados nesse período com o objetivo de explicitar a política nacional relativa ao assunto em questão, são a Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência - CORDE, criada no final da década de 80 e a lei 7.853 de 1989, que determinou que a discriminação ao trabalho de pessoas com deficiência caracterizava-se como Crime. Em 1991 foi aprovada a Lei 8.213, a chamada Lei de Cotas, que exige que empresas com mais de cem funcionários contratem uma porcentagem de empregados com deficiência.

Por meio de uma medida considerada por Garcia (2010) como “politicamente correta”, substituiu-se a palavra deficiência por necessidades especiais. O novo termo, que passou então a ser “pessoas portadoras de necessidades especiais”, camuflava a deficiência. Tornando-se “pessoas especiais”, acabou-se supervalorizando a pessoa com deficiência. O adjetivo especial passou a ser usado para referir-se não apenas às pessoas com deficiência, mas a todos aqueles que apresentam características não convencionais. Desse modo, de acordo com esse autor, ao pretender eliminar a palavra deficiência, por considerarem-na (os políticos, os acadêmicos, e não as próprias pessoas com deficiência) pejorativa, a nova terminologia não mais permitia a identificação dos indivíduos em questão.

A Conferência Mundial sobre Necessidades Educativas Especiais, realizada em Salamanca, Espanha, editada pela UNESCO em 1994, como o próprio nome indica, exemplifica esse momento. Conhecida como Declaração de Salamanca, tem como foco específico a educação inclusiva. Pautada no “paradigma da inclusão social”, tal conferência visa tornar as escolas instituições educacionais que “incluam todas as pessoas, aceitem as diferenças, apoiem a aprendizagem e respondam as necessidades individuais” (MAYOR, 1994, p.III). Como exposto na declaração, para alcançar “escolas para todos” faz-se necessário uma “profunda reforma da escola regular” (MAYOR, 1994, p.). Essa orientação no sentido de que não é somente a

pessoa portadora de deficiência que deve ser “reajustada” e integrada à sociedade, mas também a sociedade e as estruturas sociais devem ser reformadas para incluir todos os indivíduos, respeitando suas características e necessidades individuais, é a tônica do novo paradigma, o da inclusão social.

O contexto de origem da terminologia atual - “pessoas com deficiência” - e a sua definição contêm elementos de uma ação inclusiva. De acordo com Garcia (2010, p.50), o termo “pessoas com deficiência” foi indicado no “maior evento (“Encontrão”) das organizações de pessoas com deficiência, realizado no Recife em 2000”, no qual as próprias pessoas com deficiência disseram que era assim que gostariam de ser chamadas. Essa nomenclatura pode ser conferida na Convenção Internacional sobre os Direitos das pessoas com deficiência - CDPD, que foi assinada em março de 2007, em Nova Iorque, em Assembléia Geral da ONU, ratificada pelo Brasil em 2008 e, em 2011, adotada pelo Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência - Plano Viver sem Limite, instituído pelo decreto n.7612/2011, que estabelece, no artigo 2º que pessoas com deficiência

são aquelas que têm impedimento de longo prazo, de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, os quais, em interação com diversas barreiras, podem obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade, em igualdade de condições com as demais pessoas. (BRASIL, 2011).

Nessa definição fica evidente o “paradigma da inclusão social”, pois o que define as pessoas com deficiência não são somente suas limitações físicas, sensoriais ou mentais, mas também as barreiras encontradas na sociedade. Logo, essa conceituação reforça a ideia de que a inclusão e a plena participação das pessoas com deficiência na sociedade é uma via de mão dupla, exigindo atitudes tanto das pessoas que apresentam alguma deficiência quanto da sociedade em geral.

No que diz respeito ao direito à participação efetiva das pessoas com deficiência nas atividades culturais e artísticas, as Normas para Equiparação de Oportunidades para Pessoas com Deficiência da ONU, datada de 1993, estabelece que:

Os Estados devem assegurar que as pessoas com deficiências tenham oportunidade de utilizar o seu potencial criativo, artístico e intelectual, não apenas em benefício próprio, mas também para enriquecimento da sua comunidade [...] São exemplos de tais atividades a dança, a música, a

literatura, o teatro, as artes plásticas, a pintura e a escultura. (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 1993).

Esta resolução foi mais uma vez contemplada pela ONU quando da Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, em 2007. Dessa forma, nota-se que a década de 90 representou um marco importante quanto ao direito à arte por parte das pessoas com deficiência, não só como instrumento de formação humana, mas também como possibilidade de exercício profissional. Especificamente no universo da dança, o início dos anos 90 também marcou o surgimento de propostas em dança inclusiva no nosso país.

## **2.2 A dança norte americana ao longo do século XX**

No início do século XX, como ressalta Silva (2005), transformavam-se os métodos de criação, o vocabulário de movimento, dando origem às teorias sobre a dança e a liberdade criativa. Naquele tempo, “o mundo enfrentava a 1ª grande guerra e já não era mais possível dançar sobre um mundo de irrealidades ou fantasias, mas sim sobre a verdadeira condição humana, suas vitórias e fracassos” (SILVA, 2005, p. 96). Se os precursores da dança moderna, os primeiros do século XX, tais como Isadora Duncan, Ruth Saint Denis e Ted Shawn, propunham a negação dos parâmetros estéticos da dança clássica, os dançarinos da década de 30, reconhecidos por Garaudy (1980) como os criadores da dança moderna propriamente dita, propunham não somente uma revolução contra o academicismo, mas também uma “invenção consciente de novos métodos de criação artística, partindo de postulados fundamentalmente diferentes do da arte clássica” (GARAUDY, 1980,p. 44).

A característica marcante da sociedade do fim do século XIX e início do XX é a intensa mecanização do trabalho e da vida. Diferentemente do balé clássico, que propunha um distanciamento dessa realidade, envolvendo o expectador em um mundo de fantasias, a “dança moderna vem nos mostrando, a partir dos anos 30, [...] que o possível faz parte do real” (GARAUDY, 1980, p. 43). Não mais se evadindo da ríspida realidade, típica da sociedade industrial desse período, a mesma se propõe a participar da humanização da vida. Em outros termos, “a dança moderna não tentou escapar do caos, mas enfrentou-o para criar uma ordem humana” (GARAUDY, 1980, p. 48).

De acordo com Silva (2005), a base filosófica da dança moderna é “expressar através do movimento a verdade interior do ser humano, distanciando-se de toda fantasia e artificialidade da expressão clássica” (SILVA, 2005, p. 97). Assim, uma vez modificada a forma de relacionar-se com a realidade, transformavam-se conseqüentemente a finalidade e a estrutura do movimento. Não almejando estabelecer um novo código, mesmo que distinto e oposto ao balé clássico, o que desejava a dança moderna era o desenvolvimento de métodos que permitissem ao corpo se expressar, revelando significados interiores. Nesse panorama de desenvolvimento de técnicas, métodos e princípios filosóficos que favorecessem a expressão da condição humana, percebia-se alta carga de dramaticidade e expressividade nos trabalhos. Os mesmos tratavam, muitas vezes, de questões psicológicas e sociais. Em relação ao movimento, esse passou a acionar todo o corpo, não mais privilegiando braços e pernas, de modo que o centro gerador do movimento tornara-se o tronco (GARAUDY, 1980, p. 49).

É notório o pioneirismo de Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, assim como o das propostas de ruptura de padrões que caracterizam a geração seguinte de artistas no cenário da dança moderna, dentre os quais ressaltamos Marta Graham, Marry Wigman, Dóris Humphrey, Rudolf Von Laban. Apesar das especificidades dos trabalhos destes artistas de dança, os mesmos demonstram, de modo geral, a preocupação em ampliar as formas de expressão do corpo, compreender o centro como ponto importante de origem do movimento, dialogar com os gestos do cotidiano, propor reflexões acerca da relação do homem com sua cultura, enfim, aproximar a arte da vida.

No final dos anos 40, o caráter dramático e narrativo, típico da dança moderna, perdeu força, passando a predominar nos Estados Unidos, nesse período, propostas focadas na fisicalidade do movimento. Ao referir-se aos questionamentos dos coreógrafos desse período, Neder (2005, p.8), diz que os mesmos “reivindicam mudanças radicais na dança moderna libertando-a do psicologismo e do envolvimento social dos estilos anteriores e permitindo ao público grande liberdade de interpretação da dança”. O trabalho de Merce Cunningham, ex-bailarino da Cia. de Marta Graham, exemplifica essa vertente da dança moderna norte americana em meados do século XX. “Cunningham tenta criar uma forma de dança onde qualquer movimento pode ser chamado de dança e na qual a dança não tem que representar nada a não ser ela mesma como ação física humana” (NEDER, 2005, p. 8).

Não se apoiando em imagens ou em idéias, o foco do processo criativo desse coreógrafo baseava-se na própria ação física do movimento, ou seja, na materialidade do corpo. Segundo Sally (1980), citada por Silva (2005), as principais proposições de Cunningham são:

1. qualquer movimento pode ser material para uma dança;
2. qualquer procedimento pode ser um método válido de composição;
3. qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeitas apenas às limitações naturais);
4. música, figurino, cenário, iluminação e dança têm sua lógica e identidade, separadamente;
5. qualquer dançarino da companhia pode ser solista;
6. qualquer área do espaço cênico pode ser utilizada;
7. a dança pode ser sobre qualquer coisa mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o andar.

(SALLY, 1980 apud SILVA, 2005, p. 105).

Na perspectiva da presente pesquisa, realço a primeira e a terceira afirmativa de Cunningham. Ao não distinguir movimentos ou partes do corpo para o processo de composição em dança, deixa-se pistas para uma não distinção acerca do corpo que pode dançar. Contudo, esses princípios apenas sinalizam tal possibilidade, pois seus trabalhos demandavam alto nível técnico dos bailarinos. Suas inovações foram bem mais significativas em relação à casualidade do processo de criação e composição coreográfica e à utilização da música e do espaço cênico, do que a respeito da movimentação propriamente dita.

Diferentemente de Cunningham, que ainda concentrava em si o processo de criação coreográfica, a artista norte-americana Anna Halprin, ao propor estruturas improvisacionais para suas performances, ampliou a noção de subjetividade na dança. Permitiu a cada bailarino a exploração de sua subjetividade, não estando mais a criação relacionada exclusivamente às investigações do coreógrafo. De acordo com Neder (2005), o interesse de Halprin pela improvisação está em descobrir “como você pode se mover se você não é Dóris Hunprey e você não é Marta Graham, mas você é apenas Anna Halprin?” (HALPRIN apud NEDER, 2005, p. 10). Nesse sentido, a proposta dessa coreógrafa diz respeito à possibilidade de ser o que se é e dançar com o corpo que se tem.

Ainda não são esses artistas, do período do pós-guerra, que desenvolvem um método que viabilize a prática da dança por todo e qualquer corpo, mas é a partir do conjunto de mudanças propostas por eles que culmina, nos Estados Unidos, um

tempo de experimentações que vão possibilitar, mais adiante, a presença de corpos com deficiência/diferença em cena. As intensas modificações ocorridas na dança na segunda metade do século XX constituem uma nova concepção filosófica e estética dessa arte, chegando a ser denominada futuramente pelos historiadores como dança pós-moderna. De um modo geral, tais mudanças dizem respeito a uma nova forma de estrutura cênica, modificando a relação espacial entre o artista e o público, valorização do processo coreográfico em detrimento do produto acabado, diversidade de métodos para a criação e composição coreográfica, diferentes entendimentos acerca da música, ruptura das fronteiras entre as artes, aproximação entre a arte e a vida (SILVA, 2005).

No início dos anos 60 muitos artistas norte americanos se juntavam, em Nova Iorque, no intuito de

investigar caminhos para aumentar a espontaneidade, informalidade e ação coletiva na produção e na performance da dança. O Judson Church group foi um dos mais significativos exemplos dessa forma de organização que diferia significativamente das companhias dos anos 50 (NEDER, 2005, p. 14).

De acordo com Dunn (1999, apud SILVA, 2005), os artistas dessa década, dissidentes de Cunningham, embora reconhecessem o acaso e a aleatoriedade como elementos interessantes de seu trabalho, o consideravam

[...] muito bonito demais, grande demais, virtuoso demais. Eles queriam fazer coisas menores, mais naturais, mais orgânicas e menos virtuosas. E eles assim o fizeram. [...] Eu diria que as pessoas estavam mesmo tentando trazer para o palco mais da vida normal. Nós não queríamos, no palco, ser diferentes do que éramos na vida real em muitos aspectos. Por outro lado, buscávamos uma movimentação que o corpo realizasse com naturalidade, sem se machucar ou forçar os seus limites (DUNN, 1999 apud SILVA, 2005, p. 109).

Entre 1961 e 1964, dentre os muitos artistas que participaram do Judson Dance Theater, estavam à frente desse movimento Trisha Brown, Lucinda Childs, Deborah Hay e Steve Paxton (SILVA, 2005). Pouco preocupada com o resultado de seus trabalhos, essa geração de artistas, ao voltar-se para a liberdade de criação e experimentação, fez eclodir as inúmeras performances e happenings que ocorreram nos anos 60, nos Estados Unidos. Por meio de seu manifesto, “No to Spetacle” (1965), Ivone Rainer, líder desse movimento, ao dizer não aos padrões de corpo,

aos métodos de criação e composição, e às formas de apresentação estabelecidas pelo balé clássico ou pela dança moderna, em síntese, uma negativa de tudo aquilo que coloca a dança no lugar de um espetáculo, permitiu qualquer movimento e qualquer método na cena da dança, e mais tarde, qualquer corpo.

Foi também nas décadas de sessenta e setenta que surgiram as práticas de educação somática ou as ditas terapias corporais. Reunindo os conhecimentos advindos dessas abordagens terapêuticas, as influências de práticas corporais orientais, o contexto da dança social e da dança performática, Steve Paxton desenvolveu o Contact Improvisação - CI (Neder 2005).

### **2.2.1 O Contato Improvisação**

O fundador do Contato Improvisação nasceu em 1939 no Arizona (EUA) e era inicialmente ginasta olímpico. Sua entrada na dança se deu pelo desejo de compreender os princípios básicos do movimento do corpo. Conforme Paxton, “Pensei que a dança poderia tê-los [os princípios]. Então estudei dança e performance. Estudei muitos tipos de dança. E continuei sem achar os princípios básicos”<sup>9</sup>. Steve Paxton teve grande parte de sua formação em dança moderna com Merce Cunningham e com Robert Ellis Dunn, tornando-se bailarino da companhia de Cunningham. Como já exposto, foi também membro ativo do Judson Dance Theater. Nessa busca dos princípios básicos encontrou o aikido, que segundo ele parecia ser mais básico do que a dança. Passou a ensinar essa arte marcial, acreditando por um momento ter se afastado da dança. De acordo com Paxton, o passo na direção da criação do Contato Improvisação foram as dificuldades encontradas no ensino do aikido aos estudantes do Bennington College. “Era loucura ensiná-los do jeito que me haviam ensinado. [...] Então, eu comecei a desenvolver o Contato improvisação (CI)”<sup>10</sup>

Segundo Leite (2005), Steve Paxton

estava interessado em descobrir como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos, as suas reações físicas e como proporcionar a participação igualitária das pessoas em um grupo, sem empregar arbitrariamente hierarquias sociais. Estava também empenhado em desenvolver um novo tipo de organização social para a dança, não

---

<sup>9</sup> Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder, 2010, p.2

<sup>10</sup> Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder, 2010, p.3.

ditatorial, não excludente, e em uma estrutura para a improvisação que não levasse ao isolamento de nenhum participante (LEITE, 2005, p. 91).

No momento em que o Contato Improvisação nascia provavelmente seu fundador não tinha tanta consciência de que o que estava desenvolvendo poderia vir a possibilitar a prática da dança por qualquer pessoa, independente do sexo, raça, classe ou tipo físico. Entretanto, com o tempo isso ocorreu.

Criado em 1972, nos EUA, o Contato Improvisação é definido por Neder (2005, p.4) como “uma forma de dança espontânea, sensorial e física, na qual duas ou mais pessoas brincam com o toque e o apoio como base para um diálogo de movimento improvisado”. As regras básicas do CI, conforme Leite (2005), são “aprender a dar e receber o peso, seguir os pontos de contato, se desorientar, relaxar, cair e rolar”. Referem-se também “ao cuidado e à responsabilidade consigo e com o outro, à consciência corporal, à percepção e observação dos limites físicos, à espontaneidade, à generosidade, ao prazer, à liberdade, à inclusão e à cooperação” (LEITE, 2005, p.107).

Quando questionado se o CI é uma forma de dança, do ponto de vista da história da dança ocidental, o seu criador parece não saber defini-lo ao certo. De acordo com Paxton, o Contato Improvisação talvez seja uma forma de dança, mas também se parece com um esporte, com exceção de seu caráter competitivo, e tem um pouco de arte marcial, não chegando a ser uma luta. “É muito democrática, portanto imagino que seja também uma forma de política<sup>11</sup>”.

Se inicialmente as performances de Contato Improvisação eram prioritariamente atléticas, com o tempo os movimentos se tornaram mais fluidos, contínuos e o toque mais leve. Todavia isso não modificou a essência de sua proposta, pois o foco dos praticantes desse estilo de dança sempre esteve e se mantém na sensação interna de seus movimentos e não na forma que os mesmos desenham no espaço. Por não haver um vocabulário de movimentos como no balé clássico ou nas técnicas de dança moderna, e sim fundamentar-se na sensação interna do peso e do toque, além de se configurar como demonstrações de processo e não de um produto acabado, qualquer um podia participar das performances de Contato Improvisação (LEITE, 2005).

Reconhecido na década de 80 como uma “dança sem julgamento” que preza

---

<sup>11</sup> Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder, 2010, p.3

pela cooperação de seus participantes, não havia em sua prática, distinção entre experientes e inexperientes. Segundo Leite (2005)

a minimização de avaliações padronizadas ou acadêmicas no Contato Improvisação também contribuiu para uma grande variação de “corpos aceitáveis” e hábeis para esta forma de dança. Podem ser contatistas pessoas das mais variadas idades, alturas, pesos, etnias, e, inclusive **portadores de deficiências físicas**<sup>12</sup> (LEITE, 2005, p. 100).

Desse modo, a estética proposta pelo Contato Improvisação, que se define pela interação e pesquisa de movimento a partir da pele e do peso, não diz respeito à aparência dos movimentos ou à “potência de uma performance<sup>13</sup>” e sim à integração dos corpos. Nesse sentido, pode-se dizer que o mesmo permite a prática da dança por uma diversidade de corpos, inclusive os de pessoas com deficiência, uma vez que “não tenta recriar a moldura estética do corpo clássico ou o contexto da dança tradicional” (Albright 1997 apud Freire, 2004, p.23).

Ao comparar a filosofia básica do Contato Improvisação com o “paradigma da integração social”, observam-se os seguintes aspectos. Em primeiro lugar, nota-se que seus fundamentos se diferenciam profundamente. Do lado da proposta de dança pautada na improvisação de movimento a partir do contato entre corpos, ao respeitar as condições físicas e as particularidades na forma de cada indivíduo se movimentar, não há um padrão de corpo nem de movimento a ser atingido. Em relação ao “paradigma da integração social”, esse tem como conceitos fundamentais o modelo médico da deficiência, a integração social e a normalização<sup>14</sup>. Para demonstrar a divergência da base desse pensamento com o do CI, destaco o entendimento de normalização, que é considerado um conceito pré-inclusivista, pois antecede o período em que se predomina o “paradigma da inclusão social”. De acordo com Garcia (2010, p.38), a ideia deste conceito refere-se ao “trabalho intensivo para que a pessoa com deficiência pudesse se aproximar o máximo possível de um padrão ‘normal’ do ser humano em suas funções físicas, sensoriais e cognitivas”. Nota-se portanto, que enquanto as instituições especializadas no tratamento das pessoas com deficiência buscavam “normalizá-las” para então inseri-las na sociedade, a arte da dança já vinha apontando a possibilidade da inclusão

---

<sup>12</sup> Grifos meus

<sup>13</sup> Expressão utilizada por Paxton (2006) referindo-se à base técnica da dança moderna e clássica.

<sup>14</sup> Esses conceitos básicos do paradigma da integração social, considerados como conceitos pré-inclusivistas, são descritos com mais detalhes em Sasaki (1997).

das mesmas sem exigir dessas um padrão a ser seguido. Nesse sentido, ao perceber que o Contato Improvisação não apenas se distancia do discurso da “integração social”, como também sinaliza o “paradigma da inclusão social” aplicado a dança, me parece bastante coerente atribuir à arte o papel de antecipar a realidade, não apenas revelando o que está por vir, como também interferindo nas novas relações sócio-políticas que se configurarão. Como indica Garaudy (1980, p. 176), “a dança, como toda outra forma da cultura, hoje em dia, só pode ser prospectiva”. Ainda segundo esse autor, ela “propõe um **outro modelo de desenvolvimento humano**<sup>15</sup>, uma promessa de outros possíveis”. A dança, como arte do movimento, “deve desempenhar um papel social essencial na consciência dos fins que o indivíduo pode ter com relação à sociedade em que vive” (GARAUDY 1980, p.179).

Assim, pode-se reconhecer como “outro modelo de desenvolvimento humano”, sob perspectiva do presente capítulo, o modelo social da deficiência, que aos poucos vem substituindo o modelo médico. Não mais focando na deficiência, até então abordada como doença, o modelo social<sup>16</sup> amplia a visão sobre a pessoa com deficiência e a sociedade, passando a considerar responsabilidade de todos a construção de uma sociedade inclusiva. Será, portanto, esse novo modelo que sustentará o “paradigma da inclusão social”. Vale dizer que, se na década de 80, no tocante às pessoas com deficiência, o mesmo ainda se encontrava na seara da legislação, ou seja, na formulação de leis que visam garantir os direitos das pessoas com deficiência, no campo da dança, sua aplicação já se fazia notória.

### **2.2.2 O Método DanceAbility**

Referindo-se ao método DanceAbility, criado por Alito Alessi durante a década de 80, Emery Blackwell, dançarino com paralisia cerebral e parceiro de Alessi por muitos anos, relata que

[...] toda minha vida pessoas me disseram que eu precisava me equiparar com pessoas sem deficiência e, se eu não conseguisse, eu não seria apto para me envolver com pessoas sem deficiência. DanceAbility não é sobre isso. É sobre encontrar meu próprio ritmo. (BLACKWELL apud ALESSI,

<sup>15</sup> Grifo meu.

<sup>16</sup> Conforme Sasaki (2005), o modelo social da deficiência foi basicamente elaborado por entidades de pessoas com deficiência no início da década de 80.

2011a, p. 17).

Esta declaração ilustra como o DanceAbility, do mesmo modo que o CI, distancia-se da noção de normalização que prevaleceu nas políticas públicas entre as décadas de 60 e 80, pautadas no “paradigma da integração social”.

Steve Paxton (2006) afirma haver procurado “muito para descobrir qual é a troca entre o portador de deficiência e o não-portador”, acrescentando que “pessoas como o diretor norte americano Alito Alessi vêm refinando seu método de trabalho por muitos anos, para ter em suas aulas qualquer tipo de pessoa: cegos, surdos, autistas, pessoas com paralisia e com danos cerebrais”. Desse modo, o DanceAbility, atualmente, consiste num método sistematizado de dança que visa à inclusão de todas as pessoas.

Aluno de Steve Paxton por muitos anos e amante do Contato Improvisação, Alito Alessi, em seus primeiros workshops, que contavam com a presença de Paxton, baseava-se quase que exclusivamente em exercícios de Contato Improvisação com um grupo misto. Como aponta Alessi (2011a),

na época eu pensava que todas as pessoas poderiam fazer contato improvisação. Conforme eu trabalhei de modo crescente com pessoas com muitos tipos de deficiências, eu percebi que trabalhar somente com contato improvisação não era suficiente. Era um grande professor [Steve Paxton] e uma paixão para mim, mas seria necessário utilizar e inventar outras ferramentas de dança e teatro para alcançar a inclusão mais ampla possível (Alessi, 2011a, p. 21 e 22).

Assim, o discípulo de Paxton desenvolveu, juntamente com Karen Nelson, no início da década de 80, nos Estados Unidos, um método de dança denominado DanceAbility. Por meio da formação de um grupo com habilidades mistas, ou seja, constituído por bailarinos profissionais, estudantes iniciantes de dança, pessoas sem experiência em dança, sem ou com qualquer deficiência, este método pretende acolher a diversidade refletindo a realidade encontrada na sociedade. Para Alessi (2011a), o problema não está nas pessoas com deficiência e sim na exclusão das mesmas do cenário social. Nesse sentido, o objetivo do DanceAbility “é congrega pessoas em toda sua diversidade e procurar uma base comum para fazer arte que apoie a construção da comunidade” (ALESSI, 2011a, p.17). Essa base comum, também chamada pelo fundador do DanceAbility, de “denominador comum”, refere-se aos princípios de movimento, à comunicação e às possibilidades de

aprendizagem acessíveis a todos os participantes de um dado grupo misto. Cabendo ao facilitador identificá-lo, constrói-se uma comunidade inclusiva, pautada na confiança mútua e no poder de cada um de expressar a si mesmo. “Os denominadores comuns determinam as avenidas que todo o grupo pode seguir para explorar o máximo de elementos de improvisação possíveis” (ALESSI, 2011a, p. 49).

Considerando a noção de “denominador comum”, nota-se como o DanceAbility está fortemente alinhado com a noção de equiparação de oportunidades, que constitui um fundamento essencial do “paradigma da inclusão social”. Conforme visto, a equiparação de oportunidades refere-se à minimização ou a extinção das barreiras que impeçam ou dificultem o exercício da cidadania, de forma plena, por todas as pessoas, inclusive as com deficiência. Nesse sentido, o princípio do denominador comum, essencial ao método DanceAbility, parece ter como correspondente na escala macro social o conceito de equiparação de oportunidades, pois ambos visam a construção de um sistema para todos, seja esse em qualquer esfera (artística, educacional, empresarial, social) que respeite e valorize a diversidade humana. No caso específico do DanceAbility, entende-se que

as condições de nossos corpos não depreciam a dança. É exatamente o contrário: os grupos são enriquecidos por terem diversas formas, tamanhos, habilidades e perspectivas presentes. Cada bailarino é igualmente importante e a dança surge dos movimentos únicos de cada pessoa. [...] Pelas diferenças únicas entre os membros do grupo vem uma riqueza que nos é negada quando os grupos não são diversos (ALESSI, 2011a, p. 39).

Vale reforçar que o propósito desse método é “fazer arte” a partir da diversidade. Conforme seu fundador, DanceAbility não é terapia e sim um estudo sobre a improvisação do movimento. A prática da improvisação nesse método se pauta nos seguintes elementos: sensação, relação, tempo e composição (design). De acordo com Alessi (2011a),

a atenção à Sensação possibilita uma base centrada no próprio corpo e nos conecta com o presente. O elemento de Relações nos conecta com os outros, assim nós influenciamos o outro e consequentemente também somos influenciados. A exploração de Tempo e “ritmo” (relações de tempo, suas dinâmicas e sincronidades), nos permite sentir a sabedoria presente em nossos corpos, ao invés de confiar em nossos hábitos antigos. Composição surge naturalmente quando nós temos consciência de Sensação, Relação e Tempo (ALESSI, 2011a, p. 58).

Embora apresentados separadamente, na prática, os quatro elementos estão

geralmente associados e sobrepostos uns aos outros, de modo que na composição, a interação entre eles fica mais evidente por ela ser exatamente a soma e a complexificação das categorias sensação, relação e tempo. (ALESSI, 2011a).

Exercitar esses elementos expande o repertório do corpo dos dançarinos, de modo que seus hábitos e padrões de movimento vão sendo desnecessários no jogo da improvisação. O entendimento compartilhado e a exploração desses elementos oferecem suporte para a criatividade, apontando diversos caminhos aos improvisadores. Frente ao não saber o que fazer em seguida, a experiência da improvisação pode levá-los a escolhas interessantes e surpreendentes que gerem novas conexões, interferindo nas relações até então estabelecidas, e consequentes composições. Todavia, embora o dançarino ao improvisar deva usar todo o seu conhecimento sobre esses elementos, suas escolhas não devem ser feitas com o intuito de fazer a escolha certa, no sentido de combiná-los de forma calculista e cognitiva. Além da consciência, buscam-se tomadas de decisões a partir da sabedoria corporal, da escuta e integração de todos os sentidos do dançarino, das demandas do espaço, enfim da intuição e do bom senso. Desse modo, o envolvimento com todos esses elementos que sustentam a prática do DanceAbility, potencializados pela formação de um grupo com habilidades mistas, permite aos participantes experienciar quem verdadeiramente são e não quem pensavam ser (ALESSI, 2011a).

Esse método pode ser utilizado em várias realidades, como, por exemplo, instituições de apoio às pessoas com deficiência, em contexto educacional, em cursos livres ou profissionalizantes de dança e como base de treinamento de dançarinos profissionais em companhias de dança. O DanceAbility vem sendo disseminado em diversos países do mundo desde 1996, incluindo o Brasil.

### **2.3 A diversidade na cena contemporânea**

Embora o Contato Improvisação e, notavelmente, o DanceAbility possibilitem a prática da dança por pessoas com deficiência, os mesmos não se apresentam como propostas específicas de ensino da dança para esse público. Tomando como base as reflexões de Garcia (2010), percebe-se que o fato de não serem direcionadas exclusivamente para tais indivíduos é algo bastante positivo. Segundo esse autor, Embora ainda seja preciso e coerente existir

temporariamente instrumentos ou políticas focalizadas e específicas para grupos populacionais socialmente vulneráveis [...], deveria prevalecer um equilíbrio no sentido de que [...] identifiquem-se instrumentos específicos de fato necessários e que devam ser utilizados em paralelo às políticas universais. É preciso deixar claro, inclusive, o caráter transitório das políticas e ações específicas, pois a sua perpetuação, ao contrário do sucesso, tornará evidente a ineficácia destes instrumentos e da política social mais geral (GARCIA, 2010, p.2).

Sob essa perspectiva, propostas como o Contato Improvisação e o DanceAbility se alinham a essa “política social mais geral” apontada por Garcia (2010). Nota-se como a dança na contemporaneidade vem se tornando uma arte democrática e inclusiva em si, como se espera dos planos gerais que regem as sociedades em todas as esferas da vida humana. A evolução da dança, através de suas novas proposições acerca do corpo, do movimento e da estética, somadas às legislações sobre os direitos das pessoas com deficiência, ainda necessárias, vem possibilitando tanto o aprendizado dessa arte sob enfoque educacional, terapêutico e inclusivo, quanto à profissionalização desses indivíduos.

A partir das contribuições de Silva (2005) pode-se dizer que a ideia da dança como atividade artística restrita a um único tipo de corpo vem paulatinamente sendo ampliada na passagem da década de 80 para a de 90, em função do desenvolvimento “de uma nova corporalidade”. A dança moderna dos anos 90 é marcada pelo início da “aceitação de múltiplos corpos ou de um corpo-verdade” (SILVA, 2005, p.137). Tal multiplicidade do uso do corpo na dança pós-moderna de hoje associa-se à coexistência de diversas técnicas e métodos utilizados nos processos de criação e composição coreográfica, os muitos estilos de dança, dentre outros pontos. Assim, como revela essa autora, “não há como categorizar ou definir um corpo dos anos noventa, uma vez que a multiplicidade é a sua marca mais visível” (SILVA, 2005, p. 139). Bellini (2001) corrobora com essa perspectiva acerca do corpo, dizendo que:

As artes performáticas dos anos 90 introduziram novos debates entorno do corpo que vêm questionando os pressupostos da dança contemporânea e obrigando a uma reflexão sobre a condição do corpo e a relação entre os corpos na expectativa de descobrir-se novos discursos para o corpo. A intenção é pensar, agir e viver a dança como um corpo múltiplo que estabelece um desconcertante diálogo no sentido de buscar a construção de uma identidade (BELLINI, 2001, p. 218).

É nesse contexto que corpos com deficiência vêm se inserindo no cenário artístico profissional da dança. A título de exemplos internacionais, ressalto os seguintes trabalhos: “CanDoCo” Dance Company<sup>17</sup>, na Inglaterra; Axis Dance Company, Cleveland Ballet Dancing Wheels, E-Motion, Light Motion e Danceability, nos Estados Unidos; Bilderwerfer, na Áustria (BELLINI, 2001, p.219). No tocante aos grupos internacionais envolvendo artistas com deficiência visual, é preciso citar o trabalho Mountains made of Barking, criado pelo belga Win Vandekeybus em 1996, que tem um dançarino cego como solista (SILVA, 2005 e BELLINI, 2001). Outros exemplos são o Rainbow Dance Company, grupo inglês com habilidades mistas que integra dançarino cego; Touch Down Dance, companhia norte americana formada apenas por artistas com deficiência visual, fundado por Steve Paxton (ALESSI, 2011b) e o Bock & Vincenzi, companhia londrina de dança contemporânea que trabalhou temporariamente com artistas com cegueira (Freire, 2004-2005).

A crescente participação de grupos que incluem integrantes portadores de alguma deficiência, dentro do cenário da dança contemporânea nacional e mundial [...] vem atestando a dança como uma grande aliada no movimento de inclusão social, além de preconizar uma nova atitude diante do corpo e da dança através dessa nova visibilidade corpórea (BELLINI, 2001, p. 219).

Em suma, a presença de pessoas com deficiência na cena de dança tanto interfere diretamente na ressignificação das mesmas pela sociedade, favorecendo assim sua inclusão social, quanto pode revelar novas concepções acerca do corpo e da estética. Sob a perspectiva da inclusão, Paxton (2006) diz que “a diversidade de corpos tem um grande impacto na sociedade e o palco reflete a condição das pessoas. Portanto, se os portadores de deficiência estão no palco, se torna mais fácil incluí-los na sociedade”. No tocante a “essa nova visibilidade corpórea” (BELLINI, 2001), embora o desenvolvimento de novas formas de conceber e apresentar o corpo seja essencial para o surgimento da dança inclusiva, não se pode afirmar que toda atuação de pessoas com deficiência no campo da dança esteja distante dos parâmetros de uma estética tradicional. O trabalho de Fernanda Bianchini, que será analisado no quarto capítulo, é um exemplo de que o corpo diferente também pode estar incluído na estética da dança clássica.

---

<sup>17</sup> Companhia inglesa, fundada em 1991 pela parceria entre a bailarina Celeste Dandeker e Adam Benjamin, e tem em seu elenco um bailarino sem as duas pernas (AMOEDO, 2005). É referenciada por Silva (2005) como a Companhia do Poder Fazer, de acordo com as sílabas de seu nome, Can – poder, Do – fazer, Co – Company, na língua inglesa.

### 3 TATEANDO O OBJETO DA PESQUISA

Este capítulo consiste na apresentação do mapeamento de propostas nacionais em dança inclusiva que foram localizadas no decorrer da busca por trabalhos brasileiros envolvendo pessoas com deficiência visual. Para que fosse viável eleger, no universo da dança e da deficiência visual, os trabalhos que seriam estudados de maneira aprofundada, fez-se necessário compreender o contexto de atuação de todos os encontrados. Tendo em vista esse propósito, cabe reconhecer os limites do mapeamento que será exposto a seguir, valendo dizer que provavelmente há outros trabalhos, tanto no contexto específico da deficiência visual, quanto da dança inclusiva de um modo geral, que, no entanto, não puderam ser identificados ao longo da pesquisa através da metodologia escolhida.

A localização dos grupos que serão abordados adiante, como foi explicitado na introdução, ocorreu por meio de pesquisa realizada na internet e em outros meios de comunicação durante o período de agosto de 2010 a julho de 2011. Essa procura teve início por meio das seguintes palavras chaves: “dança e deficiência visual”, que foram lançadas no Google, em sites de biblioteca digital e periódicos acadêmicos. Não satisfeita com a pequena quantidade de trabalhos localizados, decidi ampliar a forma de busca. Se até determinado momento da pesquisa concentrei-me nestes termos (dança e deficiência visual), a seguir extingui o termo visual para ver o que surgiria. Buscando, então, por dança e apenas deficiência, as fontes coletadas foram ampliadas. Na expectativa de que os novos dados pudessem encurtar o trajeto para se chegar às propostas de dança que envolvessem pessoas com deficiência visual, decidi mapear cada um dos trabalhos encontrados. Como resultado dessa investigação panorâmica, foi localizada quantidade significativa de trabalhos com pessoas com deficiências em geral, o que não ampliou de forma considerável a identificação de propostas que inserem indivíduos com deficiência visual. Na verdade, percebeu-se que a participação de pessoas com deficiência visual é menor do que de pessoas com outras deficiências distintas da visual. Embora tal dado tenha despertado considerável interesse, compreendê-lo de forma aprofundada levaria a um desvio do foco da pesquisa aqui relatada. Desse modo, foram levantadas apenas algumas hipóteses, que serão abordadas no final do presente capítulo.

Feita essa observação, apresento, primeiramente em ordem cronológica,

alguns grupos brasileiros que incluem pessoas com qualquer deficiência, não necessariamente a visual. Em seguida, serão expostos aqueles trabalhos cujo foco está na relação entre dança e deficiência visual.

### **3.1 Referências nacionais em Dança Inclusiva**

#### **3.1.1 *Roda Viva Cia. de Dança***

A Roda Viva encontra-se na cidade de Natal (RN) e surgiu em 1995, por meio de projeto de extensão da UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Através da parceria entre o Curso de Especialização em Consciência Corporal, promovido pelo Departamento de Artes da UFRN - DEART e o Programa Interdisciplinar de Reabilitação na Lesão Medular, desenvolvido pelo Departamento de Fisioterapia da mesma universidade, realizou-se projeto de Dança para Pessoas Portadoras de Deficiência, visando observar a influência do ensino da dança no resgate da auto-estima e da sexualidade desses indivíduos.

A companhia foi fundada por Henrique Amoedo, que foi aluno do curso citado acima. O trabalho do grupo apoia-se no Método Dança-Educação Física - MDEF como fundamentação teórico-prática e preparação corporal dos integrantes da mesma. Afastando-se das ênfases terapêutica e educativa que sustentavam o início do trabalho, a Roda Viva é atualmente uma companhia de dança contemporânea que vem marcando presença nos palcos nacionais e internacionais (AMOEDO, 2001, p. 187).

#### **3.1.2 *Crepúsculo Cia. de Dança***

Criada em 1996, pela bailarina e terapeuta ocupacional Luciane Kattaoui, a Crepúsculo Cia. de Dança encontra-se em Belo Horizonte (MG). Define-se como um grupo artístico inclusivo, tendo como referencial a pesquisa em arte contemporânea. Constituída de nove bailarinos, dois não apresentam deficiência, um tem certo déficit do hormônio do crescimento e os outros seis possuem alguma deficiência. Dentre esses, quatro sofreram de paralisia cerebral em graus bem variados, um porta a Síndrome de Down e um tem os dois membros inferiores e um superior afetados por

Acidente Vascular Encefálico - AVE<sup>18</sup>.

A direção da companhia, ao ampliar suas atividades, indo além da proposta de arte inclusiva, passou a atuar como uma entidade sem fins lucrativos com a finalidade de promover também educação e saúde. Deste modo, a Associação Crepúsculo, desde 1996, oferece às “pessoas e às instituições, possibilidades de ampliação em suas formas de comunicar, produzir e inter-relacionar com a diversidade [...], por meio da formação de recursos humanos, artísticos, técnicos e científicos”<sup>19</sup>. Além das aulas regulares de dança, música, teatro, artes plásticas, contação de histórias, oficinas, realiza atendimentos clínicos, palestras e consultorias a respeito de práticas inclusivas.

### **3.1.3 Corpo em Movimento**

Corpo em Movimento é um grupo de dança vinculado à Associação Niteroiense dos Deficientes Físicos (ANDEF- RJ). Fundada em 1981, na condição de Organização Não Governamental - ONG, a ANDEF tem o intuito de promover e garantir os direitos das pessoas portadoras de deficiência física. As ações ocorrem em diversos segmentos, tais como cidadania, trabalho, esporte, cultura e artes. Devido à representativa participação em conselhos municipais e estaduais, tem interferido nas políticas públicas voltadas para as pessoas com deficiência. Preza pela inserção no mercado de trabalho empresarial, especificamente setor administrativo, por meio de convênios com empresas. No âmbito artístico-cultural oferece oficinas de teatro, folclore, lutas e artes. O compromisso e o profissionalismo da ANDEF no esporte tornaram-na instituição referência de formação e treinamento de Atletas paraolímpicos. No campo da deficiência visual, a associação oferece o Goalball<sup>20</sup> e o treinamento de atletas paraolímpicos na modalidade natação.

O grupo Corpo em Movimento tem significativa relevância na política da associação, por promover consciência social a respeito das potencialidades da pessoa portadora de deficiência, e contribuir para a quebra de estigmas e preconceitos. Busca-se

---

<sup>18</sup> Informação obtida por meio de entrevista com Luciane Kattaoui em agosto de 2011.

<sup>19</sup> [www.crepusculo.org.br](http://www.crepusculo.org.br)

<sup>20</sup> Goalball é uma modalidade esportiva criada especificamente para deficientes visuais, que equivale a um chute a gol. Todos os jogadores são vendados para nivelar acuidade visual dos mesmos.

[...] a proposição de uma imagem diferente do portador de deficiência física, que permita um redimensionamento social dos seus próprios corpos, reduto maior da estima e do preconceito. [...] sua composição mista sugere uma reflexão sobre os caminhos de inclusão deste segmento, para que a sociedade de um modo geral possa respeitar as diferenças, desfrutando de toda arte mostrada pelos dançarinos do grupo com ritmo, suavidade, beleza e plasticidade.<sup>21</sup>

O grupo foi criado, em 1998, dezessete anos após a fundação da associação. É composto por dez bailarinos, cinco são usuários de cadeira de rodas e a outra metade se locomove sem nenhum tipo de auxílio. O trabalho abrange diversos estilos de dança, tendo coreografias de dança de salão, contemporâneo e ritmos mais populares, como capoeira, funk, axé e samba.

#### **3.1.4 Mão na Roda**

O Coletivo Mão na Roda de dança é fruto de um projeto realizado pela Companhia de Dança de Diadema-SP. Nasceu em 1999, através da Associação Projeto Brasileiro de Danças e foi fundamentado por Henrique Amoedo, ex-diretor e fundador da Cia Roda Viva de Natal-RN. Atualmente o programa é coordenado por Luis Ferron. Os participantes do programa, pessoas com necessidades especiais, praticam aulas de dança, trabalhando “propriocepção, condicionamento físico, ritmo, noção espacial, criatividade improvisação e interpretação”<sup>22</sup>

#### **3.1.5 Pulsar Cia. de Dança**

A Pulsar Cia de Dança, criada em 2000 por Teresa Taquechel, reside no Centro Coreográfico no Rio de Janeiro. Tem como objetivo “estimular o olhar do espectador em relação à multiplicidade de indivíduos”.<sup>23</sup> Dos seis bailarinos que a constituem, dois apresentam deficiência, sendo elas a paraplegia causada por poliomielite e tetraplegia. Ministra palestras e workshops sobre dança e recuperação motora através da consciência do movimento.

---

<sup>21</sup> <http://www.undef.org.br/home/index.php>

<sup>22</sup> <http://www.ciadedancas.apbd.org.br/maorod.php>

<sup>23</sup> <http://www.pulsardanca.art.br>

### 3.1.6 *Gira Dança*

Fundada em 2005, pelos bailarinos Anderson Leão e Roberto Morais, a Gira Dança está localizada em Natal-RN. Define-se como

[...] uma companhia de dança contemporânea, formada por pessoas com e sem deficiência, que tem como proposta artística ampliar o universo da dança através de uma linguagem própria, voltada para o conceito do corpo como ferramenta de experiências [...]. Aliada ao trabalho corpóreo, a companhia usa sua arte para instigar nos expectadores a discussão sobre os limites do corpo, além de desenvolver ações sociais, dentre as quais estão a realização de palestras e oficinas em instituições de ensino e organizações corporativas<sup>24</sup>

A companhia participa de eventos de diversas naturezas, não sendo os mesmos exclusivos a pessoas com deficiência. Dentre os seus espetáculos está O jardim das rosas amarelas, coreografado pelo bailarino e diretor mineiro Mário Nascimento. Com uma formação bastante diversificada, conforme Nascimento (2010), o grupo era constituído em 2008, ano de montagem do trabalho, por cerca de 70% do elenco com deficiência: três cadeirantes, dois com hemiplegia, um com Síndrome de Down, dois sem deficiência e um com deficiência visual.

Antes de passar para a exposição das iniciativas que tratam diretamente da relação dança e deficiência visual, retomo a noção de dança inclusiva, apresentada no início do capítulo anterior através das palavras de Amoedo (2001). Como visto, dança inclusiva diz respeito a trabalhos de dança “que incluem pessoas com e sem deficiência nos quais os focos terapêuticos e educacionais não são desprezados, mas a ênfase encontra-se em todo o processo e resultado artístico”. O autor acrescenta que “todo esse processo deve levar em consideração a possibilidade de mudança da imagem social e inclusão social dessas pessoas, através da arte de dançar, uma necessidade premente no Brasil” (AMOEDO, 2001, p.183). Nesse sentido, é coerente inserir as propostas apresentadas até então no contexto da dança inclusiva. Em maior ou menor escala, todas elas parecem focar suas atividades no exercício artístico da dança e se preocuparem com a construção de um novo olhar da sociedade para com as pessoas com deficiência. No caso do grupo Corpo em Movimento, por exemplo, pretende-se alcançar por meio da dança “uma imagem diferente do portador de deficiência física”, no sentido de reconhecer

---

<sup>24</sup> [www.giradanca.com.br](http://www.giradanca.com.br)

as potencialidades desses corpos. A companhia Gira Dança, por sua vez, apesar de se preocupar com as mudanças na percepção social dos corpos portadores de alguma deficiência, se fundamenta na intenção de ressignificar a dança. Desse modo, seja dança inclusiva ou simplesmente dança, como espera Amoedo (2001), pode-se dizer que ela "não é apenas um fim ou um meio. Ela é um princípio, um meio e um fim" (FIGUEREDO, TAVARES e VENÂNCIO, 1999, p.72).

## **3.2 Dança e deficiência visual**

### **3.2.1 *Perfume de Mulher***

O projeto, iniciativa do professor de educação física João Carlos Corrêa, funcionou em Brasília/DF entre os anos de 2005 e 2009 e tinha como objetivo ensinar gratuitamente dança de salão para pessoas com deficiência visual. Dados de 2007 (MOUSINHO, 2007) informam que a iniciativa já havia beneficiado mais de 80 pessoas e funcionava com turma de 60 alunos. As aulas, que aconteciam na academia do professor Corrêa, tinham o intuito de ajudar os cegos no desenvolvimento motor e psicológico. Corrêa contava com o apoio de entidades ligadas aos direitos das pessoas com deficiência, como o Fórum de Apoio a Pessoa com Deficiência (Faped), responsável pela divulgação das atividades. (MOUSINHO, 2007). O projeto foi paralisado em 2009 com o fechamento da academia do professor Corrêa.

### **3.2.2 *Percepções***

Percepções é uma proposta de dança para pessoas com deficiência visual, sob perspectiva educacional, que teve início em 2007, por meio de projeto de extensão do curso de Educação Física da Universidade Comunitária Regional de Chapecó (SC). De acordo com a atual coordenadora do trabalho, Deizi Domingues da Rocha (2011), a iniciativa surgiu do questionamento de uma aluna do curso de Educação Física dessa universidade. A partir de suas observações das aulas externas de orientação e mobilidade<sup>25</sup> das pessoas com deficiência visual, viu-se

---

<sup>25</sup> A Orientação e Mobilidade pode ser definida como um conjunto de técnicas e capacidades específicas que permitem a pessoa deficiente visual conhecer, relacionar-se e deslocar-se com

motivada a pesquisar o que seria a dança para esse corpo cego. Juntamente à professora Marline Lima, atualmente coordenadora do curso de dança da Universidade Federal de Goiás - UFG, iniciaram a pesquisa através de projeto de extensão, via FAPEX - Fundo de Apoio a Pesquisa e Extensão. O mesmo, intitulado “Mundo das percepções: uma proposta de dança para deficiências visuais”, previa aulas de dança para os associados da Associação de Deficientes Visuais do Oeste de Santa Catarina - ADEVOSC. Essa instituição, fundada em 1993, caracteriza-se como entidade filantrópica, sem fins lucrativos, tendo “como objetivo geral organizar, promover e implementar serviços de prevenção, habilitação e reabilitação, visando a inclusão social das pessoas cegas e com deficiência visual” (LIMA; ROCHA, 2008).

Mediante a impossibilidade da discente idealizadora do projeto em dar continuidade às aulas na Associação, até então oferecidas voluntariamente, o mesmo foi assumido por Deizi da Rocha, que atuou como estagiária bolsista durante o primeiro semestre de 2008, ano de conclusão do seu curso de Educação Física. Nesse período, três alunas participavam da proposta, sendo duas cegas e uma com baixa visão. No segundo semestre de 2008, o projeto foi ampliado, devido à contratação de Deizi pela entidade e a entrada de uma nova bolsista. A partir de 2009, o trabalho passou a acontecer sem vínculos com a Universidade e atualmente conta com um número maior de associados envolvidos, de modo a oferecer aulas para crianças, adolescentes e adultos, incluindo turmas de dança de salão e de dança contemporânea.

Lima e Rocha (2008) iniciam a exposição desse projeto, apontando a carência de ações no campo da Educação Especial. Apesar de reconhecerem os esforços governamentais, consideram as políticas públicas voltadas para esse assunto insuficientes, devido à extensão do nosso país e a grande quantidade de pessoas com deficiência. Dizem da luta dessas pessoas em serem reconhecidas socialmente pelas suas qualidades e potencialidades, entendendo esse projeto de extensão como uma preocupação em fazer valer essa luta.

O termo Percepções agrega todo o trabalho de dança realizado na ADEVOSC, em homenagem ao projeto piloto. Todavia, conforme Rocha (2011), o

---

independência. Entende-se por orientação o processo do uso dos sentidos para reconhecer e estabelecer sua posição em relação ao meio e ao seu redor. Mobilidade é o movimento realizado com segurança e eficiência através do emprego de técnicas apropriadas de exploração e proteção. (OLIVEIRA, 2009). Os conceitos apresentados nessa nota foram retirados do material de divulgação do curso “Orientação e Mobilidade” oferecido pelo professor Edvaldo Bueno de Oliveira em Campinas, realizado em 2003.

grupo que representa a instituição nos eventos aos quais essa é convidada, é a turma mais avançada, que realiza o trabalho há três anos. Essa se encontra uma vez por semana, em dia e horário que atendam e possibilitem conciliar a atividade dos associados, interna e externa à associação, como o estudo e o trabalho. Os eventos dos quais participa estão geralmente ligados à Educação Especial.

A coordenadora do Percepções define o trabalho que desenvolve na ADEVOSC enquanto prática artística sistematizada de caráter pedagógico. De acordo com ela,

a dança na perspectiva educacional defende um ensino mais criativo dos conteúdos técnicos da dança, incentivando a comunicação não-verbal pela exploração da carga expressiva e espontânea de cada movimento, ou seja, expressar-se criativamente pelo movimento (ROCHA, 2008, p. 09).

#### Rocha (2008) parte do entendimento

de que a dança educacional não se basta na cópia de movimentos nem tão pouco na execução do movimento pelo movimento mas sim na construção e transposição de conhecimento através dela, onde a dança apresenta início, meio, não tem um produto final, sim um processo (“finalizador”) que estará relacionado nas transformações intrínsecas do corpo/sujeito e seu processo de formação humana, ou seja, a dança continua sendo dançada nas relações cotidianas neste corpo/sujeito (ROCHA, 2008, p. 22).

Segundo Rocha (2011), o trabalho que desenvolve na ADEVOSC se baseia na realização de laboratórios de criação, nos quais a coreografia é tida como consequência dos processos desenvolvidos nesses espaços de experimentação e não como resultado a ser atingido. Reforça o valor do processo de aprendizado em dança, em detrimento à pretensão de grandes resultados. Na sua monografia, intitulada “Corpos, tempos e espaços: descobrindo caminhos para a composição coreográfica do corpo com deficiência visual” (Rocha, 2010), nota-se a preocupação dessa profissional com a expressividade desses corpos e com o processo criativo, imprimindo um caráter artístico e estético no trabalho realizado na ADEVOSC.

Reconhecendo que antes de qualquer coisa, a dança é uma prática corporal essencialmente artística, Rocha (2008) a compreende como arte possível a todos os corpos. A iniciativa de elaboração e realização do evento Contradança tem o intuito de compartilhar esse princípio com a sociedade. Esse evento, cuja terceira edição ocorreu em outubro de 2011, tem como parceiros entidades de Educação Especial e demais “trabalhos que não se enquadram no padrão de ‘técnica’[...] que o júri quer

ver. Até porque a gente acha que a dança não deve ser julgada a todo momento e sim apreciada” (ROCHA, 2011).

No primeiro Contradança (2009), que propôs discussão a respeito da Dança como possibilidade de todos os corpos, foram problematizadas questões a cerca de quem dança e quem pode dançar. O segundo (2010) buscou diálogo entre as metodologias utilizadas para o ensino de dança nas instituições de Educação Especial e as possibilidades de aplicação das mesmas, frente à atual legislação que visa a inclusão de pessoas com deficiência nas escolas regulares. Teve como pano de fundo a seguinte pergunta: “Que dança é essa que acolhe todos os corpos?” No ano de 2011, o foco foi o profissional das escolas regulares que se encontra em contato com alunos com deficiência, não se restringindo aos profissionais da dança.

### **3.2.3 Associação / Cia. de Ballet de Cegos**

O trabalho desenvolvido pela fisioterapeuta e bailarina Fernanda Bianchini teve início em 1995, no Instituto de Cegos Padre Chico em São Paulo (BIANCHINI, 2005). A Entidade sem fins lucrativos existe há aproximadamente 80 anos, atendendo crianças cegas e com baixa visão, garantindo-lhes a educação básica e fundamental. Além das atividades específicas ao desenvolvimento da pessoa com deficiência visual, como, por exemplo, estimulação precoce, leitura, escrita e informática em Braille, oferece aos alunos a educação física e práticas musicais, dentre elas o aprendizado de instrumento, coral e musicografia Braille. As crianças contam também com atendimento odontológico, psicológico, fonoaudiológico, fisioterápico e orientação pedagógica.

Quando eu tinha quinze anos, meus pais eram voluntários no Instituto Padre Chico. Sempre que eu visitava a instituição com eles estava com roupa de balé e de coque. Até que um dia, uma irmã de lá me perguntou se era possível cego dançar balé? (BIANCHINI, 2011a).

Suas professoras de balé consideravam tal tarefa impossível, devido ao fato de o aprendizado dessa arte ocorrer, tradicionalmente, pela visualização e consequente reprodução dos movimentos. Acreditavam ser melhor ensinar algum outro tipo de dança ou algo parecido com expressão corporal, já que não teriam o recurso visual para a imitação dos passos.

Fernanda Bianchini, por sua vez, aceitou o convite, iniciando as aulas de balé com as alunas do Instituto de Cegos Padre Chico. Ao chegar para a primeira aula, como uma menina de classe média, esperava encontrar as garotas de meia calça, sapatilha e coque. Entretanto, a realidade que a esperava era outra. Segundo Bianchini (2011a), estavam com os cabelos soltos, de calça jeans, camiseta e meia. Apresentavam uma postura totalmente curvada para frente com a cabeça para baixo. Percebeu a necessidade de abordar aspectos essenciais, relativos ao comportamento, que antecederiam ao ensino do próprio balé.

Em 1998, “essas novas artistas” foram “apresentadas ao exigente público do balé clássico”, por meio de estréia no festival de inverno de São Paulo<sup>26</sup>. “A partir de 1999, começamos a participar de espetáculos e festivais renomados em dança dentro e fora de São Paulo e conquistamos uma nova categoria especial em dança para deficientes”<sup>27</sup>.

Com esta nova perspectiva, o trabalho passou a demandar maior autonomia e liberdade, não cabendo mais nas instalações do Instituto de Cegos Padre Chico. Além da necessidade de ampliação dos horários e espaços para ensaio, o interesse em participar das aulas não era mais exclusivo das alunas desta escola. Buscando acolher as demandas que o trabalho apontava, concluiu as atividades no Instituto em 2003, fundando sua própria Associação.

[...] em janeiro de 2004 foi fundada a Associação de Ballet e Artes Fernanda Bianchini<sup>28</sup>, com o intuito de levar o ballet clássico para todas as crianças e adolescentes cegas do Brasil, independente da instituição da qual façam parte (Bianchini, 2005, p. 1).

Não mais exclusiva aos frequentadores do Instituto de Cegos Padre Chico, atualmente, atende alunos de outras instituições de apoio às pessoas com deficiência visual existentes no estado de São Paulo como, por exemplo, o Laramara<sup>29</sup> e o Dorina Nowil<sup>30</sup>. Em maio de 2011 havia cerca de 70 alunos, sendo

<sup>26</sup>BAILARINAS cegas conquistam um lugar no mundo do balé clássico. *Jornal O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 ago. 2011. Disponível em: <[http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao\\_11/2011/08/24/ficha\\_teatro/id\\_sessao=11&id\\_noticia=42973/ficha\\_teatro.s.html](http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_11/2011/08/24/ficha_teatro/id_sessao=11&id_noticia=42973/ficha_teatro.s.html)>. Acesso em 26 ago. 2011.

<sup>27</sup>[www.ciafernandabianchini.org.br/quem-somos](http://www.ciafernandabianchini.org.br/quem-somos).

<sup>28</sup> A Associação de Ballet e Artes para Cegos Fernanda Bianchini (ABCFB) está localizada a Rua Humberto I, n. 298, no bairro Vila Mariana, SP.

<sup>29</sup> Instituição de atendimento individual da criança com deficiência visual, no âmbito da educação e inclusão, além de trabalho centrado na família, escola e comunidade.

que 10% das vagas eram reservadas para pessoas com outras deficiências e/ou para a população de baixa renda. Além da ampliação do público, não se limitou ao ensino do balé clássico, oferecendo outras modalidades de dança, sendo elas, dança de salão, sapateado, dança sincronismo e expressão, que acolhe a terceira idade. Também conta com aulas de canto.

Segundo Bianchini (2011a), o trabalho realizado na Associação busca expandir as habilidades necessárias para um bom desenvolvimento da pessoa com deficiência, seja ela visual ou não. Ainda de acordo com ela, as pessoas que procuram a Associação, mas que não desejam ser profissionais da dança, buscam os benefícios que esta prática pode oferecer: expressividade, locomoção, postura, equilíbrio, etc. Enfim, é um trabalho corporal, emocional e de inclusão social.

Neste contexto, além desses ganhos apontados, ficam evidentes os benefícios relativos à socialização e humanização que a prática da arte da dança pode oferecer. Todavia, Bianchini vai além dessa concepção do balé como instrumento, propondo a profissionalização, tanto em nível de formação de professores quanto de bailarinos.

O seu trabalho também contempla uma companhia profissional<sup>31</sup> de 15 bailarinos clássicos, em sua maioria cegos. A Cia. de Balé de Cegos Fernanda Bianchini é reconhecida mundialmente, apresentando-se em diversos espaços: escolas, empresas e grandes eventos de dança - como o Festival de Joinville. Além disso, a companhia participa de festivais de projeção internacional.

Com o olhar perdido, um grupo de bailarinas faz movimentos graciosos na barra, enquanto a professora corrige posturas com um suave toque, em um contato físico fundamental para estas jovens que fazem parte da única companhia profissional de balé para cegos do Brasil<sup>32</sup>.

### **3.2.4 Potlach Grupo de Dança**

O trabalho desenvolvido pelo Potlach é fruto da longa trajetória de pesquisa da professora, pesquisadora e dançarina Ida Mara Freire, fazendo-se necessário

---

<sup>30</sup> Organização com missão de facilitar a inclusão social de pessoas com deficiência visual, respeitando as necessidades individuais e sociais, por meio de produtos e serviços especializados.

<sup>31</sup> A Companhia é patrocinada pela Vivo e pela Equus Jeans.

<sup>32</sup> Trecho de reportagem veiculada pelo Jornal Estado de Minas, disponível em: <[http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao\\_11/2011/08/24/ficha\\_teatro/id\\_sessao=11&id\\_noticia=42973/ficha\\_teatro.s.html](http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_11/2011/08/24/ficha_teatro/id_sessao=11&id_noticia=42973/ficha_teatro.s.html)>.

apresentar o percurso da mesma para a compreensão dos caminhos que levaram a formação deste grupo de dança.

Pedagoga interessada em estudos vinculados à Educação Especial, Freire realizou, em 1992, pesquisa de doutorado sobre o desenvolvimento da criança não-visual. Embora tivesse como objeto de estudo crianças cegas entre 0 e 2 anos, estendeu a pesquisa de campo à observação de atividades realizadas em uma instituição cujo público apresentava idade superior a definida. Por considerar a Associação Catarinense de Integração do Cego - ACIC como referência no campo da cegueira, estabeleceu forte vínculo com os profissionais da mesma.

Essa instituição, que tem como missão promover a inclusão social da pessoa cega, com baixa visão e outras deficiências associadas, completa seus 35 anos de atuação em 2012. Por meio de “uma postura política democrática e pelo esforço em dar acesso à habilitação/reabilitação integral, educação, profissionalização e convivência” dessas pessoas, a ACIC “compartilha de uma perspectiva crítica de sujeito humano, enquanto um ser criativo, participativo, que é capaz de se apropriar ativamente da realidade e atuar deliberadamente nesta, como um cidadão autônomo e consciente de seus direitos e deveres”<sup>33</sup>.

Assim, desde 1992, Ida Mara Freire se mantém em diálogo direto com pessoas com a experiência da cegueira ou baixa visão. Paralelamente a atuação profissional como docente, Freire era dançarina, tendo vivenciado no seu corpo a dança contemporânea e a dança afro. Dessa forma, ao observar o corpo e o movimento de uma criança cega explorando o espaço, passou a estabelecer relações de equivalência ao movimento de um dançarino. Em 1998, três anos após a conclusão do doutorado, buscou desenvolver algo que articulasse sua experiência em dança com a pesquisa acadêmica. Assim, por meio de intercâmbio na Inglaterra, realizou um trabalho sobre Dança na Educação, em parceria com Linda Rolfe<sup>34</sup>. De acordo com dados coletados em entrevista, Freire (2011) considera essa experiência como sua entrada no mundo da Dança-Educação. Ao retornar da mesma, propôs em 1998, um projeto de extensão universitária pela UFSC, denominado Dança-educação para jovens e adultos não visuais<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> <http://www.acic.org.br>

<sup>34</sup> Dessa parceria nasceu o artigo *Dança-Educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento* (2001)

<sup>35</sup> Termo utilizado por Freire (2005) para referir-se aos indivíduos cegos.

A proposta consistia em oficinas de dança para pessoas com cegueira ou baixa visão, uma vez por semana na ACIC. As aulas tinham duração de 90 minutos e estruturavam-se em quatro momentos: círculo de apresentação gestual, reconhecimento do espaço, sequência de movimentos e composição a partir da criação<sup>36</sup>.

Profissional da área da Educação Especial, Freire (2011) diz ter sempre pautado sua atuação na ética e no respeito à pessoa portadora de necessidades especiais. Embora houvesse algumas demandas de apresentação da oficina de dança, ainda não as atendia devido ao

[...] respeito em não atropelar o processo do outro. Então, se o outro ainda está num processo de acolhimento, de experimentação, eu não vou antecipar isto com a minha agenda [...] e ao mesmo tempo, eu não queria apresentar qualquer dança. Eu queria criar uma estética do próprio grupo (FREIRE, 2011).

Percebendo seu desejo por um trabalho estético, o que implicava no movimento do grupo em direção a dança de espetáculo, reconhece os limites da Dança-educação, especializando-se em Dança Cênica em 2000. Logo em seguida, almejando compreender uma estética pautada na experiência singular de cada corpo não visual, e não encontrando exemplos de trabalhos com este propósito no Brasil, aprofundou seus estudos, realizando um pós-doutorado nos anos 2001 e 2002, na Inglaterra. Ao pesquisar a relação de tempo e espaço em corpos com especificidades e fisicalidades diferentes em um contexto estético, lhe foi possível conviver com bailarinos profissionais com a experiência da cegueira, como os da Cia Bock & Vincenzi<sup>37</sup>, além de grupos e companhias que tinham a clareza do desenvolvimento de seus trabalhos enquanto proposta estética, como por exemplo, a CanDoCo Dance Company<sup>38</sup> (FREIRE, 2002). As reflexões de Freire sobre esse tema são de extrema importância, entretanto serão compartilhadas a seguir, uma vez que neste momento do texto são abordadas apenas para contextualizar a formação do Potlach Grupo de Dança.

---

<sup>36</sup> A dinâmica das aulas está exposta minuciosamente na dissertação de Freire, destinada à especialização em Dança Cênica (FREIRE, 2000 p. 31).

<sup>37</sup> Companhia de dança londrina que por meio de um projeto chamado Invisble Dance passou a agregar artistas com cegueira.

<sup>38</sup> Companhia Inglesa que, segundo Silva (2005), traz em seu nome a referência ao “poder fazer”. Na língua inglesa *Can-poder, Do-fazer, Co-Company*.

Essa vivência intensa, o desejo de Freire e o interesse dos alunos de irem para o palco impulsionaram a criação do Potlach.

Com esta experiência, eu percebi que eu podia agora criar o Potlach. Quando eu voltei do pós-doc, já tinha esta experiência no meu corpo, eu sabia o que eu queria... Aí o grupo começou a me falar: “Ida, nós já estamos dançando já faz tempo, quando que nós vamos para o palco?” (FREIRE, 2011).

Retirando-se da ACIC, a turma avançada que deu origem ao Potlach passou a trabalhar na Sala Espaço do Corpo do Centro de Ciências da Educação na Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC. Todavia, em 2007, a ACIC voltou a abrigar as oficinas de dança vinculadas ao projeto de extensão, coordenado pela professora Ida Mara Freire, por meio de uma nova turma de iniciantes, cujas aulas eram dadas por duas dançarinas atuais do Potlach.

O nome do grupo representa de forma significativa a base de seu trabalho. Em concordância com o termo Potlach que significa “uma cerimônia indígena das tribos da América do Norte, na qual se doa o que se tem de maior valor, o que é mais sagrado para o outro” (MAYCA, 2008, p. 41), a proposta do grupo de dança pauta-se na profunda e verdadeira troca de experiências entre seus participantes, a respeito do ver e do não ver. Desse modo, o grupo se constitui apenas de dançarinos não visuais e visuais, não havendo participação de pessoas com outras diferenças/deficiências.

Não são realizadas audições a fim de selecionar pessoas, de modo que o processo ocorre a partir de uma aula aberta, na qual todos são bem vindos. De acordo com Freire, é uma seleção natural, pois “Quem fica, quem quer ficar, quem persevera, vai para o palco. Agora quem não aguenta os ensaios, quem não quer não faz o trabalho” (FREIRE, 2011).

Expostas as quatro propostas relativas ao universo da dança e da cegueira ou baixa visão, ficam evidentes os motivos que levaram a escolha do Potlach Grupo de Dança e da Associação / Cia. de Ballet de Cegos como objeto da pesquisa. Ambos atuam na área em questão há mais de uma década, dispõem de produção acadêmica a seu respeito, apresentam registro de imagens de seus espetáculos e enfatizam o caráter estético da dança em sua prática. Logo, permitem reflexão aprofundada sobre o fazer em dança com pessoas com deficiência visual a partir de seus princípios metodológicos e propósitos estéticos. Devido ao fato de Ida Mara

Freire e Fernanda Bianchini possuem diferentes formações profissionais e, conseqüentemente, trabalharem com distintos estilos de dança, torna-se ainda mais instigante analisar comparativamente o Potlach Grupo de Dança e a Associação / Cia. de Ballet de Cegos.

Por fim, para que esse mapeamento possa contribuir em futuros outros trabalhos de pesquisa, o Quadro 1 a seguir, apresenta a síntese das informações referentes aos grupos e/ou companhias acima apresentadas, incluindo outros grupos que foram identificados ao final da escrita do presente trabalho.

**Quadro 1: Mapeamento da Dança Inclusiva no Brasil**

Propostas de Dança	Município	Estado	Início	Direção	Natureza	Formação	Pessoas com deficiência visual	Endereço eletrônico
Limites Cia. De Dança	Curitiba	PR	1992	Andréia Sério	Cia. profissional de dança contemporânea	Pessoas sem deficiência e com deficiência física	Não	Não encontrado
Cia. de Balé de Cegos	São Paulo	SP	1993	Fernanda Bianchini	Cia. profissional de balé	Pessoas sem deficiência e com deficiência visual	Sim	<a href="http://www.ciafernandabianchini.org.br">www.ciafernandabianchini.org.br</a>
Roda Viva <sup>39</sup>	Natal	RN	1995	Edeilson Matias	Cia. de dança contemporânea			<a href="http://www.ntl.matrix.com.br/rodaviva/site.htm">www.ntl.matrix.com.br/rodaviva/site.htm</a>
Crepúsculo	Belo Horizonte	MG	1996	Luciane Kattaoui	Cia. de dança inclusiva	Pessoas sem deficiência e com deficiência neurológica e motora	Não	<a href="http://www.crepusculo.org.br">www.crepusculo.org.br</a>
Corpo em Movimento	Rio de Janeiro	RJ	1998		Prática de dança vinculada à instituição de apoio as pessoas com deficiência física	Pessoas sem deficiência e com deficiência física/motora	Não	<a href="http://www.undef.org.br">www.undef.org.br</a>
Potlach Grupo de Dança	Florianópolis	SC	1998	Ida Mara Freire	Projeto de extensão da UFSC	Pessoas sem deficiência e pessoas com deficiência visual	Sim	<a href="http://www.ced.ufsc.br/alteritas/potlach/index2.htm">www.ced.ufsc.br/alteritas/potlach/index2.htm</a>
Ekilíbrio Cia. de Dança	Juiz de Fora	MG	1998	Christine Sílmor	Cia. profissional de dança contemporânea	Pessoas sem deficiência e com deficiência	Não	Não encontrado
Coletivo Mão na Roda	Diadema	SP	1999	Luis Ferron	Programa social vinculado à Cia. de dança.	Pessoas com deficiência motora e neurológica	Não	<a href="http://www.ciadedancas.apbd.org.br">www.ciadedancas.apbd.org.br</a>
Pulsar Cia de Dança	Rio de Janeiro	RJ	2000	Tereza Taquechel	Cia. de dança contemporânea	Pessoas sem deficiência e com deficiência motora	Não	<a href="http://www.pulsardanca.art.br">www.pulsardanca.art.br</a>
Todo Movimento	São Carlos	SP	2003	Melina Sanchez e Nirjara Mattos	Grupo de dança Inclusiva	Pessoas com deficiência motora e intelectual	Não	<a href="http://www.espacocorporal.com.br/atividades/danca-inclusiva">http://www.espacocorporal.com.br/atividades/danca-inclusiva</a>
Gira Dança	Natal	RN	2005	Anderson Leão	Cia. de dança contemporânea	Misto	Sim	<a href="http://www.giradanca.com.br">www.giradanca.com.br</a>
Percepções	Chapecó	SC	2007	Deizi Marlini	Prática de dança vinculada a instituição de apoio às pessoas com deficiência visual	Apenas pessoas com deficiência visual	Sim	Não encontrado

**Fonte: Dados da pesquisa**

<sup>39</sup> Não foi possível identificar com precisão a formação da Roda Viva Cia. de Dança. Entretanto, conforme seu histórico, as pessoas com deficiência que integram seu elenco provavelmente são pessoas que sofreram algum tipo de lesão medular.

A partir dos dados expostos no quadro 1, observam-se os seguintes aspectos. O primeiro ponto a ser destacado refere-se à distribuição geográfica dos trabalhos identificados. Na região nordeste e sul foram localizadas poucas iniciativas, valendo ressaltar que no norte e no centro do país não foi encontrado algum trabalho. Percebe-se que há uma concentração de propostas na região sudeste, o que revela, como já esperado, que a dança inclusiva brasileira vem se estruturando, de forma mais efetiva, em estados caracterizados como polos artístico-culturais do país.

Em segundo lugar, nota-se que as primeiras propostas brasileiras na área da dança inclusiva surgiram no início da década de 90. Esse fato ilustra como os anos 90 marcam tanto o eclodir da diversidade na cena contemporânea da dança, por meio da multiplicidade de corpos que dançam, quanto revela o acender do “paradigma da inclusão social” em nosso país.

O terceiro e último item a ser pontuado diz respeito à composição desses grupos e ou companhias. Conforme enunciado anteriormente, nota-se que o número de trabalhos envolvendo pessoas com deficiências distintas da deficiência visual é maior do que aqueles que incluem indivíduos cegos. Mais precisamente, constata-se que essa parcela é constituída por pessoas com deficiências motoras e neurológicas. Além disso, tomando como base aqueles que incluem pessoas cegas ou com baixa visão, com exceção do Gira Dança, todos focam sua prática na relação dança e deficiência visual. Compreender esse fato, de maneira aprofundada, demandaria estudos de caráter sociológico e psicológico. Em decorrência do fato de minha investigação estar no campo das Artes Cênicas, tratando especificamente do fazer em dança com sujeitos com deficiência visual, não se pretendeu pesquisar os motivos de tal situação, de modo que as considerações realizadas nesse momento caracterizam-se apenas como hipóteses de tal ocorrência do que dados de significativa validade. Ainda assim, percebo que podem abrir caminhos interessantes para futuras pesquisas que priorizem refletir acerca do acesso à arte por parte desses indivíduos.

Em dado momento do curso de formação de professores em DanceAbility<sup>40</sup>, Alito Alessi, criador deste método, relatou que a cegueira é a singularidade menos representada no mundo do DanceAbility. Questionado em entrevista concedida a essa pesquisadora sobre o motivo desse fato, disse:

---

<sup>40</sup> A autora da presente dissertação é certificada pela fundação DanceAbility International, por meio do curso de formação de professores, realizado em Florianópolis/SC, em fevereiro de 2011.

Eu não tenho certeza, porque exatamente, a não ser pelo que eu aprendi que a cultura das pessoas cegas é muito forte entre quem é cego. Muitas, muitas coisas acontecem dentro dessas comunidades. No entanto, não tem havido muito intercâmbio dentro do trabalho de grupos com habilidades mistas. [...]O foco da maioria desses grupos não é o trabalho com grupos mistos e sim com outras pessoas cegas (ALESSI, 2011b, tradução livre da autora)<sup>41</sup>.

Luciane Kattaoui (2011), diretora da Crepúsculo Cia de Dança, por sua vez, sinaliza um outro ponto. Ao ser perguntada sobre a composição da companhia, diz ter interesse na participação de pessoas com deficiência visual e auditiva no grupo. Entretanto, constata ser muito pequena a procura por parte dos mesmos de atividades artísticas. Justifica esse dado com a hipótese de que a deficiência visual, tal como a auditiva, por serem deficiências sensoriais e não acometerem habilidades motoras nem cognitivas, não excluem os indivíduos que as experienciam das exigências de qualificação e capacitação para a inserção no mercado de trabalho. Assim, as práticas artísticas ficariam, segundo Kattaoui (2011), em segundo plano. Já nos casos de comprometimentos motores e/ou mentais mais severos, a arte torna-se um caminho para a inclusão social e uma possibilidade de exercício profissional.

Pude perceber essa realidade enquanto divulgava uma oficina de dança que eu iria oferecer gratuitamente para pessoas com e sem deficiência visual.<sup>42</sup> Ao visitar instituições de apoio a essas pessoas em Belo Horizonte, no intuito de convidar seus associados a participarem dos encontros, obtive um retorno mínimo. Os mais jovens que freqüentavam as associações justificaram a não participação por motivos de estudos e trabalhos. Os de faixa etária aparentemente acima de 40 anos, por sua vez, demonstraram certa inércia e acomodação não se disponibilizando para tal experiência artística. Acrescentaram ainda que caso as aulas fossem dadas na instituição, aí sim, eles participariam.

A fala de Rocha (2011) também vai de encontro com as exigências de

---

<sup>41</sup> I'm not sure exactly why, excepted for I've learned that the culture of blind people is very strong amongst people who are blind, and than many many things happen inside of those communities. And there hasn't been so much of a bridge into this sort of mixed abilities work with people who are blind. [...] Those are mostly focused in not on working in mixed ability groups, but mostly with other blind people (Alessi, 2011b).

<sup>42</sup> Paralelamente à pesquisa do mestrado, desenvolvi um projeto artístico, viabilizado pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, que em diálogo com a montagem de um espetáculo, propunha espaço de pesquisa e vivência em dança contemporânea com pessoas com e sem deficiência visual juntamente.

formação e atuação profissional. Ao perguntar à coordenadora do Percepções sobre a possibilidade do mesmo se tornar um grupo autônomo, dedicado também à formação de artistas, ou seja não mais vinculado ou representante da ADEVOSC, Rocha (2011), diz que:

Eu não teria condições para isso. Teria que ter mais momentos, mais ensaios, me arrisco a dizer que eu não sei se teria público, por causa do envolvimento: trabalho, estudos. No momento não teria pessoas interessadas em assumir este compromisso (ROCHA, 2011).

Um segundo aspecto a ser evidenciado, mediante a análise do material coletado, diz respeito ao contexto de formação das três propostas de dança com pessoas que não dispõem do sentido da visão ou o têm alterado - Percepções, Cia. de Ballet de Cegos e Potlach Grupo de Dança. Apesar dos diferentes estilos de dança, métodos e parâmetros estéticos vigentes nos dois últimos, o processo de construção dos três trabalhos é bastante semelhante. Todos eles surgiram a partir de vínculo estabelecido com instituições de apoio às pessoas com deficiência visual. Para viabilizar a constatação desse fato reapresento o contexto de origem dos mesmos. Tanto o Potlach quanto a Cia de Ballet Fernanda Bianchini surgiram num cenário educacional, sendo o primeiro realizado na ACIC<sup>43</sup> e o segundo no Instituto de Cegos Padre Chico. Já o Percepções, definido como atividade pedagógica, permanece, até os dias atuais, no espaço da ADEVOSC. Desse modo, pode-se dizer que, nesses casos, a dança articulada à deficiência visual nasceu no contexto educacional<sup>44</sup>, sustentado por medidas de inclusão social.

Partindo dessa observação, fica evidente que, por mais que a luta pela inserção no mercado de trabalho e a significativa inércia possam dificultar a entrada de sujeitos com deficiência visual no universo artístico, é preciso considerar questões relativas ao acesso à arte e a escolha pela mesma. Desse modo, tendo em vista abordagem mais ampla, faz-se necessário garanti-la enquanto direito de todos, desde o seu acesso no lugar de expectador, até a oportunidade de vivenciá-la, para aqueles que desejem.

---

<sup>43</sup> A ACIC, embora desenvolva atividades de cunho profissionalizante e de habilitação e reabilitação, também é reconhecida como instituição educativa, sendo a educação o eixo básico ao qual as outras atividades se subordinam (<http://www.acic.org.br>).

<sup>44</sup> Um dado interessante é que o estado de Santa Catarina não dispõe de uma escola especial para pessoas com deficiência visual, como é o caso do Instituto de Cegos Padre Chico em São Paulo e do Instituto São Rafael em Minas Gerais. Assim, associações como a ACIC e a ADEVOSC acabam por atuar também na esfera educacional.

Na perspectiva do direito a arte, Freire (2001) afirma que o principal objetivo da dança na educação básica

é motivar os estudantes a apreciarem a dança, pautados em três ações: ver, criar e executar. Como é comum também em nosso contexto, as crianças e os jovens brasileiros nem sempre têm a oportunidade de ir a um espetáculo de dança ou assistir a peças de teatro. Conhecendo a importância da arte como resgate cultural, proporcionar aos alunos atividades que possibilitem se apropriar dessas experiências pode ser de significativo valor para seu desenvolvimento (FREIRE, 2001).

Ao compreender a dança como área de conhecimento, Freire (2001) sistematiza aspectos passíveis de planejamento, observação e análise do professor em relação a prática da mesma no ambiente escolar. Dentre os apontados por Freire (2001) estão os seguintes: Criação, composição, performance (apresentação), capacidade de observação do processo e do resultado, desenvolvimento de habilidades técnicas e expressão criativa do movimento. Acrescenta ainda que “Conforme progredam na escola, terão muitas oportunidades de trabalhar com professores especialistas ou dançarinos profissionais” (FREIRE, 2001).

Também não foi objetivo desse trabalho discutir sobre a dança no contexto educacional, mesmo que sob perspectiva de uma educação inclusiva. Todavia, sabe-se, por meio de autores que se dedicam a compreender o sentido dessa prática artística no contexto escolar, quão importante é seu ensino nesse universo. Além de propiciar desenvolvimento em diversos campos e ampla formação humana, pode ser também, como demonstrado acima por Freire (2001), o despertar da formação de um bailarino/dançarino. Assim, retomando o ponto relativo à pequena participação de pessoas com deficiência visual no universo da dança, pode-se agregar às tentativas de justificá-lo, o fato da pouca realização de trabalhos em instituições voltadas para a educação dessas pessoas ou a pequena inclusão das mesmas nas escolas tradicionais. Para fazer com que esses sujeitos cheguem até a dança, talvez seja essencial fazer a dança chegar, anteriormente, até eles, como fizeram Deizi Domingues da Rocha, Fernanda Bianchini e Ida Mara Freire. Logo, penso que, enquanto a inclusão das pessoas com deficiência nas escolas convencionais não ocorrer de forma efetiva, será necessário intervir em instituições de ensino especializadas para esse público, no intuito de viabilizar o acesso do mesmo a arte.

## **4 O FAZER EM DANÇA NO POTLACH GRUPO DE DANÇA E NA ASSOCIAÇÃO / CIA. DE BALLET DE CEGOS**

Esse capítulo, que consiste no cerne da pesquisa realizada, destina-se a uma análise comparativa entre o Potlach Grupo de Dança e a Cia. de Ballet de Cegos. O foco desta análise é a compreensão dos parâmetros artísticos e estéticos que regem a prática da dança em cada uma dessas propostas. Considerando a especificidade dos corpos presentes nessas realidades, sujeitos com cegueira ou baixa visão, a discussão terá como ponto de partida a compreensão da maneira como a deficiência visual é abordada em cada uma dessas práticas artísticas. Discutir essa questão, implica em refletir a respeito da concepção de corpo e de estética que regem o exercício da dança nesses dois trabalhos. A realização de estudo comparativo entre o Potlach Grupo de Dança e a Cia. de Ballet de Cegos não se refere ao estabelecimento de juízo de valor entre os mesmos, e sim à compreensão aprofundada de seus propósitos, por meio de reflexão sobre as bases teórico-práticas que os sustentam.

### **4.1 Corpo, percepção e cegueira**

Para o início desta reflexão e conseqüente distinção entre os dois trabalhos eleitos como objeto da pesquisa realizada, recorro ao pensamento fenomenológico acerca da percepção e do corpo. Pôde-se constatar que a Fenomenologia, referenciada em Merleau-Ponty, tem sustentado reflexões acerca da relação entre corpo e cegueira. Não é objetivo deste trabalho discorrer a respeito dessa abordagem filosófica, e sim apresentá-la enquanto base da prática do Potlach Grupo de Dança e da Associação / Cia. de Ballet de Cegos. Logo, o pensamento fenomenológico será abordado por meio de autores que articulam esses dois universos: o do corpo e o da cegueira, ou seja, que refletem sobre o corpo e a percepção da pessoa cega, sob perspectiva fenomenológica.

Em relação a Freire (2004) e Bianchini (2005), nota-se que ambas compartilham do entendimento de que a percepção ocorre por meio das experiências, do vivido. Como assinala Freire (2007)

“Se as ciências reduzem a noção de experiência a processos produtivos

internos, a fenomenologia, por sua vez amplia esse conceito com a inclusão da subjetividade, trata-se de uma vivência, aquilo que se vive, atos vivos, como um modo de estar entrelaçado- ser-no-mundo” (FREIRE,2007,p.2).

Em sintonia com a ideia de que a percepção abrange tanto a porção do racional quanto do sensível, Bianchini (2005) revela, a partir de Merleau-Ponty, a noção de um corpo, visto em sua totalidade, conectado com o espaço que o rodeia, ligado a um mundo. “O corpo, segundo Merleau-Ponty, é visto como um todo, na sua estrutura de relação com tudo o que está ao seu redor”. Conforme Bianchini (2005), a preocupação de Ponty é “mostrar que o sentido já é imanente ao movimento de um corpo que sabe, um corpo que compreende, e no qual o significado das coisas se manifesta” (BIANCHINI, 2005, p.39 ).

Na base da discussão de Freire (2004) acerca do corpo, encontra-se a seguinte passagem da obra “O homem que confundiu sua mulher com um chapéu” de Oliver Sacks (1987):

Se desejamos saber a respeito de um homem, perguntamos “qual é sua história, sua história real, mais íntima?”, pois cada um de nós é uma biografia, uma história. Cada um de nós é uma narrativa singular que, de um modo contínuo, inconsciente, é construída por nós, por meio de nós e em nós - por meio de nossas percepções, sentimentos, pensamentos, ações e, não menos importante, por nosso discurso, nossas narrativas faladas. Biologicamente, fisiologicamente, não somos muito diferentes uns dos outros; historicamente, como narrativas, cada um de nós é único. Para sermos nós mesmos precisamos ter a nós mesmos, possuir, se necessário re-possuir, nossa história de vida. Precisamos “rememorar” a nós mesmos, rememorar o drama íntimo, a narrativa de nós mesmos. Um homem necessita dessa narrativa, uma narrativa íntima contínua, para manter sua identidade, seu eu.(SACKS, 1987, p. 111),

Entendendo o ser humano como presença no mundo, atualizada através de seu corpo, Porto (2005) afirma que “o processo do conhecimento é, antes de tudo, um processo corporal” (Porto, 2005, p. 104). Nesse sentido, considerando a premissa de que o homem se presentifica através do corpo, pode-se pensar que são as experiências vividas por cada corpo que o significa e o singulariza. O mesmo passa a ser entendido como um discurso de construção de identidade, por meio das experiências vividas, da memória dessas, e da eterna construção e significação de sua narrativa. Em outras palavras, sua história, narrativa contínua que o identifica, ocorre através do corpo e no corpo. Tal consideração está fortemente presente no trabalho do Potlach, como será visto a seguir.

No tocante às especificidades da forma de ser no mundo dos indivíduos com

cegueira, Porto (2005) destaca que na relação entre cegos e videntes, os primeiros são reconhecidos pelo sentido que lhes faltam, e não pela presença e potencialidade dos outros quatro sentidos.

Borges (2008) aponta como, alinhados à concepção de Porto (2005), diversos autores vem tratando a cegueira como uma forma particular de relação com o mundo.

O tema da cegueira tem sido amplamente discutido por outros autores (Batista, 2005; Simmons; Satin, 2000) que apontam para o fato de que o enfoque comparativo apaga uma outra definição de cegueira: aquela que a considera não como falta, mas como uma outra modalidade de relação com o mundo, que tem suas especificidades, suas singularidades. Considerar a cegueira positivamente, como um modo singular de estar no mundo é a proposta destes autores, entre os quais situamos Eline Porto (BORGES et al.,2008,p.815).

O mundo do deficiente visual é construído a partir dos sentidos que têm disponíveis e o que lhes é invisível aos olhos, não lhes é “invisível à sua sensibilidade, intencionalidade e interioridade” (Porto, 2005, p.25). Essa percepção de mundo é “própria, individual, única, assim como a de qualquer pessoa, deficiente ou não” e tem como base “as experiências, sentimentos e sensações que vão sendo acumuladas ao longo da existência de cada um” (BORGES et al.,2008,p.815). Daí, percebe-se que a cegueira é, ora considerada como deficiência visual, ora como experiência singular de ser no mundo.

A diretora da Cia. de Ballet de Cegos, ao refletir sobre a deficiência, de um modo geral, demonstra a valorização das capacidades da pessoa portadora de deficiência em detrimento das dificuldades e impossibilidades decorrentes da mesma. Em sua proposta de trabalho atenta-se para a funcionalidade e adaptabilidade social desses indivíduos, dizendo que o que importa não são as diferenças anatômicas ou sensoriais e sim o que eles são capazes de fazer. Contribui com a ideia de que a percepção da pessoa com deficiência visual tem suas particularidades. Bianchini (2005) cita Masini que diz que:

o deficiente visual tem uma dialética diferente devido ao conteúdo - que não é visual – e a sua organização, cuja especificidade é a de referir-se principalmente ao tátil, ao auditivo, ao olfativo, ao cinestésico, ou seja, seus sentidos remanescentes. É dessa dialética entre o específico e o geral que se pode definir a estrutura percentual própria do deficiente visual e perguntar como ela é (MASINI, 1997 apud BIANCHINI, 2005, p. 38).

Ainda de acordo com Bianchini (2005)

Se nos guiarmos em Merleau-Ponty que considera o sujeito no mundo como corpo no mundo, um corpo que sente, que sabe, que compreende, poderemos buscar nos alunos suas verdadeiras potencialidades e não suas incapacidades (BIANCHINI 2005, p. 52).

Freire (2005) refere-se aos indivíduos cegos como não visuais e aos que não apresentam alteração na visão como normo-visuais. A autora não se utiliza do termo deficiência visual, compreendendo, assim, a cegueira, como invisibilidade e não como escuridão. Assume a diferença exclusivamente como diferença, sem juízo de valor. A diferença não é boa nem ruim. É apenas uma oportunidade de troca de experiências e aprendizado (FREIRE, 1999).

Consoante à consideração de que são as experiências vividas que significam e singularizam o corpo, Freire (1999) assinala que a observação do movimento de cada um dos integrantes do Potlach os fez “atentar para os padrões de movimentos individuais, como as impressões digitais”. De acordo com ela, “cada um de nós desenvolve um jeito próprio de se movimentar” (FREIRE, 1999, p. 83). Sendo assim, se por um lado, a cegueira é, para quem a vivencia, uma experiência singular na construção da identidade desse sujeito, por outro, ela é apenas mais uma das inúmeras experiências vividas por esse mesmo indivíduo. Portanto, seria equivocado estabelecer generalizações a respeito do modo de movimentar de pessoas cegas, uma vez que isso desconsideraria uma gama de vivências que podem interferir na relação dessas pessoas com a sua cegueira, seu corpo e o movimento. Alguns exemplos dessas variáveis são: perda total ou resíduo visual, cegueira de nascença ou adquirida, experiência ou não de práticas corporais, etc. Logo, “cada indivíduo tem sua especificidade, pois não é possível generalizar que qualquer artista cego faça determinadas coisas e tenha certas experiências” (FREIRE, 2005)<sup>45</sup>.

Desse modo, pode-se pensar que o que há de singular na experiência com a cegueira refere-se à forma de perceber, apreender e conhecer o mundo e não especificamente à maneira de se movimentar, pois como já referido acima, são muitas as vivências que definem o padrão de movimento de cada sujeito. Assim, o desenvolvimento da propriocepção é destacado por Freire (1999) como algo comum

---

<sup>45</sup> Constatação dos artistas da companhia londrina Bock & Vincenzi Dance Co, que integrou artistas cegos em seu elenco através do projeto Invisible Dance. Para conhecer melhor esse projeto, consulte as referências BOCK, F. e VINCENZI, (2002) e Freire (2002)

aos sujeitos não visuais. Por exemplo, o andar, ação corriqueira para a maioria dos indivíduos, exige que a pessoa cega esteja atenta e conectada ao seu corpo, percebendo a si mesmo e ao espaço a todo o momento. “Há uma qualidade nesse andar que, para quem vê, pode passar despercebida. Já a propriocepção de quem não vê favorece a apreensão dessas sutilezas” (FREIRE, 2004, p. 24).

Na pessoa que não vê, notamos a construção de uma motricidade forjada a partir da propriocepção. Sem a possibilidade de imitar um movimento a partir da visão, a pessoa vai aprendendo os movimentos a partir do uso do que faz com o seu corpo (FREIRE, 1999, p. 83)

Por meio de observações do movimento dos integrantes do Potlach, Mayca (2008) acrescenta que

nos momentos de criação das aulas de dança, percebe-se que as pessoas visuais procuram referências nos corpos dos outros para executarem seus próprios movimentos, ou seja, modelos e referências externas, parecendo procurar um parâmetro para o certo ou para o errado. Os dançarinos não-visuais já partem mais de suas necessidades internas de fazer tais movimentos (MAYCA, 2008, p.44).

Em suma, sabe-se que as relações espaciais e temporais vivenciadas por um sujeito com cegueira, exigem que esse esteja atento e conectado com o seu próprio corpo e o seu entorno, o que propicia, de um modo geral, percepção mais acentuada das ações de seu corpo no espaço. Considerando que, “como em uma colcha de retalhos, o cego se orienta costurando pequenos pedaços de mundo, absorvidos com todos os sentidos restantes<sup>46</sup>”, ao aprender dado movimento, o sujeito com cegueira aciona e integra os outros sentidos para tomar consciência do movimento proposto e em seguida ser capaz de executá-lo. Todavia, ao reconhecer essa singularidade no aprendizado de movimentos por parte das pessoas cegas, cabe ao professor/diretor a decisão de manter esse recurso apenas como uma especificidade do processo de ensino-aprendizado em dança, ou utilizá-la como dispositivo para a criação de movimentos e composição coreográfica. Nesse caso, estará aberto um caminho valioso para a pesquisa de movimento, experimentação e descoberta de novas propostas estéticas.

Nesse exato ponto encontra-se a possibilidade de entendimento e diferenciação do trabalho desenvolvido pelo Potlach Grupo de Dança, dirigido por

---

<sup>46</sup> <http://www.grupoterra.org/deficienciavisual.php?acao=listar2&area=35&id=277>.

Ida Mara Freire e pela Associação / Cia. de Ballet de Cegos, conduzido por Fernanda Bianchini. Apesar de ambas se sustentarem na abordagem fenomenológica, reconhecendo o corpo como lugar do vivido, da construção de conhecimento pela ordem do sensível e o compreenderem como um corpo ligado ao mundo, Bianchini (2005) prioriza o aspecto do conhecimento que habita o corpo, abordando-o a partir das suas potencialidades, enquanto que Freire (2004) trata o corpo sob perspectiva histórico-cultural, estimulando a expressão do mesmo a partir de suas singularidades e de sua inteireza. A questão não está propriamente colocada entre o que há de singular ou de universal no corpo ou no movimento dos indivíduos com cegueira em relação a indivíduos videntes, mas sim na maneira de abordar o singular e o universal da experiência com a cegueira na prática da dança. Logo, embora a discussão a seguir também se apoie no modo como a deficiência visual é considerada nos dois trabalhos, o foco da reflexão, daqui em diante, será a respeito da concepção de dança vigente em cada um deles.

## **4.2 Princípios metodológicos e fundamentos dos trabalhos**

Esse tópico visa apresentar o processo de ensino-aprendizagem da dança na prática da Associação / Cia. De Ballet de Cegos e no Potlach Grupo de Dança. Discutir como se dá o exercício da dança em cada um desses trabalhos não está dissociado da compreensão dos princípios filosóficos que evidenciam o essencial dessas propostas. Assim, segue descrição metodológica de cada universo pesquisado, revelando diferentes abordagens do que há de específico em dança com indivíduos cegos.

### **4.2.1 Balé para cegos: especificidades do método Fernanda Bianchini**

*Uma bailarina deve sempre olhar para as estrelas ainda que não as enxergue.*

(FERNANDA BIANCHINI)

No intuito de contextualizar a estruturação do método de ensino do balé clássico para pessoas com deficiência visual, proposto por Fernanda Bianchini, apresento brevemente sua formação profissional. Como bailarina é formada pela Escola Municipal de São Caetano do Sul e pela Fundação das Artes da mesma

cidade. Em seguida, já na cidade de São Paulo, aprimorou seus estudos na Escola Ballet Márcia Bueno. Sua atuação como professora de balé voltou-se desde o início para alunas com deficiência visual. Desse modo, Fernanda Bianchini não possui outras experiências no ensino do mesmo, além do Instituto de Cegos Padre Chico e da sua própria associação. Relembro que a mesma tem formação na área da saúde, mais especificamente, é graduada em Fisioterapia. A sua dissertação de mestrado, que descreve e analisa os benefícios desse método, insere-se na área de distúrbios do desenvolvimento. Daí, justifica-se a dedicação de Bianchini (2005) em compreender o desenvolvimento geral do indivíduo cego. Assim, em sua dissertação, antes de apresentar as especificidades do ensino do balé para deficientes visuais e expor os ganhos que a prática do mesmo pode trazer, ela realiza um estudo comparativo do desenvolvimento da criança cega em relação à criança vidente. Assinala a importância da estimulação precoce da criança cega, para que essa tenha menos desvantagens em relação à criança vidente, uma vez que sendo a visão o canal sensorial que oferece a maior quantidade de informações sobre a realidade e de modo imediato, é imprescindível desenvolver

os outros sistemas sensoriais, sendo que os mais importantes para a recepção de informações para os cegos são: a audição e o sistema háptico [tátil]. A audição tem uma função teleceptora e o tato, por sua vez, permite ao cego o conhecimento sensorial dos objetos animados e inanimados que constituem o ambiente (BIANCHINI, 2005, p. 32).

Se na perspectiva do desenvolvimento do indivíduo cego, a fisioterapeuta se aproxima da definição de deficiência visual como a falta da visão, ao desenvolver seu método de ensino-aprendizagem do balé, ela dialoga com a noção da cegueira como uma experiência singular, na qual “a pessoa com deficiência visual pode organizar seus próprios dados como qualquer outra pessoa e estar aberta para o mundo em seu modo próprio de perceber-se e movimentar-se” (BIANCHINI, 2005, p. 37).

Buscando diminuir ou até mesmo tornar imperceptíveis as diferenças entre a performance de uma bailarina cega de uma vidente, Fernanda Bianchini (2005) diz que “Não há diferenças quanto ao desenvolvimento da aula de balé clássico para uma turma de bailarinas deficientes visuais ou não; as diferenças se restringem exclusivamente ao método aplicado no início do aprendizado [...] que requer certa adaptação” (BIANCHINI, 2005, p. 55). Logo, o método de ensino do balé clássico

para deficientes visuais, desenvolvido por ela, fundamenta-se na perspectiva de que a cegueira não limita o corpo nem os movimentos dos indivíduos que a experienciam.

Como relata a fundadora desse método, em um grupo de dança de deficientes físicos, o ensino do balé seria restrito, permitindo talvez a exploração da face, braços e chão, sendo impossível, por exemplo, o uso das sapatilhas de ponta

mas em um grupo de deficientes visuais eu poderia explorar tudo, o corpo estava perfeito em todas as suas funções, o que faltavam a elas eram condições para a imitação do aprendizado que é exigido para se fazer uma aula de ballet e desenvolver os movimentos ou passos da dança (BIANCHINI, 2005, p.51).

Isso significa, portanto, que a estrutura da aula dada às suas alunas com deficiência visual é a mesma de uma aula oferecida por escolas tradicionais de dança. Essa, por sua vez, conforme Bianchini (2005), consiste das seguintes etapas: aquecimento articular, alongamento muscular, exercícios de barra (preparação para o centro, trabalho de colocação postural, equilíbrio, força e flexibilidade, agilidade), centro, diagonal e relaxamento. Logo, não haveria algo que suas alunas não pudessem fazer, sendo necessário desenvolver apenas uma nova forma de aprendizado dos passos que não passasse pelo recurso da visão.

A construção de seu método apoia-se na ideia de um corpo que se relaciona com o que está em seu redor e que manifesta o sentido das coisas. No início, ao identificar que seus referenciais de aprendizado não faziam sentido para as alunas com deficiência visual, Fernanda Bianchini percebeu a necessidade de ensinar os movimentos, a partir de relações estabelecidas com objetos de conhecimento por parte das alunas. Um exemplo interessante da não aplicabilidade dos corriqueiros recursos, utilizados no ensino tradicional do balé, foi a visualização de sair e retornar para dentro de um balde, sugerida no ensino do *échappé sauté*<sup>47</sup>, para facilitar a compreensão deste passo. Tal recurso não produzia qualquer associação por parte das alunas cegas, uma vez que nem sequer sabiam o que era um balde. Em decorrência dessa observação, de que o aprendizado deveria estar sempre conectado com as experiências de suas alunas, ela desperta para a relevância da

---

<sup>47</sup> Passo de Balé que consiste em um salto para o alto, partindo da quinta posição em que as duas pernas estavam juntas, cair na segunda ou quarta posição, em que as pernas ficam separadas e, com mais um salto, retornar à quinta posição.

utilização de objetos concretos, palpáveis. Assim, ao deparar-se com a dificuldade das mesmas em executar o movimento dos braços, com leveza e suavidade, recorre às folhas de uma palmeira. Amarradas nos braços das meninas, estas foram utilizadas como recurso didático, proporcionando a compreensão e o alcance da qualidade do movimento dos membros superiores. Dessa forma, nota-se como o método desenvolvido por Fernanda Bianchini está pautado nas especificidades do modo de perceber e aprender dos indivíduos com cegueira ou baixa visão.

Partindo da minha experiência como bailarina, usualmente o aprendizado do balé ocorre pelo processo de imitação dos passos através da visualização dos mesmos, almejando-se atingir a reprodução mais fidedigna do que se vê, no intuito de executá-los com o máximo de qualidade. Bianchini preserva esse objetivo, modificando somente o recurso utilizado para a imitação. Ao invés da apreensão da imagem corporal do professor pelos olhos, essa passa a ocorrer pelos outros sentidos. Reforça a importância da audição, do tato, e da propriocepção, sendo assim possível “mostrar com o decorrer do aprendizado que a pessoa cega pode utilizar outras estratégias compensatórias de sua perda visual e aprender a dançar a despeito desta” (BIANCHINI, 2005, p.50).

A primeira etapa do processo de aprendizado de um passo novo ocorre por meio da descrição oral da professora. Após essa breve apresentação do passo, as alunas tentam executá-lo da maneira que compreenderam. Em seguida, as mãos são acionadas, que ao percorrerem individualmente o corpo da professora certificam-se do entendimento do movimento ensinado. Para corrigi-las, a professora também toca o corpo das alunas, possibilitando maior consciência postural e das partes do corpo envolvidas na execução do passo ensinado. À medida que vão aprendendo, ensinam umas às outras, tornando a aula mais dinâmica e desenvolvendo o aprendizado coletivo entre elas (BIANCHINI, 2005). Segundo Bianchini, “uma vez aprendido, basta apenas dizer o nome dos passos para que elas saiam dançando”.

O acompanhamento das aulas de iniciantes, por parte das alunas avançadas, além de agilizar o aprendizado e possibilitar uma vivência coletiva do processo de ensino-aprendizado do balé, também levou ao investimento na formação de novas professoras. Assim, como fruto desse investimento e exemplo de uma atitude inclusiva, a associação conta com a presença de uma professora cega, aluna de Fernanda Bianchini desde o início do trabalho no Instituto de Cegos Padre Chico, e

atualmente integrante do elenco da Companhia. Cega desde os nove anos, Geyza relata ser necessário certa intimidade entre ela e as alunas, uma vez que ensina por meio do toque. Nesse caso, não são apenas as alunas que precisam do toque para aprender os passos, uma vez que o contato físico é indispensável para essa professora avaliar o aprendizado de suas alunas. Sendo ambas cegas, compartilham da mesma forma de apreensão da dança e do mundo, o que torna plausível a observação de Bianchini, ao dizer que “parece que as alunas aprendem até mais rápido com ela” (BIANCHINI, 2011a).

Em relação à audição, Bianchini (2005) ressalta que as bailarinas devem estar com os ouvidos muito atentos, tanto na sala de aula, quanto no palco, uma vez que

precisam ouvir as orientações quanto ao espaço, lateralidade, sincronia e também a professora que, a cada apresentação, fica na lateral do palco, ou seja, na coxia, auxiliando durante cada coreografia. Eu vou falando com elas enquanto estão dançando, conto em voz alta a contagem da música para que todas as alunas sigam ao mesmo tempo o compasso coreográfico e para que a coreografia fique muito sincronizada e também indico algumas orientações espaciais, como por exemplo, para direita ou para esquerda, e assim por diante, para que a platéia veja um grupo sincronizado e alinhado em belas formas no palco, [...] (BIANCHINI, 2005, p. 70).

Diferentemente da Cia de Ballet de Cegos, que é formada apenas por bailarinas cegas e bailarinos videntes, a Associação de Ballet e Artes para Cegos Fernanda Bianchini integra, desde aproximadamente 2006, crianças com outras deficiências e sem deficiência. Desta forma, as alunas, independente de serem cegas ou não, aprendem através do método descrito acima.

A interação entre as alunas cegas e as surdas foi um dado que me chamou a atenção. Visitando Bussel (1994), Bianchini (2005 p. 13) apresenta a dança como uma arte que ocorre simultaneamente no espaço e no tempo, dispondo tanto de elementos visuais quanto sonoros. Assim, exige daquele que a pratica atenção aos estímulos visuais, relativos ao espaço e aos auditivos, relativos ao tempo. Portanto, conectar essas duas dimensões da dança torna-se um desafio para as alunas dessa Associação. Embora as crianças cegas e surdas estivessem separadas umas das outras em seus camarins durante o ensaio, em cena dividiam o mesmo palco e a mesma música. É fato que a comunicação entre indivíduos cegos e surdos é algo bastante difícil, pois se os primeiros se utilizam da linguagem oral e pouco recorrem aos códigos gestuais, os que não escutam, por sua vez, se comunicam através das

mãos, exigindo que o outro leia seus gestos. Contudo, pôde-se notar, através do processo da formação dos desenhos coreográficos (filas, círculos, diagonais) e da percepção musical, a interação dessas alunas, revelando ajuda mútua e construção coletiva do espaço e do tempo cênico. Foi possível perceber que as crianças, geralmente agrupadas de modo a garantir a diversidade em cada grupo, se auxiliavam de acordo com os recursos sensoriais que dispõem, criando relações de parceria, aprendendo a conviver e se respeitarem nas suas diferenças.

Nesse sentido, nota-se que o método de ensino do balé, desenvolvido por Fernanda Bianchini especificamente para pessoas cegas, é um trabalho muito bem sistematizado. Além do aprendizado da nomenclatura, execução e entendimento dos passos, também proporciona vários ganhos a todos que o praticam. Particularmente aos indivíduos com deficiência visual, Bianchini (2005) aponta aspectos físicos, sociais e psicológicos. A melhora da postura, que por meio do alongamento e do fortalecimento muscular, evita lesões e aumenta a auto estima e a qualidade de vida. O desenvolvimento do equilíbrio juntamente à noção espacial, proporcionam auto-confiança e, conseqüente, segurança e desenvoltura na mobilidade. Destaca também o aprimoramento da integração social, melhora da expressividade e aquisição da autonomia. Em suma, percebe-se que a prática do balé proporciona a superação dos limites impostos pela deficiência visual, trazendo ganhos que podem ser notados tanto nos palcos quanto nas ruas.

Fica claro no trabalho da Associação / Cia. de Ballet de Cegos que a mudança ocorre no corpo de quem dança. Pude observar in loco a transformação corporal das bailarinas do espaço público para o espaço cênico e vice-versa. Essa mudança acontece no limite entre palco e coxia. Se enquanto são vistas, mantêm a postura e um domínio surpreendente do espaço, fora do palco, apesar da melhora na orientação e mobilidade, acionam, inevitavelmente, os recursos comuns à locomoção de indivíduos cegos. Ao pisarem no palco, o corpo se reorganiza e se expressa intensamente diferente de dois passos antes da coxia. Se em meio ao anonimato social, ainda sofrem preconceitos por apresentarem uma deficiência, perante o público são reconhecidas como bailarinas de considerável técnica e expressividade. Vale ressaltar que em uma proposta de dança como essa, muito se ensaia até se chegar aos palcos e, que antes de dançar se faz o reconhecimento do mesmo, enquanto que, no dia-a-dia, os imprevistos estão sempre nos mostrando que na vida não há ensaios que permitam controlar, nem sequer prever as surpresas

de ser no mundo.

A base filosófica dessa companhia revela, ainda, que o fato de serem cegas não as impede de dançarem como quem enxerga. Como diz uma das integrantes do Ballet de Cegos, “mesmo sabendo que temos muito para melhorar, já conhecemos o caminho para provar a todos que o cego é capaz de fazer qualquer coisa [...]”<sup>48</sup>. Assim, a essência desta companhia clássica, formada por bailarinas cegas, pode ser conferida pela seguinte fala de sua diretora, que a define como “a profissionalização de meninas que superam limites a cada dia [...] mostrando para as pessoas que nada é impossível quando a gente tem força de vontade e acredita num sonho” (BIANCHINI, 2011a).

Ainda de acordo com Bianchini

elas precisam dançar e interpretar os significados da coreografia expressivamente e mudar de colocação no palco a cada contagem de oito em oito na música sem perder a performance e a expressão, ou seja, como se estivessem vendo, e aquilo fosse muito simples para elas” (Bianchini, 2005, p. 66).

Em decorrência desse esforço e dessa superação, o padrão de beleza em questão é o mesmo que de um corpo que não apresenta nenhuma deficiência. Não se pretende pesquisar diferentes formas de se expressar através do movimento nem discutir sobre novos padrões de beleza e sim reproduzir o mais fiel e o melhor possível a estrutura e a concepção estética do balé clássico.

#### **4.2.2 Potlach: pesquisando o movimento**

A coordenadora do Potlach Grupo de Dança, por sua vez, reconhece que para cada história, cada par de olhos, que apresenta uma forma singular de ver o mundo, existe uma forma expressiva e artística de se movimentar. Isso faz com que seja necessário dialogar com propostas que partam de princípios de movimento e não de padrões de formas. Como nos aponta Laban (1978):

Na verdade, é impossível abranger todo um fluxo de movimento humano, para estudar as variações quase infinitas dos passos e maneira do corpo se movimentar, da mesma forma que se pode fazer com o número limitado de movimentos usados nas formas estilizadas de dança. Em vez de estudar

---

<sup>48</sup> Marina Guimarães em entrevista a Fernanda Bianchini (BIANCHINI, 2005, p. 96).

cada movimento em particular, pode-se compreender e praticar o princípio do movimento. Esta abordagem a cerca da dança envolve uma nova concepção desta (LABAN, 1978 apud FREIRE, 2000, p. 56, tradução livre da autora)<sup>49</sup>.

Assim, os fundamentos eleitos como base da prática corporal do Potlach, entendidos por Mayca, (2008, p. 43) como “sistemas que extrapolam todos os falsos e repetitivos conceitos de beleza e permitem criar ou revelar a identidade entre dança e dançarino”, são os sistemas Rudolf von Laban, Body Mind Centering (BMC) e o Contact Improvisation (CI). Esses sistemas serão brevemente apresentados a seguir, priorizando expor, no entanto, a aplicação dos mesmos na prática desse grupo, uma vez que não é interesse do presente trabalho discorrer sobre tais princípios e sim compreender as bases metodológicas do Potlach Grupo de Dança.

Discípulo do músico e pedagogo suíço Émile Jaques - Dalcroze, Rudolf von Laban (1879-1958) transforma a pedagogia do gesto, proposta por Dalcroze, de “análise pragmática em poesia e dramaturgia do movimento” (Boucier, 1980, p. 293). Considerando a dança poesia, seus movimentos devem ir além do gesto utilitário, revelando por sua vez os sentimentos. Para Laban, “a dança é, essencialmente, uma poética dos movimentos do corpo no espaço”, e o “espaço é, pois, concebido a partir do corpo do bailarino e de seus limites” (GARAUDY, 1980, p. 118). Laban valoriza o ato da criação artística, não apenas pelo fato dessa antecipar os fins realmente humanos, permitindo romper com os comportamentos estabelecidos que conservam e reproduzem a vida habitual, mas também por ser “um meio de comunicação, uma tomada de consciência do outro e da comunidade no seio da qual ele existe, [...] do sentido de comunidade e da unidade humana” (GARAUDY, 1980, p. 120).

Laban (1978) propõe um sistema de observação e análise do movimento a fim de promover novas descobertas acerca dos significados dos gestos. Além das “subdivisões básicas necessárias a observação de ações corporais”, que se referem ao corpo, envolvendo consciência de suas partes e do todo, origem do movimento (centro/extremidade), articulações, parte superior e inferior, expressão facial etc.,

---

<sup>49</sup> Es, en realidad, imposible abarcar en su conjunto el flujo del movimiento humano, estudiar las variaciones casi infinitas de los pasos y el porte del cuerpo de la misma manera que se puede hacer con el restringido número de movimientos utilizados en las formas estilizadas de danza. En lugar de estudiar cada movimiento particular, se puede comprender y practicar el principio del movimiento. Este enfoque de la materia de la danza implica una nueva concepción de ésta (LABAN, 1978 apud FREIRE, 2000, p. 56).

seu estudo aponta quatro “aspectos elementares necessários para a observação de ações corporais”. Tais aspectos são: espaço (direções, planos, extensões, caminho); tempo (velocidade, ritmo, duração, pausa); peso (resistência, força, tensão muscular, acento); fluência (fluxo, ação, controle).

Freire (1999) ressalta, a partir das contribuições de Marion Northe e Veronica Sherborne, discípulas de Laban, o caráter simbólico, elaborado e sistemático de seu processo de análise do movimento. Distante das chamadas práticas de “liberdade de expressão”, o trabalho de análise de movimento desenvolvido por Laban permite ao professor observar de maneira clara e estruturada o movimento de seus alunos, o que possibilita, conseqüentemente, um planejamento coerente das aulas. Segundo Freire (1999, p. 82) “esse é um aspecto muito importante para o nosso projeto, pois acreditamos que o trabalho com essa população deve ser um trabalho estruturado, de qualidade, do qual se possa avaliar os benefícios”. A proposta de Laban (1978), conforme relata a coordenadora do projeto em entrevista, tem sido utilizada por ela desde o início do seu trabalho com o intuito de ampliar a linguagem dos participantes do Potlach, relativa tanto ao movimento, quanto à sua descrição. Freire (2011) destaca-a como uma boa referência para trabalho de descrição de movimento.

O segundo sistema que fundamenta a prática do Potlach é o Body Mind Centering, criado por Bonnie Bainbridge Cohen, terapeuta ocupacional que fundou a escola Body Mind Centering em Nova Iorque e atualmente desenvolve estudos e trabalhos com crianças com necessidades especiais (FREIRE, 1999). De acordo com Freire (2004), o BMC possibilita compreender os diversos sistemas do corpo humano como o ósseo, ligamentar, muscular, dérmico, nervoso etc., tanto de forma experiencial quanto cognitiva. A base da proposta de Cohen (1997, apud FREIRE, 2000) está no entendimento de que os movimentos do corpo são manifestações da expressão da mente. Desse modo,

as mudanças nas qualidades do movimento indicam que a mente mudou o foco sobre o corpo. Ao contrário, quando nós dirigimos a mente ou a atenção para diferentes áreas do corpo, e iniciamos o movimento a partir dessas áreas, nós mudamos a qualidade do nosso movimento. Então, achamos que o movimento pode ser um modo de observarmos a expressão da mente através do corpo, e isso também pode ser uma maneira de produzir mudanças na relação mente-corpo (COHEN, 1997, apud FREIRE, 2000, p.59, 60).

Freire (1999, p. 82) considera os exercícios propostos por Cohen importantes para que os dançarinos conheçam seus corpos e conseqüentemente a “mente que ele expressa”, sendo essa relação “entre o corpo e a mente” fundamental no trabalho com pessoas que não enxergam. Nota-se, por meio da descrição a seguir, a aplicação desse sistema no projeto “Dança para Jovens e Adultos com Cegueira”, coordenado por Ida Mara Freire. Em uma proposta de trabalho realizada nesse projeto, que tinha como tema a coluna vertebral, foram desenvolvidas as seguintes atividades: “Identificar em si mesmo essa parte do corpo, percebendo sua estrutura, tocar na coluna de esqueleto, trabalhar em dupla, tocar e massagear a região da coluna, realizar movimentos tendo a coluna como referencial: rastejar, rolar, ondular, etc.” (FREIRE, 2004, p. 21).

A dinâmica “Fases da Vida” também exemplifica o uso desse sistema no trabalho do Potlach. Segundo Freire (2004) essa consiste na representação corporal, em uma diagonal, das fases da vida - nascimento, infância, puberdade, adolescência, maturidade, velhice e morte. A autora aponta que esse tipo de atividade leva a conexões entre corpo e mente, uma vez que ao trabalhar a memória corporal, suscita nos participantes um resgate de aspectos importantes de seu desenvolvimento. Outra característica relevante desse sistema é o trabalho com a percepção. Entendendo que a recepção das informações, provenientes tanto do ambiente interno quanto externo, se dá por nossos sentidos, Mayca (2008, p.44) afirma que “é pela exploração do processo perceptivo que podemos expandir nossas possibilidades de respostas na nossa relação com o mundo, com o outro e com nós mesmos”. Enfim, a realização de atividades pautadas no BMC evidencia que no trabalho do Potlach, o processo de construção do conhecimento se dá a partir da exploração e percepção do próprio corpo e do corpo do outro, de modo que o aprendizado e a criação de movimentos estão conectados com as experiências que cada corpo tem em si, tanto por sua memória quanto por seus anseios.

O terceiro princípio que fundamenta a prática do Potlach é o Contato Improvisação (apresentado de forma mais detalhada no segundo capítulo), criado por Steve Paxton. Nessa técnica, baseada na sensação do toque proporcionada pelo contato entre dois ou mais corpos, deve-se estar atento à percepção de si, do outro e do ambiente. O prazer de se movimentar juntamente com alguém, de forma não planejada, propõe constante negociação do apoio e do peso de seus corpos, pois qualquer movimento interfere na fluência e no equilíbrio do todo. De acordo com

Leite (2005), alunos de CI devem

focalizar na sensação interna do toque, do contato e da pressão do peso dos corpos. Desta maneira, no processo de aprendizagem, o sentido do toque, a propriocepção e as ações de reflexo físico assumem maior importância para o dançarino do que o sentido da visão e escolhas conscientes de ações. (LEITE, 2005, p.102)

Freire (2000) pontua como uma das contribuições dessa técnica o trabalho em parceria, uma vez que “o contato com uma outra pessoa é imprescindível para o conhecimento do próprio corpo da pessoa com cegueira” (FREIRE, 2000, p. 64). Ela diz ainda que “através do contato com o corpo do outro num diálogo corporal constante, em alguns momentos os movimentos de inteireza de cada corpo se fundem em total harmonia” (FREIRE, 2004, p. 24).

As aulas do grupo, conforme Mayca (2008) são baseadas em execução, criação, observação e descrição. Iniciam-se em uma roda que trata tanto dos aspectos informativos do trabalho, quanto dos depoimentos pessoais e breves discussões sobre dança. Em seguida, realiza-se o aquecimento, geralmente fundamentado no sistema BMC e nos princípios de Rudolf von Laban. Passa-se então, para o trabalho de aprendizado de “movimentos novos, o contato, a exploração de alguma parte do corpo, entre outras possibilidades”. O momento seguinte é dedicado à criação, partindo dos “elementos apresentados em aula e apresentação de uma pequena coreografia, onde todos descrevem seus movimentos”. Ao final, se faz o relaxamento e o encerramento, em roda, na qual cada participante faz sua avaliação da aula com uma palavra (MAYCA, 2008, p. 42).

Os benefícios que a prática da dança oferece aos participantes do Potlach podem ser conferidos através do estudo de Golin (2002). No período em que esse foi realizado, o projeto acontecia somente na ACIC - Associação Catarinense de Integração do Cego - e de acordo com Mayca (2008) era denominado de “Dança, Movimento-Educação para Crianças e Jovens com Necessidades Educacionais Especiais e/ou Não Visuais”. Reconhecendo a importância da dança “para a pessoa portadora de deficiência visual”, Golin (2002) conclui que a prática da dança melhora a consciência corporal, possibilita o conhecimento do próprio corpo e amplia as possibilidades de movimento, desenvolve a expressão corporal e a criatividade, além de promover autoconfiança e conseqüente integração social.

Se a dança proporciona muitos ganhos para o indivíduo não visual, esse

corpo - sujeito que não vê também oferece novas possibilidades de apreensão dessa arte. Conforme a coordenadora do Potlach Grupo de Dança, o

interesse em conhecer a natureza da dança está numa busca de qualidade do movimento para a pessoa com cegueira, por um lado. Por outro, também está no reconhecimento de que a percepção que a pessoa cega tem desse movimento pode nos oferecer uma possibilidade de apreendermos aspectos sutis do movimento e da própria experiência estética que perpassa a dança (FREIRE, 2004/2005, p. 64).

No trabalho do Potlach, portanto, a base não está em poder fazer, ser tão capaz quanto o outro que vê, mas na sutileza da percepção desse corpo que é em si diferente de todos os outros, não apenas pela experiência com a cegueira, mas porque cada corpo é singular, pois nele vive uma história que o identifica. O entendimento de que uma estética diferenciada pode surgir exatamente dessas sutilezas na apreensão da dança por sujeitos não visuais é o ponto central das diferenças entre o Potlach Grupo de Dança e a Cia. de Ballet de Cegos.

#### **4.3 Parâmetros estéticos**

Para iniciar a reflexão sobre os parâmetros estéticos vigentes nos trabalhos pesquisados, recorro ao seguinte questionamento de Albright (1997), que, ao partir da consideração da deficiência como a antítese cultural do corpo saudável e apto, indaga:

o que acontece quando uma pessoa com deficiência se apresenta no papel de dançarino? É preciso aqui ressaltar que esse papel vem sendo historicamente reservado para a glorificação de um corpo ideal. Pode a integração de corpos deficientes na dança contemporânea resultar numa ruptura com as pré-concepções das habilidades sobre o profissional da dança? Ou será, ainda, que o corpo deficiente "transcende" sua deficiência para tornar-se um dançarino? (ALBRIGHT, 1997, apud FREIRE, 2000, p. 23).

Dito de outro modo é o corpo que supera suas dificuldades e diferenças, mantendo-se nos padrões de exigência e de beleza de uma dança realizada por indivíduos sem deficiência, ou é a dança que, ao incluir esses corpos em cena, rompe com esses padrões e alarga seu conceito? De acordo com Bellini (2001)

Inabilidades físicas e corpos fragmentados colocam-nos no caminho

contrário ao que a dança tradicionalmente propôs: a bailarina como estritamente feminina, branca, magra, longilínea, flexível para a discussão sobre o tipo de corpo que constitui um bailarino atualmente. Tenta-se romper, assim, a equação em que habilidade física está diretamente associada a modelos estéticos pré-concebidos. É possível perceber que uma estética fragmentária contemporânea vem tomando o mundo de surpresa, desafiando as noções aceitas do que significa arte e, especialmente, do que significa dança (BELLINI, 2001, p. 209-210).

As considerações de Albright (1997) e de Bellini (2001), citadas acima, abordam a questão da estética na dança contemporânea sob a lógica de corpos com deficiência física. No entanto, me parece pertinente questionar se um corpo com cegueira, ao se dar a ver por uma plateia, também supera os limites impostos pela sua deficiência alcançando habilidades técnicas e expressivas exigidas por certos padrões de beleza, ou propõe uma resignificação de parâmetros estéticos da dança. No caso de corpos com membros atrofiados ou até mesmo sem a presença de todos eles, inevitavelmente se vê a dança e a deficiência, pois ela está ali, explícita em cena. Contudo, o que acontece quando o bailarino / dançarino apresenta uma deficiência sensorial, como é o caso da cegueira? Tal questão será discutida, a seguir, a partir do recorte da pesquisa que realizei, abordando, assim, a produção artística da Associação / Companhia de Ballet de Cegos e do Potlach Grupo de Dança. Conforme assinala Britto (2010), a compreensão da dança, “não se resume ao que se vê nos palcos – as composições coreográficas propriamente ditas, mas inclui tudo aquilo o que se refere ou deriva delas, como produção de conhecimento, ação pública e/ou aplicação prática” (BRITTO, 2010, p. 186). Desse modo, além do processo de criação e da apresentação dos espetáculos desses grupos, também serão tratadas questões relativas à posição do público para com esses trabalhos e o alcance dos mesmos. A fim de melhor compreender cada proposta, esses aspectos serão abordados no âmbito da análise específica de cada grupo.

#### **4.3.1 *Superando limites em função de uma estética tradicional***

A possibilidade de existir uma companhia de balé clássico formada por bailarinas cegas é algo que se refere tanto às transformações ocorridas e propostas pela dança ao longo de sua evolução quanto ao desenvolvimento de políticas públicas voltadas para pessoas com deficiência, como exposto no segundo capítulo

dessa dissertação. Concentrando a presente reflexão sob o aspecto da história da dança, nota-se que, embora a ocorrência de tal trabalho se deva às mudanças de paradigmas propostas por essa arte, a concepção artística da Associação / Cia. de Ballet de Cegos demonstra pouca ou quase nenhuma influência de tais rupturas. Desse modo, apesar desta companhia clássica existir no século XXI, o processo de criação e apresentação de seus espetáculos, a relação com o público e o lugar que a dança ocupa num cenário sócio-político-cultural ainda compartilham dos princípios estéticos que deram origem ao balé clássico, no século XVII, e da função artística que o mesmo exercia na França do século XIX. Contudo, isso não significa dizer que o trabalho desenvolvido por Fernanda Bianchini esteja desalinhado com o nosso tempo, pois a contemporaneidade se caracteriza, justamente pela pluralidade de suas produções, cabendo tanto a vanguarda mais arriscada quanto movimentos de tradição, como este.

Codificado em seus princípios fundamentais por Pierre de Beauchamps no século XVII, o balé clássico foi organizado como um sistema que, segundo Boucier (2001, p.116), “como toda a arte da época de Luís XIV [...] tende à beleza das formas, à sua conformidade a um cânone fixo e, conseqüentemente, a sua rigidez”. A partir das contribuições de Boucier (2001), pode-se dizer que a dança clássica nasceu das transformações dos passos então existentes nas danças de corte, que ao serem levados ao máximo de seu desenvolvimento, atribuindo-lhes uma beleza formal, tornaram-se artificiais. Realizá-los com tamanho virtuosismo, leveza e precisão, implicava em disfarçar o esforço exigido para a execução dos mesmos. Na dança clássica, caracterizada por esse autor, como uma arte rigorosa e artificial, análoga aos padrões de etiqueta e às normas de boa conduta que perpassavam a sociedade da corte daquele período, “a expressão individual, o pitoresco, o natural são recusados em favor de uma ordem estabelecida com desejo de perenidade” (BOUCIER, 2001, p. 113).

Diversos desses aspectos podem ser identificados no trabalho da Associação / Cia. de Ballet de Cegos. Em relação à montagem de seus espetáculos, nota-se que a mesma ocorre semelhantemente ao processo de criação coreográfica do balé clássico, no qual “os coreógrafos, trabalhavam individualmente, sem a participação criativa dos dançarinos, num processo relativamente simples de fazer combinar os passos em variações que acompanhassem a música de forma literal” (SILVA, 2005, p.94). Na entrevista, Bianchini (2011a) relata um fato que ilustra como o trabalho de

montagem das coreografias está desvinculado da participação criativa coletiva das alunas/bailarinas. Na criação para um dos festivais, uma das alunas da Associação de Ballet e Artes para Cegos, que residia em outra cidade, pode participar a partir de algumas viagens para São Paulo, nas quais aprendia os trechos da coreografia e depois, sozinha, ensaiava em sua cidade, sob a supervisão de sua professora regular. A partir desse fato, fica evidente que a criação é centrada na figura da coreógrafa. Dispensados da colaboração criativa, a participação dos bailarinos da Associação / Cia. de Ballet de Cegos consiste em aprender as coreografias e dançá-las utilizando-se de toda a qualidade técnica necessária à realização dos passos do balé clássico.

Acerca da combinação de passos previamente codificados, nota-se que Fernanda Bianchini, embora se utilize desse modelo na criação de suas próprias coreografias, o trabalho da Associação / Cia. de Ballet de Cegos é, em sua maior parte, um trabalho de remontagem, uma vez que os balés apresentados tiveram sua criação durante o século XIX. Tendo como repertório grandes peças clássicas, a Associação / Companhia apresentou nos últimos anos *Dom Quixote* (2011), *Coppélia* (2010), e *O Quebra Nozes* (2009)<sup>50</sup>.

A fim de manter os parâmetros técnicos e estéticos da dança clássica, a diretora da companhia, juntamente com as outras professoras da associação, fica nas coxias orientando as alunas.

Conto em voz alta a contagem da música para que todas as alunas sigam ao mesmo tempo o compasso coreográfico e para que a coreografia fique muito sincronizada e também indico algumas orientações espaciais, como por exemplo, para direita ou para esquerda, e assim por diante, para que a platéia veja um grupo sincronizado e alinhado em belas formas no palco, [...] (BIANCHINI, 2005, p. 70).

Ao discorrer em sua dissertação sobre o interesse do público pelo balé clássico, Bianchini (2005) indica que esse decorre da “busca pelos padrões estéticos europeus, sobretudo aqueles que lembram as artes da tradição francesa. Talvez o fascínio pelo sonho e pelo mundo irreal” (BIANCHINI, 2005, p. 12). Ela parece

---

<sup>50</sup> Balés criados na segunda metade do século XIX, período no qual a França perdia o status de capital mundial da dança, com o enfraquecimento do balé romântico, enquanto que a Rússia, com a chegada de Marius Petipa, se despontava com o Balé Imperial (GARAUDY, 1980). Assim, *Copélia* (1870) é um balé cômico, que se opôs aos padrões do Romantismo, no intuito de resgatar o público do balé na França. De autoria de Arthur Saint-Leon, em 1884 foi remontado por Petipa. Já *O Quebra Nozes* (1892) e *Dom Quixote* (1869) foram originalmente coreografados por Marius Petipa.

referir-se aos parâmetros estéticos do Romantismo, que conforme Garaudy (1980) foi um movimento artístico que evidenciava o clamor da aristocracia francesa da primeira metade do século XIX de se esvair da sórdida realidade, decorrente da crescente industrialização daquele período. A arte com função de diversão, distração do público, ainda sustenta o entendimento de dança de um grande número de pessoas (artistas, produtores, patrocinadores, espectadores, etc.). Enfim, permanece a compreensão da dança como algo destinado, prioritariamente, a agradar aos olhos de quem a assiste, por meio de um distanciamento da realidade. Sinalizando compartilhar desse conceito de dança, Bianchini (2011a) afirma, quando questionada sobre a estética de seu trabalho, mais especificamente a respeito da posição do público frente à deficiência, que o público não vê a deficiência em cena. “O trabalho é muito bonito [...] o que você vê no palco não é deficiência. Eu sou muito crítica, vou atrás de figurinos lindíssimos. Elas se apresentam muito bem em cena. O mais importante não é a deficiência. É muito bonito mesmo” (BIANCHINI, 2011a).

É notório o investimento na produção artística dos espetáculos da Associação / Cia. de Ballet de Cegos. Cenários, figurinos, iluminação e som são trabalhados com o máximo de qualidade para que “o público veja a parte perfeita, não veja os defeitos” (BIANCHINI, 2011b). Se, conscientemente, ela se refere às imperfeições relativas a execução dos passos pelo bailarino, ou seja sua qualidade técnica, o mesmo parece ocorrer com a deficiência / diferença, seja ela sensorial, mental ou física. Assim, a mesma não se apresenta de modo a despertar curiosidade no público, uma vez que essa é camuflada pelo modo como a diretora da companhia organiza os elementos cênicos.

Um dado que demonstra a dissolução da deficiência no trabalho da Associação / Cia. de Ballet de Cegos foi a forma como os dois rapazes com deficiência física foram incluídos no espetáculo Dom Quixote (2011). Por mais que haja a inclusão de pessoas com outras deficiências, distintas da visual na Associação de Fernanda Bianchini, e ela demonstre preocupar-se com a autonomia das mesmas em cena, pude perceber nos ensaios desse espetáculo que essa autonomia é relativa. Fernanda Bianchini buscava uma forma mais independente de participação dos dois cadeirantes, evitando, por exemplo, que seus deslocamentos fossem feitos sempre com o auxílio de outra pessoa empurrando suas cadeiras. Em verdade, em alguns momentos, isso ocorreu, porém a movimentação realizada por

eles, restrita aos braços e a cabeça, não revelava nenhuma particularidade daqueles corpos. Partes imóveis mantinham-se imóveis e indiferentes ao público, uma vez que esses corpos se expressavam por meio apenas de movimentos que não causassem nenhum estranhamento aos olhos de seus espectadores. De um modo geral, nota-se que a liberdade e autonomia dadas a esses sujeitos vão até onde a estética do trabalho e a linguagem do balé não sejam prejudicadas. Como ela mesma aponta, “a forma como eu inluo, não é que assim... tá todo mundo dançando e um deficiente no meio dançando igual, mas eu inluo nos espetáculos da forma como eu acho que ficaria bonito e poderia mostrar o trabalho, bem feito” (BIANCHINI, 2011a). Nesse sentido, tomando como base os parâmetros estéticos dessa modalidade de dança, o trabalho desenvolvido por Fernanda Bianchini, desde a criação e sistematização do seu método, até o resultado artístico de seus espetáculos, é realmente elogiável.

De acordo com Bianchini (2011b), a maior dificuldade não foi desenvolver uma maneira de se ensinar o balé acessível às alunas cegas, e sim vencer o preconceito das pessoas, principalmente das que atuam na área da dança. Ela relata que, no início do trabalho, nove inscrições em festivais foram canceladas, com justificativa de que não seria possível a participação das bailarinas por serem cegas. No entanto, com o tempo, esse cenário se modificou.

Atualmente, reconhecida como a pioneira do ensino do balé para pessoas com deficiência visual, Fernanda é convidada para ministrar cursos para profissionais que desejam atuar nesta área, de modo que hoje tem como semente da difusão do método de balé para cegos, uma turma no Rio de Janeiro - RJ e outra em Vila Velha- ES. Em nível nacional, dentro da programação da TV Globo, a companhia se apresentou no programa Domingão do Faustão, no programa Criança Esperança e na novela América. Internacionalmente, o alcance da companhia pode ser evidenciado pelo acompanhamento por parte de Fernanda, em março de 2011, de três de suas bailarinas em uma viagem para Nova Iorque, na qual realizaram cursos em duas escolas norte americanas. A excelência das alunas levaram-nas a uma matéria no jornal Wall Street. Também despertou interesse de ícones da dança, como, Ana Botafogo, Mikhail Baryshnikov e David Parsons, que chegaram a conhecer pessoalmente o trabalho. Do ponto de vista financeiro, a Associação /Companhia é patrocinada pelas empresas Vivo e Equus Jeans, além de dispor da contribuição de diversas pessoas físicas. Assim, apesar de instável, os bailarinos da

Companhia de Fernanda Bianchini contam com uma razoável ajuda de custo.

Se, por um lado, deve-se atribuir ao grandioso reconhecimento da Associação / Companhia de Ballet de Cegos a qualidade do trabalho, a persistência e dedicação de Fernanda e de suas alunas, por outro, seria ingenuidade desconsiderar a força de uma estética tradicionalmente aceita. Logo, penso que o sucesso da proposta está alicerçado em dois pontos: o fato de ser uma companhia de balé clássico e o fato de ser formada por bailarinas cegas. A respeito do primeiro aspecto, o autor de “Dançar a Vida”, referindo-se ao virtuosismo, à excelência técnica e ao caráter acrobático do balé clássico, diz: “essas maravilhas que parecem ultrapassar o possível em audácia, equilíbrio e harmonia provocam em nós esta emoção particular que nos faz reconhecer, com angústia, alguém que supere nossos limites” (GARAUDY, 1980,p. 40). No caso específico das bailarinas da Cia. de Ballet de Cegos, tal superação não seria ainda maior? Conforme a diretora desse trabalho,

elas são muito mais bailarinas do que qualquer bailarina, porque para elas estarem lá fazendo o que elas estão fazendo... Não que eu não vou cobrar técnica, não é nada disso. Eu também cobro, mas eu acho que elas se superam demais. A superação delas é o maior presente que a gente pode ver num palco. (BIANCHINI, 2011b).

Para quem assiste, o balé, em si, já carrega sua beleza, seu encanto, sua história. Para quem o faz, sabe-se de suas exigências, um convívio com a superação, disciplina, em um misto de dor e prazer. Assim, se fosse retirado dessa companhia um dos dois aspectos que a constitui, talvez o trabalho não tivesse a mesma repercussão. Por exemplo, se deixasse de ser uma companhia de balé clássico, talvez não tivesse o mesmo reconhecimento, pois até os leigos imaginam o esforço que o virtuosismo e o brilhantismo dessa técnica demandam de seus bailarinos. E se não fosse formada por bailarinas cegas? Provavelmente seria mais uma dentre tantas outras companhias de dança do Brasil que, mesmo apresentando uma boa qualidade técnica, estaria buscando seu espaço no mercado artístico. Mas a realidade não é essa. A companhia que desperta o interesse de tantos, é uma Companhia formada por bailarinas cegas, cujo estilo é o balé clássico.

Daí, por mais que Bianchini possa enfrentar o preconceito para com o diferente, esse diferente (deficiente visual) é apresentado sob o respaldo de algo que preza pela tradição, pelo padrão, pela homogeneidade: uma estética familiar, que ainda identifica a dança, em grande parte do mundo. Como elucida Paixão

(2006):

Uma dança criada a partir de princípios tradicionais carrega seus valores, seus ideais e aspirações, sua posição no mundo. Não existe um modo neutro de se expressar, cada modo de expressão traz consigo sua posição no mundo (PAIXÃO, 2006, p. 68).

#### **4.3.2 Por uma estética diferenciada**

Partindo de referências estéticas da dança contemporânea, o processo criativo dos espetáculos do Potlach Grupo de Dança se pauta no intercâmbio das experiências entre o corpo que enxerga e o que não enxerga, não havendo destaque para qualquer dos dois corpos. Ambos estão no mesmo patamar, dialogando com suas vivências, convivendo e criando dança. Retomando Mayca (2008), o Potlach Grupo de Dança se pauta em pesquisa e criação de movimento, de forma que os dançarinos do grupo

participam da criação coreográfica, fazendo a dança do corpo próprio. Não é o corpo que se adapta à dança, ela é criada conforme a necessidade e vontade sentida no momento, e ao mesmo tempo indo, além disso, visando sempre ao diálogo. A experiência criadora consiste, dessa forma, em pensar no que é singular e plural em nós (MAYCA, 2008, p. 43).

Como assinala Freire (2007), as criações coreográficas do grupo baseiam-se nas experiências cotidianas dos dançarinos e em suas memórias corporais, de modo que as sequências são criadas a partir da improvisação de movimentos e do contato corporal entre os participantes.

No que diz respeito às montagens coreográficas, o grupo estreou em dezembro de 2003 no Teatro da UFSC, apresentando o trabalho “Quatro”. Segundo Mayca (2008), o processo de criação desse trabalho ocorreu a partir das experiências cotidianas, memórias corporais e imaginações dos dançarinos vinculadas aos quatro elementos da natureza, terra, água, fogo e ar. A construção das sequências coreográficas se deu a partir da improvisação e contato corporal, sugeridos através das quatro qualidades do movimento: condensado, ondulatório, explosivo e sustentado. No primeiro semestre de 2004, foi apresentado o processo coreográfico “Água Constante...” no Espelhos da Educação, no CED- UFSC. Em 2005, também apresentado no Espelhos da Educação, o Potlach levou “Embalos e Canções”. Em 2006 o grupo foi pré selecionado na modalidade vídeo dança do

Rumos Itaú Cultural (FREIRE, 2007).

Devido à dificuldade de circulação dos espetáculos do Potlach, por ausência de verbas, a diretora do mesmo tem optado pelo vídeo dança para torná-los acessíveis. Essa linguagem dialoga com a proposta do grupo, uma vez que sugere àquele que o assiste uma nova forma de olhar a dança, ou seja, através das imagens eleitas por um olhar anterior, o do vídeomaker.

O espetáculo "Que sei eu?", de 2009, segundo Ida Mara Freire, responde as corriqueiras perguntas relativas a uma dança realizada por cegos, acrescentando que a sua fruição ou apreciação, como a de todos os trabalhos do grupo,

depende da percepção do espectador. Uma dança que é uma interrogação que apela para a intuição primordial de uma dança expressa no entrelaçamento entre um dançarino que não vê e o espectador que o vê. A coreografia busca criar um jogo lúdico, dinâmico e criativo de reconhecimento do outro. Despertando, assim, uma dança forjada nos sentidos, na memória corporal, no visível e no invisível<sup>51</sup>.

Ao definir-se como um “trabalho de pesquisa perceptiva e sensorial, o Potlach tem por finalidade despertar no espectador uma experiência estética insólita e provocadora acerca do acolhimento do outro que é diferente de si”.<sup>52</sup> De um modo geral, as criações coreográficas do Potlach visam “provocar o público a repensar a questão da visualidade”, fazendo-o se perguntar: “O que é que eu estou vendo? Eu estou vendo mesmo, ou não?” (FREIRE, 2011).

Embora fortemente reconhecido no campo da pesquisa acadêmica, sendo referência importante na área da dança-educação, mais especificamente no âmbito da educação inclusiva, educação estética, o Potlach ainda não alcançou seu lugar no cenário artístico profissional. Vale recordar que esse grupo é em sua essência um projeto de extensão universitária que propõe a “Dança para Jovens e Adultos com Cegueira” (MAYCA, 2008, p. 42). Não dispõe de recursos para sua manutenção, o que inviabiliza um espaço próprio para a realização de suas atividades, pagamento dos dançarinos, verba para produção de seus trabalhos etc. O Potlach funciona na sala Espaço do Corpo, do Centro de Ciências da Educação na UFSC, e se sustenta por meio de algumas doações, cachês esporádicos mediante apresentação, e considerável investimento pessoal de sua coordenadora.

<sup>51</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=j7TXAK3GCQE&feature=channel\\_video\\_title](http://www.youtube.com/watch?v=j7TXAK3GCQE&feature=channel_video_title)

<sup>52</sup> [www.ced.ufsc.br/alteritas](http://www.ced.ufsc.br/alteritas)

Conforme Freire (2011)

O que eu posso oferecer para essas pessoas... Infelizmente, eu já tentei várias vezes, os projetos para tentar verba para eu pagar um salário para eles [...] ficarem exclusivos para o projeto. Não consegui isso até hoje. Então, [...] A troca é o tempo deles pela experiência que eu ofereço para eles (Freire, 2011).

Ela acrescenta não desejar estabelecer uma relação de posse para com os dançarinos, reconhecendo que “a vida muda, né? Eu, por exemplo, venho para cá<sup>53</sup>, faço as minhas mudanças e as pessoas também não ficam muito concentradas” (FREIRE, 2011).

Nota-se, portanto, que o Potlach se configura como um trabalho intermitente, de modo que as interrupções vividas pelo grupo não parecem estar associadas apenas à questão da captação de recursos. Caracterizando-se como um projeto de pesquisa em dança, o processo de criação de seus espetáculos perpassa por ações que vão além da prática da dança com os integrantes do grupo. Tais ações, por sua vez, parecem concentrar-se, temporariamente nas inquietações de Ida Mara Freire, enquanto artista, professora e pesquisadora. Sua participação em diversos programas, pesquisas e intercâmbios de considerável duração fora de Florianópolis e em alguns casos até fora do país, se, por um lado, interrompe a prática do Potlach, por outro, fomenta reflexões para os futuros laboratórios de criação desse grupo. Como relata Freire (2011) os processos duram em média quatro anos, “pois eu vou coletando material para criar [...] aí, quando eu tenho uma proposta pronta, provavelmente o ano que vem quando eu retornar [da cidade do Cabo], eu começo a reunir o grupo de novo para a gente começar a pensar um projeto” (FREIRE, 2011).

Em suma, todo esse contexto no qual se insere a prática do Potlach, implica em uma liberdade maior tanto para os integrantes do grupo, quanto para sua própria coordenadora. Uma vez que não lhe é possível assegurar renda fixa aos integrantes do projeto, Freire (2011) compreende com naturalidade a impossibilidade de exclusividade dos mesmos. No caso de um trabalho estável, autônomo, seria necessário reconciliar os interesses de todos, inclusive os dela própria. Logo, mesmo que não seja possível dimensionar ao certo se esse modo de estruturação do grupo representa efeito ou causa da escassez de recursos, parece que estão

---

<sup>53</sup> Durante a realização da pesquisa, Ida Mara Freire desenvolvia atividades de pesquisa na Cidade do Cabo, na África do Sul.

associados em alguma medida, pois como diz Paixão (2006, p.68) “os meios não estão dissociados dos seus fins. Um modo de fazer diz respeito ao que está sendo feito”.

Outros aspectos, relativos à estética do Potlach e ao lugar que indivíduos com deficiência ocupam no imaginário das pessoas, também interferem no posicionamento sócio-cultural e econômico do grupo. O trabalho realizado pelo Potlach Grupo de Dança evidencia os processos de estruturação e de interação da dança pós-moderna, que de acordo com Silva (2005)

[...] não se interessa em apresentar corpos perfeitos, unificados pela forma nem delineados por imperativos estéticos ou sexuais. A dança parece querer, de fato, expressar a multiplicidade corporal feita de músculos, ossos, imperfeições e qualidades do ser humano falando de si próprios, sem disfarces e para uma platéia que se identifique com o que vê (SILVA, 2005, p.140).

Em sintonia com esse propósito, Freire (2004) afirma não pretender enfatizar a deficiência e nem tão pouco negá-la. Diz ainda não querer “importar alguma coisa de uma outra cultura de um outro corpo para provar que eles são tão capazes. [...] Eu queria, eu quero uma estética que surja desse corpo, que só este corpo pode fazer pela experiência que ele tem nele” (FREIRE, 2011). Abordado sob perspectiva de que a dança não é para ser explicada, o corpo de quem não vê, “propõe uma dança que não se explica, mas que se sente como nascente de um corpo perceptivo”, num entrelaçamento dos corpos do dançarino e de sua plateia (FREIRE, 2007, p. 6).

Nesse sentido, os parâmetros estéticos vigentes no Potlach Grupo de Dança, apresentados até então, demonstram como o trabalho desse grupo caracteriza-se como uma proposta de dança contemporânea. A fim de demonstrar os princípios que embasam o reconhecimento deste projeto como tal, recorro às contribuições de Tomazzoni (2005) e de Katz (2004). O primeiro autor, reconhecendo a difícil tarefa de definir dança contemporânea, apresenta em seu artigo, intitulado Esta tal de dança contemporânea, alguns fatos que auxiliam na compreensão desta, pois, de antemão, “dança contemporânea não é uma técnica ou método que vem com rótulo”. Os fatos elencados por ele estão sintetizados abaixo:

1. a dança contemporânea não é uma escola, tipo de aula ou dança específica, mas sim um jeito de pensar a dança [...], [de modo que] cada

projeto coreográfico terá de forjar seu suporte técnico. [...] Assim, passou a se constituir uma infinidade de alternativas. [...]

2. Não há modelo/padrão de corpo ou movimento. Portanto, a dança não precisa assombrar por peripécias virtuosas e nem partir da premissa de que há 'corpos eleitos' [...] pode-se reconhecer a diversidade e estabelecer o diálogo com múltiplos estilos, linguagens e técnicas de treinamento.

3. Dança é dança. A dança contemporânea reafirma a especificidade da arte da dança. [...] A dança não precisa de mensagem, de história e mesmo de trilha sonora. O corpo em movimento estabelece sua própria dramaturgia, sua musicalidade, suas histórias, num outro tipo de vocabulário e sintaxe.

4. [...] O pensamento se faz no corpo e o corpo que dança se faz pensamento.[...]

(TOMAZZONI, 2005)

Já Helena Katz (2004) diz que “o que distingue um espetáculo de dança contemporânea é a pergunta que ele faz”. Portanto, não é mais a técnica ou o tipo de treinamento corporal que define ou caracteriza a dança contemporânea e sim o fato da mesma propor uma indagação, retirando o público da posição de expectador e tornando-o parceiro na construção “da legenda do que se passa” em cena.

O trabalho desenvolvido pelo Potlach é caracterizado por sua coordenadora como “dança do não sei lá o que”, fato que evidencia alguns parâmetros estéticos do grupo. “Dança do não sei lá o que”, é resposta dada em tom de brincadeira por um participante do grupo não visual à pergunta “que dança é essa?” de outra dançarina, também cega, para Ida Mara, diante de uma complexa descrição do movimento (FREIRE, 2007, p.5). Isso revela tanto o caráter lúdico e experimental do trabalho desse grupo, quanto a disponibilidade para a construção coletiva do saber a respeito do corpo, do movimento e da própria dança. Conforme Freire (2007), esse acontecimento demonstra o panorama da dança contemporânea, que ora se apresenta como incompreensível, e ora tem seus códigos significados pelo espectador.

Desse modo, ao não almejar um padrão de corpo ou de movimento, trabalhando a partir de diferentes modos de percepção, uma vez que o grupo é integrado por pessoas com e sem deficiência visual, e principalmente por indagar o público a respeito do ver ou não ver, estão dadas as pistas de que o trabalho do Potlach é uma proposta de dança contemporânea. Logo, a resposta à pergunta “Que dança é essa?” também poderia ter sido: “É a tal da dança contemporânea”. E essa dança, que segundo Tomazzoni (2005) incomoda por revelar que “podemos ser mais e muitos”, talvez desperte menos interesse de patrocinadores e do público do que a dança do que se sabe muito bem o que, há pelo menos quatrocentos anos.

Assim, ao assumir o Potlach enquanto um grupo de dança com uma estética diferenciada, Ida Mara Freire encara as dificuldades encontradas em relação à captação de recursos, negando-se a uma agenda de inclusão.

É muito difícil conseguir patrocínio porque eles exigem que a gente coloque o trabalho como um trabalho social, e o trabalho não é social... São alguns preços que eu pago para o grupo se sustentar neste panorama de uma estética diferenciada, como um trabalho estético e não como um trabalho social, nem um trabalho terapêutico ou só de cunho educacional. Se há educação, pode ter porque eu estou dentro de um centro de educação, mas é uma educação estética, se há uma terapia, é um terapêutico como eu andar na praia. (FREIRE, 2011).

A compreensão da proposta estética do Potlach remete aos fundamentos do método DanceAbility. Oportunizar a dança para todas as pessoas, independentemente de “habilidades ou deficiências”, incluindo desde iniciantes até artistas profissionais, é um dos objetivos desse método, que se baseia no estudo da improvisação de movimento. A funcionalidade, do mesmo modo que a estética do movimento, não são prioridades da prática do DanceAbility. Já a atenção à sensação do movimento, o estabelecimento de relações por meio da intuição e do exercício de fazer escolhas a partir da percepção de si próprio, do outro e do espaço, esses sim os são. Com a prática do DanceAbility, “os dançarinos aprendem a reconhecer e seguir seus desejos ao se mover e se relacionar ao invés de somente seguir movimentos determinados. A linguagem particular de movimento de cada pessoa é honrada e valorizada” (ALESSI, 2011a, p. 17). Em um depoimento do fundador desse método, ele diz que:

[...] novas experiências levaram para longe minhas suposições sobre dança. Trabalhar com habilidades mistas me ensinou (e continua a ensinar) a escutar de maneira diferente e a mover meu corpo de maneira diferente, me ajudando a dissolver antigos hábitos e padrões.[...] Minha visão de mundo começou a mudar. Eu comecei a ter muito mais respeito e apreciação pelo meu corpo e pelos corpos dos outros. Eu comecei a ver beleza em mais formas (ALESSI, 2011a, p.13).

Ampliar a noção de belo, permitindo dissociá-la daquilo que é agradável apenas aos olhos é, também, um convite recorrente nas reflexões de Ida Mara Freire. Freire (2004) reconhece que a dança para um corpo diferente não apenas nos propõe a ampliação do conceito de beleza, mas também “o desafio de apreendermos uma estética da própria existência, a vida como obra de arte, como

sugerem os filósofos gregos” (Freire, 2004, p. 20). De acordo com ela, “um simples movimento ou gesto pode conter beleza e despertar novas noções de autonomia” (FREIRE, 1999, p.83).

Discutindo sobre processos decorrentes da presença de corpos diferentes em cena, mais especificamente da contradição entre a condição física e real desses corpos e a representação cultural que os mesmos têm em nossas sociedades, Freire (2004/2005) aponta que o corpo diferente dos ideais formais, em cena, provoca uma instabilidade de tais conceitos estéticos, propondo a revisão dos mesmos.

Nesse caso, o dançarino com cegueira, no palco, pode nos suscitar esse tipo de reflexão. Ele não está lá apenas por lhe ser de direito, tampouco para nos entreter, mas sua presença significa um convite à apreciação, em sua inteireza e na sua invisibilidade. Uma coreografia que somente aquele corpo, em virtude de sua especificidade, pode executar. Há, então, de formar esse dançarino, seus professores e, também, sua platéia (FREIRE, 2004/2005, p.72).

#### **4.4 Estética como escolha de vida: estabelecendo relações**

*A deficiência torna-se as novas diretrizes criativas.*  
(ALITO ALESSI)

No contexto do DanceAbility, essa afirmativa refere-se à noção de denominador comum. O facilitador identifica às possibilidades de movimento, comunicação e aprendizado acessíveis a todos os participantes do grupo e se pauta nessa base comum, que visa à inclusão e conexão de todos para o desenvolvimento da aula. Nesse sentido, “cada aula é um evento criativo e improvisado”<sup>54</sup>, uma vez que demanda do professor atenção e criatividade para reconhecer e avaliar, no momento presente, as habilidades comuns ao grupo. Assim, se em relação ao DanceAbility, as habilidades comuns são o que fundamentam cada prática, haja visto que este método sustenta-se na experiência da dança para todas as pessoas, nos dois universos pesquisados também ressoa essa compreensão da deficiência / habilidade como a diretriz do trabalho.

Os princípios metodológicos de ambos os trabalhos analisados, diferentemente do DanceAbility, foram originalmente organizados para viabilizar o ensino da dança especificamente para indivíduos cegos ou portadores de baixa

---

<sup>54</sup> Steve Paxton, em notas suplementares de (Alessi, 2011a, p. 49).

visão. Contudo, a metodologia utilizada, tanto por Fernanda Bianchini quanto por Ida Mara Freire, não impede a prática da dança por pessoas sem deficiência visual. Isso não quer dizer que essas iniciativas se configurem como propostas convencionais de dança que se adaptaram para viabilizar a inclusão de sujeitos sem o sentido da visão. Pelo contrário, nesses casos, a inclusão foi das pessoas sem deficiência ou com outras deficiências, como é o caso da Associação de Fernanda Bianchini. Desse modo, independente da direção da inclusão, ou seja, por parte dos sujeitos com deficiência ou dos sem deficiência, atualmente os trabalhos analisados se configuram como propostas inclusivas de dança, pois não são mais exclusivas às pessoas com deficiência visual. Portanto, estão sintonizadas com o “paradigma da inclusão social”, da mesma forma que o DanceAbility, tanto por permitirem o convívio e o respeito às diferenças humanas, quanto por atuarem na equiparação de oportunidades. A existência da Associação / Cia. de Ballet de Cegos e do Potlach Grupo de Dança oferece, em alguma escala, iguais oportunidades na prática da dança por esses indivíduos, sem que seja preciso recorrer às instituições especializadas, como ocorre no “paradigma da integração social”.

Se na perspectiva do acesso à dança, os aspectos metodológicos vigentes nos dois trabalhos analisados podem ser compreendidos sob o “paradigma da inclusão social”, ao refletir sobre os mesmos a partir de seus propósitos estéticos, percebe-se diferenças significativas. A respeito da proposta de Bianchini, o público de alunas com cegueira levou à criação de um método de ensino da dança que possibilita a esse grupo de pessoas alcançar maneiras padrões e unânimes de dançar. Para o Potlach, os princípios metodológicos baseados em pesquisa de movimento, permitem a cada corpo se expressar em sua especificidade. Dessa forma, embora a deficiência visual tenha sido o ponto de partida dos dois trabalhos, a forma de abordá-la distingue-se consideravelmente nessas propostas.

Sendo a cegueira um tipo de deficiência sensorial que compromete um dos canais sensoriais de aquisição de informação, o visual, a mesma não ocasiona modificações diretas na capacidade de movimentar dos sujeitos que a vivenciam, pois não se trata de alterações anatômicas ou de disfunções neuromotoras. Portanto, se interfere no movimento desses corpos é por provocar alterações na percepção espaço-temporal, trazendo, na maioria das vezes, insegurança na locomoção. O corpo, em si, tem o potencial para a realização de qualquer movimento, porém a vulnerabilidade e a insegurança, decorrentes da

impossibilidade de identificar o espaço a sua volta e conseqüentemente prever os possíveis obstáculos no caminho, fazem com que a mobilidade de sujeitos com deficiência visual seja prejudicada.

Desse modo, é evidente que a dança, como qualquer outra prática corporal, bem orientada, contribui em diversos aspectos da vida de pessoas com deficiência visual. Como constatam Cazé e Oliveira (2008),

A dança, para o deficiente visual, possibilita a superação de limites impostos pela cegueira, ampliando as possibilidades motoras com a execução de movimentos conscientes. Ela promove a melhoria do equilíbrio e da locomoção; da socialização, da realização pessoal e propicia uma vida ativa; além disso, a dança aumenta a compreensão da noção espaço/temporal e a noção de consciência corporal pela concretização da imagem de si mesmo, podendo ser um espaço de descobertas e consolidação de novos padrões motores que possibilitam novas aprendizagens e a aquisição da autonomia” (CAZÉ; OLIVEIRA, 2008, p. 295).

No tocante às duas realidades analisadas ao longo da minha pesquisa, o Potlach Grupo de Dança e a Cia. de Ballet de Cegos, nota-se que ambas promovem transformações significativas no existir das pessoas cegas ou com baixa visão, favorecendo a autonomia das mesmas. Atuando não apenas na prática da dança, enquanto instrumento para a formação humana, mas também, em maior ou menor grau, na profissionalização de bailarinos/dançarinos, nos dois trabalhos há uma sistematização, de qualidade, para o desenvolvimento das capacidades físicas, da expressividade, da socialização e da autonomia de sujeitos com cegueira ou baixa visão. Entretanto, a forma de conciliar o que a dança oferece aos corpos de indivíduos cegos ou portadores de baixa-visão com o que esses corpos podem oferecer à dança, indica diferenças significativas acerca do modo pelo qual cada uma dessas propostas aborda o corpo com cegueira e o apresenta em cena.

Todo o estudo realizado sobre o trabalho desenvolvido por Fernanda Bianchini evidencia sua preocupação em considerar e pautar o ensino do balé, a partir das vivências de suas alunas, ou seja, de um universo não visual, significado e reconhecido principalmente pela audição e pelo tato. Contudo, se essa particularidade na maneira de aprender de uma pessoa cega é realmente levada em conta durante o processo de ensino e aprendizado do balé, a concepção estética de seus trabalhos e a estrutura coreográfica mantêm-se nos clássicos padrões de beleza dessa modalidade de dança. Pôde-se constatar que o trabalho de Bianchini

fundamenta-se, prioritariamente, na aquisição de habilidades técnicas e expressivas, por meio do esforço e da superação dos limites impostos pela deficiência visual, preservando os parâmetros de uma estética tradicional, enquanto que o Potlach Grupo de Dança pauta-se em atitudes de ressignificação desses limites e compreensão dos mesmos como possibilidade de expressão corporal diferenciada.

Com base na descrição dos parâmetros estéticos que sustentam cada uma das propostas eleitas como objetos dessa pesquisa, pode-se considerar, em princípio, que, apesar de interferir, não é a cegueira, nem a forma de abordá-la durante o processo de ensino-aprendizado da dança e de criação ou montagem coreográfica, que definem a proposta artística da Cia. de Ballet de Cegos e do Potlach Grupo de Dança. Os distintos modos de conceber e praticar a dança em cada um deles revela que a presença de corpos com cegueira no universo da dança, pode resultar tanto na superação de limites vinculados à deficiência visual e adaptação a um padrão de beleza e manutenção de um conceito de dança, quanto na expressão autêntica desse corpo com suas singularidades e ampliação da noção de arte e de dança. Desse modo, nota-se que a especificidade de cada trabalho não se resume à maneira de abordar a deficiência visual, pois isso é apenas mais um reflexo dos parâmetros estéticos vigentes em cada uma dessas realidades.

Numa direção inversa, ou seja, em vez de partirmos da deficiência visual para a estética, se pensarmos na estética a caminho da forma de abordar a deficiência visual, conclui-se que tanto a deficiência pode ser a diretriz de uma proposta artística, quanto a própria maneira de conceber a dança pode apontar o modo de lidar com a deficiência em cena. Todos os elementos, o corpo, a cegueira, a dança e a estética se interagem, portanto, para um mesmo fim: a expressão da vida. Aliás, a estética, em si, já é algo que diz respeito ao modo de viver, pois “supõe sempre uma atitude fundamental a respeito do mundo e do homem. Ela não é somente um modo de ver o mundo, mas de escolher a vida” (GARAUDY, 1980, P. 46).

Assim, reconhecendo que a análise sobre a estética da Cia. de Ballet de Cegos e do Potlach Grupo de Dança vai além da ação corporal visível, discuto, finalmente, a respeito da imagem da pessoa com deficiência visual que essas iniciativas levam a sociedade a construir. Tal discussão perpassa pela relação estabelecida entre esses corpos que não veem e aqueles que os veem, tanto os que se colocam intencionalmente na posição de expectador diante de uma obra artística, quanto àqueles que se interagem com esses sujeitos enquanto seres sociais, ou

seja, inevitavelmente submetidos ao olhar do outro. Considero esse ponto de grande relevância por tratar de sua posição no mundo, mediada pelas inúmeras e únicas maneiras de cada ser humano ver, dançar e existir. Recorro às palavras de Freire (2005), que afirma que, quando corpos de artistas com deficiência se dão a ver no espaço cênico, lhes é dada a oportunidade de serem compreendidos através da arte, uma vez que essa permite que reconciliem

com a realidade que insiste em negar-lhes o direito de uma vida digna. Suas ações criativas os inserem no mundo concebendo um segundo nascimento, original e singular. Mas aos olhos do espectador, a diferença ainda pode parecer inquietante (FREIRE, 2005).

Partindo dessa consideração de Freire (2005), observa-se que os dois trabalhos pesquisados estão atentos com a ressignificação da pessoa com cegueira perante a sociedade. No entanto, a forma de compreender essas pessoas e promover sua inserção social parece estar, mais uma vez, diretamente associada à concepção estética que fundamenta cada um desses trabalhos. Tendo em vista que “a rejeição ou a comoção do público frente à diferença pode ser interpretada como um não reconhecimento, uma negação à realidade, apresentada como pluralidade humana” (FREIRE, 2005), a forma de evitar esses sentimentos da audiência para com os sujeitos com deficiência revela a estética desses trabalhos e, conseqüentemente, a imagem que esses permitem que a sociedade construa em relação a tais indivíduos.

Para a diretora da companhia clássica, que valoriza a homogeneidade entre as alunas cegas e videntes, esse “inquietante” da deficiência, citado acima por Freire (2005), se dilui na capacidade de suas bailarinas de fazer a deficiência visual passar despercebida do público. Como diz uma delas “algumas vezes quando nos apresentamos, as pessoas acabam nem percebendo que não enxergamos. Isso para nós é sempre uma vitória [...]” (LOPES apud BIANCHINI, 2005, p. 78). Buscando evitar a rejeição ou a compaixão da audiência em relação ao corpo com cegueira, Fernanda Bianchini impulsiona em suas bailarinas persistência e dedicação, levando-as a alcançarem qualidade equivalente a de bailarinas videntes. Tal atitude, se por um lado, sugere afastar o preconceito para com trabalhos artísticos realizados por pessoas com deficiência, uma vez que os colocam, tanto os trabalhos, quanto as pessoas, no mesmo patamar de quem não apresenta alguma

deficiência, por outro, pelo mesmo motivo, deixa uma lacuna quanto a verdadeira aceitação da diferença desses corpos.

Indago se a exposição de um corpo que camufla suas diferenças, se adaptando a um modelo estético, não se aproximaria do conceito pré inclusivista de normalização? Relembro que tal conceito, considerado por Sassaki (1997) como uma das bases do “paradigma da integração social”, refere-se ao intenso trabalho desenvolvido para que a pessoa com deficiência possa se aproximar do “padrão de normalidade” do ser humano. Nesse sentido, parece que a forma como os corpos com deficiência se apresentam no trabalho da Associação / Cia. de Ballet de cegos acaba por reforçar a idéia de que para que tais indivíduos sejam aceitos é necessário esforçarem-se ao máximo, superar as dificuldades impostas pela deficiência e atingir uma condição artística e humana o mais próxima possível do “normal”. Todavia, ao abordar essa atitude sob a lógica do “paradigma da inclusão social”, compreende-se que isso é apenas uma das faces do processo de inclusão. Relembro que a inclusão social é uma via de mão dupla, cabendo, por um lado, à pessoa com deficiência desenvolver suas potencialidades ao máximo e, por outro, à sociedade minimizar as barreiras encontradas por elas para a realização de seu desenvolvimento. A filosofia desse paradigma não está na busca por um padrão de normalidade e sim no respeito às diferenças humanas.

Pensem no expectador como aquele que exerce o papel da outra face da inclusão, ou seja, aquela que revê seus parâmetros e reformula seus sistemas em prol da participação social das pessoas com deficiência. Diante de um corpo que supera seus limites, se colocando de igual para igual em relação a alguém que não apresenta alguma deficiência, e de uma obra que não interroga seu público, o olhar do expectador é como o de uma testemunha. Esse permanece passivo ao apreciar e admirar a superação do indivíduo que não vê, dançando lado a lado daquele que vê. Entretanto, ao se deparar com um trabalho que se baseia nas singularidades sensoriais e perceptivas de sujeitos que experienciam a cegueira ou a baixa visão, e que convida o público a refletir sobre o ver ou não ver, este se torna parceiro na construção de significados em relação a tais pessoas e a própria obra. No Potlach Grupo de Dança, como já dito, a estética que o sustenta é aquela que somente cada corpo pode apresentar em função de suas experiências. Logo, o trabalho compartilha com sua audiência as singularidades de corpos que não dispõem do sentido da visão, vislumbrando assim a aceitação dos mesmos em sua diferença.

Dessa forma, parece que a estética da Cia. De Ballet de Cegos tende para a perspectiva da integração social e a do Potlach Grupo de Dança direciona-se para a vertente da inclusão social.

Uma consideração simplista e reducionista acerca dos paradigmas em questão talvez atribuisse à estética do trabalho de Fernanda Bianchini uma abordagem insuficiente, pois sua contribuição na mudança do posicionamento social em relação a indivíduos com cegueira ou baixa visão parece não alcançar a compreensão da deficiência enquanto diferença. É claro que ao participarem e se apresentarem pela Associação / Cia. de Ballet de Cegos são retirados do lugar de inválidos, incapazes. Entretanto, parece mantê-los, mesmo que pela negativa, na posição de alguém que se encontra fora do padrão. Por conseguinte, reafirma-se a existência do mesmo e pouco contribui para o reconhecimento da deficiência como mais uma das características de um ser humano, que dentre tantas outras expressam a diversidade humana. No entanto, parecia impossível compreender os sentimentos que me envolviam enquanto assistia *Dom Quixote*, apresentado pela Associação de Ballet e Artes para Cegos. Sentada na primeira fileira do Teatro Brigadeiro, em São Paulo, em 26 de novembro de 2011, me deparei com uma mistura de sentimentos: encanto, admiração, crítica, compreensão e partilha de um pouco desse universo de quem dança sem tudo ver, atravessados por lembranças da minha trajetória na dança. Esses sentimentos não seriam compartilhados na presente dissertação, se não me chegasse aos ouvidos as esclarecedoras palavras de Garaudy (1980), citadas anteriormente. Se o sentimento do público frente ao corpo virtuoso, perfeito, do balé clássico trata-se de um angustiante reconhecimento de alguém que supera os nossos limites, e “a deficiência nos lembra a nossa própria incapacidade ou limitações para atingirmos o ideal, nosso apelo a transcendência” (CARVALHO; FERNANDES, 2007, p. 3), qual seria o sentimento quando esse corpo que se mostra “perfeito” apresenta uma imperfeição, mesmo que supostamente invisível? E mais, e quando aquele que o vê, além de compartilhar dessa suposta imperfeição invisível, assume o lugar de pesquisador? Talvez mais admirável, e ao mesmo tempo, mais angustiante seja essa experiência, uma vez que parece impossível separar as duas dimensões da deficiência visual / cegueira.

O estudo de Borges (2008) demonstra que, ora considerar o indivíduo cego a partir de suas particularidades, reconhecendo-o por meio das mesmas e, ora compará-lo com o sujeito vidente, é contradição que faz “parte [tanto] do cotidiano

daqueles que se interrogam sobre o conhecer sem o ver” (BORGES et al.,2008, p.817), quanto de quem se interessa e / ou propõe o dançar por quem não vê. A presença de ambas as perspectivas pode ser identificada na coexistência do Potlach Grupo de Dança e da Cia. de Ballet de Cegos. O trabalho de Ida Mara Freire, marcado pela proposta de uma estética diferenciada aponta para a primeira perspectiva, uma vez que sugere o reconhecimento da pessoa cega pelo que há de singular no seu corpo, em função de sua diferença. A diretora da Cia. de Ballet de Cegos, por sua vez, ao desejar que o público não diferencie as bailarinas cegas das videntes, se aproxima, mesmo que pela negativa, da noção que define o cego em comparação ao vidente. No entanto, essa ambiguidade na compreensão e no reconhecimento do indivíduo cego não se apresenta pelo simples fato de haver esses dois trabalhos, como se cada um representasse um desses modos de compreensão da experiência do não ver. Embora, em virtude das dimensões próprias de uma pesquisa de mestrado, não tenha sido possível identificá-las, é bastante provável que ambas as noções coexistam no interior de cada uma dessas propostas. Contudo, uma delas prevalece.

Nota-se, portanto, que a mudança de paradigma não é tão simples assim. Implica em modificar pilares culturais fortemente estabelecidos ao longo da história. A exemplo dessa difícil tarefa, tem-se o trabalho do Potlach Grupo de Dança que, apesar e talvez exatamente por propor um novo olhar em relação ao sujeito com cegueira e à própria dança, ainda não alcançou grande público.

A complexidade do assunto também se deve ao fato de que na perspectiva dos direitos, todo ser humano tem, “de um lado, o direito à igualdade, e de outro, o direito às diferenças” (GARCIA, 2010, p.2). De acordo com o sociólogo e humanista português Boaventura de Souza Santos, “temos o direito à igualdade, quando a diferença nos inferioriza; e o direito à diferença, quando a igualdade nos descaracteriza” (SANTOS, 2006 apud GARCIA, 2010, p.2). Aplicando essa máxima ao trabalho da Associação / Cia. de Ballet de Cegos e do Potlach Grupo de Dança, penso que a concepção estética do primeiro reforça o direito a igualdade, enquanto que a do segundo enfatiza o direito à diferença. E o que isso significa? É preciso lembrar que estética diz respeito à escolha e a arte refere-se à liberdade de expressão. Logo, a estética que cada artista elege diz de sua construção de mundo, de seu posicionamento político, de suas crenças e de seus ideais, ou seja, de sua forma de escolher a vida. Desse modo, Fernanda Bianchini tem seus motivos para

realizar um trabalho que priorize o direito à igualdade, da mesma forma que Ida Mara Freire tem suas razões em compartilhar a diferença.

Em suma, nota-se que há no universo da dança e da deficiência visual a coexistência de propostas que se mantêm na tradição e outras que rompem os padrões dessa tradição, fazendo coexistir diferentes modos de compreender e de abordar o corpo com cegueira em cena. Nesse sentido, a coexistência da Associação / Cia. de Ballet de Cegos e do Potlach Grupo de Dança revela a principal característica da dança na contemporaneidade: uma diversidade de corpos, estilos e concepções estéticas. E são as diferentes estéticas, ou melhor, diferentes modos de ver, de dançar e de viver, que geram possibilidades de escolha. Em relação aos trabalhos cuja presença de corpos com deficiência/diferença em cena buscam provocar a revisão de parâmetros estéticos e a ampliação das possibilidades de apreciação artística, como é o caso do Potlach, é preciso pensar que apreciar algo novo, diferente dos padrões de beleza vigentes em uma sociedade, e às vezes até estranho, exige, antes de qualquer coisa, como diz Mayca (2008), que se conheça esse fenômeno de forma livre de preconceitos. Ainda de acordo com essa autora, também dançarina do Potlach, ao invés de gostar ou não gostar, é preciso conhecer para apreciar. Eu acrescentaria às considerações de Mayca (2008) que conhecer não é necessário apenas para apreciar, mas também para que seja possível escolher.

Que seja dado a cada indivíduo o direito de escolher a sua forma de ser, de se expressar e de dançar a sua própria vida, se assim o for desejado. A principal intenção do presente trabalho foi fazer conhecer, dar a ver diferentes formas de abordar o corpo com cegueira na cena da dança, para que seja viável ampliar as possibilidades de apreciação dessa arte e da própria vida.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa realizada, conclui-se que dança inclusiva é tanto consequência das transformações ocorridas e propostas pela dança ao longo de sua evolução, quanto importante motor nas mudanças do lugar que pessoas com deficiência ocupam no imaginário social. Considerando que os anos 90 revelam, em nosso país, tanto o surgimento de propostas em dança incluindo pessoas com deficiência, quanto a realização de políticas públicas pautadas no paradigma da inclusão social, observa-se que a arte e a política caminham lado a lado, interferindo-se mutuamente.

Com base no mapeamento exposto no terceiro capítulo, observou-se que os trabalhos nacionais em dança inclusiva, do mesmo modo que a produção artístico-cultural brasileira concentra-se na região sudeste. O contexto de formação de muitas das propostas localizadas está vinculado a projetos desenvolvidos em instituições especializadas no apoio às pessoas com deficiência, sejam instituições educacionais ou voltadas para a reabilitação das mesmas. Logo, nota-se que a arte inclusiva, ainda se apóia em medidas que se configuram sob a lógica do “paradigma da integração social”. Tal fato não tira o mérito desses projetos, nem das instituições que os desenvolvem. Conforme Garcia (2010), o esforço deve ser em direção a construção de uma sociedade inclusiva, na qual medidas específicas para o público em questão sejam paulatinamente desnecessárias. Todavia, em decorrência da complexidade do assunto e da dificuldade em modificar conceitos e pré-conceitos em relação às pessoas com deficiência, os trabalhos originados nestas instituições têm muito a nos ensinar.

Como visto no segundo capítulo, as ressignificações acerca do corpo, do movimento e da estética em dança foram fundamentais para o surgimento da dança inclusiva. Nesse sentido, a atual inclusão de corpos diferentes na cena da dança pode ser compreendida como algo que está em sintonia com o principal aspecto da dança na contemporaneidade: a diversidade de técnicas, de modos de compreender e de usar o corpo, e de conceber a cena. Contudo, não me parece coerente atribuir a toda dança inclusiva o status de dança contemporânea, pois, embora ela se utilize de diversas técnicas e métodos para treinamento do corpo, não se configurando como um estilo de dança, diz de um jeito próprio de pensar a dança (TOMAZZONI, 2005). Relembrando Katz (2004), esse modo de pensar a dança pode ser

caracterizado pelo fato de que trabalhos em dança contemporânea propõem uma pergunta à sua audiência. Desse modo, se aplicarmos a observação de Katz (2004) aos trabalhos estudados, nota-se que existem propostas de dança que incluem pessoas com deficiência que não interrogam o público, como é o caso da Associação / Cia. de Ballet de Cegos. Logo, se o trabalho de Fernanda Bianchini pode ser identificado como uma proposta de dança inclusiva, não se configura como um trabalho de dança contemporânea, e vale dizer que isso não ocorre por se utilizar da técnica clássica, mas sim por apresentá-la como fim e não como meio de construção das habilidades físicas do corpo que se propõe a convidar o público na construção do sentido da obra.

Por meio da análise comparativa entre a Associação / Cia. de Ballet de Cegos e o Potlach Grupo de Dança, ficou evidente a possibilidade da coexistência de diferentes concepções artísticas em torno da dança realizada por indivíduos cegos ou portadores de baixa visão. Pôde-se observar que a forma de abordar o corpo que não vê, enquanto artista, está fortemente vinculada à concepção de dança e deficiência visual que as proponentes desses trabalhos apresentam. Em suma, o trabalho dirigido por Fernanda Bianchini estaria mais próximo de uma vertente do que a dança oferece ao corpo cego, enquanto que o projeto coordenado por Ida Mara Freire teria prioritariamente como base o que esse corpo cego em sua inteireza e singularidade proporciona à dança. Ambos levam a releituras e ressignificações dessa relação dança e deficiência visual. No entanto, o primeiro modifica mais a compreensão das potencialidades do corpo cego que dança, mostrando que esse é capaz de dançar da mesma forma que aquele que enxerga. Já o segundo, embora também permita ressignificar o corpo e as potencialidades da pessoa com cegueira, provoca mudanças relevantes a respeito da natureza da dança e amplia a noção de belo. A Associação / Cia. de Ballet de Cegos buscaria, assim, demonstrar que é possível dançar apesar da diferença, enquanto que a proposta do Potlach poderia ser sintetizada como um trabalho que visa dançar a partir da diferença.

De fato, nenhum é pior ou melhor do que o outro, são apenas trabalhos distintos e coerentes com a base filosófica que sustenta cada um deles. Enfim, a coexistência de propostas tão distintas revela a possibilidade de múltiplas concepções em dança na contemporaneidade. Mediante essa diversidade de modos de dançar e de viver, cabe a cada um, juntamente à sociedade, a construção da sua

maneira de atuar no palco e na vida.

## REFERÊNCIAS

ALESSI, Alito. *Manual para Certificação de Professores DanceAbility*. (não publicado), Florianópolis, 2011a.

ALMEIDA, Renata M. F. *Peculiaridades gestuais dos deficientes visuais do São Rafael: uma possibilidade artística*. Trabalho apresentado a Escola Guignard, da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, como requisito parcial para obtenção do título do curso de Pós-Graduação Lato Sensu – Ensino e Pesquisa no Campo da Arte e da Cultura. Belo Horizonte, 2008.

AMOEDO, Henrique. *Dança e diferença: duas visões*. Dançando com a diferença: a dança inclusiva. In: SOTER, Silvia. PEREIRA, Roberto (Org.). *Lições de dança*. 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 181-206.

BELLINI, Magda. *Dança e diferença: duas visões*. Corpo, dança e deficiência: a emergência de novos padrões. In: SOTER, Silvia. PEREIRA, Roberto (Org.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 207-222.

BIANCHINI, Fernanda Coneglian. *Ballet clássico para deficientes visuais: Método Fernanda Bianchini*. 2005. 95 f. Dissertação (Mestrado em Distúrbios do Desenvolvimento) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2005.

BORGES (et al), 2008 *Conexões entre corpo e cegueira (resenha)*. Estudos e Pesquisas em psicologia, UERJ, RJ, ANO 8, N.3, p.815, 2º semestre de 2008. Disponível em [revispsi.urej.br/v8n3/artigos](http://revispsi.urej.br/v8n3/artigos). Acesso em: set. 2011.

BOUCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRITTO, Fabiana Dutra. *Processo como lógica de construção na Dança e na História*. In: *Anais/V Reunião Científica da ABRACE*. 2010. Disponível em [www.portalabrace.org/vreuniao/textos.html](http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos.html). Acessado em março de 2011.

CAZÉ, Clotildes Maria de Jesus Oliveira; OLIVEIRA, Adriana da Silva. *Dança além da visão: possibilidades do corpo cego*. *Pensar a Prática*, Goiânia, v. 11, n. 3, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fef/article/view/3592/4263>. Acesso em: set. 2010.

CARVALHO, J. FERNANDES, J. *Um olhar sobre o corpo (do) cego*. Anais (CD ROM) do XV Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte [e] II Congresso Internacional de Ciências do Esporte / Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte. Recife : CBCE, 2007.

FIGUEIREDO, V.; TAVARES, M.; VENÂNCIO, S. Olhar para o corpo que dança: um sentido para a pessoa portadora de deficiência visual. *Movimento*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, 1999. p. 65-73.

FREIRE, I. M. A apreciação da dança pelas pessoas não-visuais: uma análise preliminar. In: Maria Regina Azevedo Lisboa; Sônia Weidner Maluf. (Org.). *Gênero, cultura e poder*. 1 ed. Florianópolis: Mulheres, 2004, v. 1, p. 17-27.

FREIRE, I. M. Compasso ou Descompasso: o corpo diferente no mundo da dança. *Revista Ponto de Vista*, Núcleo de Publicação da Universidade Federal de Santa Catarina, v. 1, 1999.

FREIRE, I. M. Dança e Diferença: marcas do corpo na formação de professores. In: SEMINÁRIO EDUCAÇÃO IMAGINAÇÃO, LINGUAGENS ARTÍSTICAS CULTURAIS, 2007, Criciúma. *Memória*, 2007. v. 3. p. 1-10. Disponível em: <[http://www.gedest.unesc.net/seilacs/danca\\_idamara.pdf](http://www.gedest.unesc.net/seilacs/danca_idamara.pdf)> Acesso em: 23 nov. 2011.

FREIRE, I. M. Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento. *Cad. CEDES* [online]. 2001, vol.21, n.53, p. 31-55. Disponível em: <[http://www.scielo.brpid=S0101-32622001000100003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.brpid=S0101-32622001000100003&script=sci_arttext)>. Acesso em: 24 nov. 2011.

FREIRE, I. M. Múltiplos corpos e Arte expressiva: dança, movimento-educação e conceito de tempo e espaço para estudantes com cegueira e baixa visão. 2002. 70f. Nottingham University, Nottingham, 2002. Relatório Final (Pós-Doutorado).

FREIRE, I. M. Na dança contemporânea, cegueira não é escuridão. *Ponto de vista*, Florianópolis, n. 6/7, p. 57-78, 2004/2005. Disponível em: <[http://www.Perspectiva.ufsc.br/pontodevista\\_0607/05\\_freire.pdf](http://www.Perspectiva.ufsc.br/pontodevista_0607/05_freire.pdf)>. Acesso em: 23 nov. 2011.

FREIRE, I. M. O belo e o movimento: estudo sobre dança educação para pessoas não-visuais. Florianópolis: Centro de Arte da Universidade Estadual de Santa Catarina, 2000.

FREIRE, I. M. Percepção, corpo e cegueira. *Idança.net*, 22 jul. 2005. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2005/07/22/percepcao-corpo-e-cegueira/590>>. Acesso em: 22 nov. 2011.

GÂNDARA, M. A expressão corporal do deficiente visual. Campinas – SP, 1992.

GARCIA, Vinícius G. Pessoas com deficiência e o mercado de trabalho- histórico e contexto contemporâneo. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Economia da UNICAMP para obtenção do título de doutor em Desenvolvimento Econômico. Campinas, 2010.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p120.

GOLIN, Andréa Feller. Dança e movimento: um significado para pessoa portadora de deficiência visual. Revista Virtual Benjamin Constant, Rio de Janeiro, set. 2008. Disponível em: <[www.ibc.gov.br/.../Nossos\\_Meios\\_RBC\\_RevAbr2002\\_Artigo\\_1.rtf](http://www.ibc.gov.br/.../Nossos_Meios_RBC_RevAbr2002_Artigo_1.rtf)>. Acesso em: 24 nov. 2011.

KATZ, Helena. O corpo como mídia de seu tempo. Cd Rom Rumos Itaú Cultural Dança. Itaú Cultural São Paulo, 2004.

LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo: Sumus, 1978.

LEITE, Fernanda, H. C. Contato Improvisação (Contact Improvisation) Um diálogo em Dança. Movimento, Porto Alegre, v.11, n.2, p.89-110. maio-agosto de 2005.

LIMA, M. D.; ROCHA, D. D. Mundo das percepções um relato de experiência de dança para pessoas com deficiência visual. In: CONGRESSO SULBRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 4., 2008, Faxinal do Céu. Anais... Faxinal do Céu: Sistema Online de Apoio a Congressos do Congresso Sulbrasileiro de Ciências do Esporte, 2008, 683 – 691.

MAYCA, F. G. Imagens e imaginação: o julgamento estético no Potlach grupo de dança. Dissertação (Mestrado em Educação e Comunicação) - Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

MAYOR, Frederico. Conferência Mundial sobre Necessidades Educativas Especiais. Salamanca, Espanha: UNESCO, 1994.

MARTINS, Juarês Gomes. A cegueira às claras. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 2007.

MARQUES, I. A. Dançando na Escola. MOTRIZ, volume 3. Número I, junho/1997.

NEDER, Fernando. Contato Improvisação: Origens, influências e evolução. Rio de Janeiro, 2005. (Trabalho desenvolvido para a disciplina Evolução da Dança, UNIRIO-CLA). Disponível em: <<http://contactinrio.jimdo.com/homepage/o-que-é-contatoimprovisação>>. Acesso em: 26 nov. 2010.

OLIVEIRA, Edvaldo Bueno. Orientação e Mobilidade para deficientes visuais, Campinas 2009. Manual.

PAIXÃO, Paulo. É para a dança perder o juízo? In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (4:2006:Rio de Janeiro) Anais/IV Reunião Científica de Pesquisa em Pós graduação em Artes Cênicas; Organização Fernando Mencarelli – Belo Horizonte: Editora FAPI.

PORTO, E T. R. A corporiedade do cego. Novos Olhares. São Paulo, Piracicaba: Memnon, UNIMEP, 2005.

ROCHA, Deizi Domingues. Caminhos e possibilidades: uma proposta de dança na perspectiva educacional para pessoas com deficiência visual. Monografia destinada à conclusão do curso de graduação de Licenciatura em Educação Física da Universidade Comunitária Regional De Chapecó. Chapecó, SC, 2008.

ROCHA, Deizi Domingues. Corpos, tempos e espaços: descobrindo caminhos para a composição coreográfica do corpo com deficiência visual. Projeto de Monografia apresentada a Universidade Comunitária Regional de Chapecó, SC como parte dos requisitos para obtenção do grau de Especialista em Pedagogia da Educação Física. Chapecó, SC, 2010.

SACKS, Oliver W. O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas. Rio de Janeiro. Ed. Imago, 1987.

SASSAKI, Romeu K. Inclusão: construindo uma sociedade para todos. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

SASSAKI, Romeu K. Inclusão: o paradigma do século 21. Revista Inclusão Número 1. Secretaria de Educação Especial do Ministério da Educação, 2005.

SILVA, Eliana Rodrigues. O pós-modernismo na dança. In:\_\_\_\_\_. Dança e pós modernidade. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2005. cap. 2, p. p. 79 - 144.

TOMAZZONI, A. (2005). Esta tal de Dança Contemporânea. Revista Aplauso, 70. Disponível em [www.apluso.com.br](http://www.apluso.com.br). Acessado em fevereiro de 2012.

## **ENTREVISTAS**

ALESSI, Alito. Entrevista presencial realizada em Florianópolis, em 20 de fevereiro de 2011b.

BIANCHINI, Fernanda Coneglian. Entrevista realizada via Skype em 02 abr. 2011a.

FREIRE, Ida Mara. Entrevista realizada via Skype em 05 abr. 2011.

KATTAOUI, Luciane. Entrevista realizada pelo telefone, em Belo Horizonte, em 18 set. 2011.

MAYCA, Fabiana. Grassi. Entrevista presencial realizada em Florianópolis, em 23 fev. 2011.

NASCIMENTO, Mário. Entrevista presencial realizada em Belo Horizonte, em novembro de 2010.

ROCHA, Deizi Domingues. Entrevista realizada via Skype em 12 set. 2011.

## DOCUMENTAL

### DOCUMENTOS TÉCNICOS

BRASIL. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Decreto nº 7.612, de 17 nov. 2011*. Institui o Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência - Plano Viver sem Limite. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7612.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7612.htm)>. Acesso em: 2 dez. 2011.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Normas para Equiparação de Oportunidades para Pessoas com Deficiência*. n. 48/96, 20 dez. 1993. Disponível em: <[http://www.ampid.org.br/Docs\\_PD/Convencoes\\_ONU\\_PD.php#normas1](http://www.ampid.org.br/Docs_PD/Convencoes_ONU_PD.php#normas1)>. Acesso em: 20 ago. 2011

### REPORTAGENS

BAILARINAS cegas conquistam um lugar no mundo do balé clássico: dançarinas mostram que a deficiência não impede a realização das lições. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 ago. 2011. Disponível em: <[http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao\\_11/2011/08/24/ficha\\_teatro/id\\_sessao=11&id\\_noticia=42973/ficha\\_teatro.shtml](http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_11/2011/08/24/ficha_teatro/id_sessao=11&id_noticia=42973/ficha_teatro.shtml)>. Acesso em: 26 ago. 2011.

DORETTO, J. O que estes olhos vêem? *Babel*, Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP, 25 jul. 2002. Disponível em: <[www.grupoterra.org/deficienciavisual](http://www.grupoterra.org/deficienciavisual)>. Acesso em: 2 abr. 2011.

KOPANICK, Kleimara. Dança para a inclusão social. *Conversa pessoal*, Brasília, ano 6, n. 65, abr. 2006. Disponível em: <[http://www.senado.gov.br/portaldoservidor/jornal/jornal65/qualivida\\_danca.aspx](http://www.senado.gov.br/portaldoservidor/jornal/jornal65/qualivida_danca.aspx)>. Acesso em: 15 abr. 2011.

MOUSINHO, Clara. Aulas de dança de salão promovem inclusão social. *Folhadaregião.com*, Araçatuba, 26 fev. 2007. Disponível em: <<http://www.folhadaregiao.com.br/Materia.php?id=62893>>. Acesso em: 18 out. 2011.

PAXTON, S. Corpos em liberdade (depoimento). *Revista E*, n. 108, maio 2006. Disponível em: <[http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link.cfm?Edicao\\_Id=247&Artigo\\_ID=3865&IDCategoria=4255&reftype=2](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=247&Artigo_ID=3865&IDCategoria=4255&reftype=2)>. Acesso em: 3 ago. 2011.

PAXTON, S. PAXTON, S (entrevista). *O Percevejo* (on line), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO, v. 2, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1443/1247>>. Acesso em: 20 set. 2011.

## **SÍTIOS ELETRÔNICOS**

ALTERITAS. Disponível em: <[www.ced.ufsc.br/alteritas](http://www.ced.ufsc.br/alteritas)>. Acesso em: 7 nov. 2010.

ASSOCIAÇÃO CATARINENSE PARA INTEGRAÇÃO DO CEGO/ACIC. Disponível em: <[www.acic.org.br](http://www.acic.org.br)>. Acesso em: 12 dez. 2010.

ASSOCIAÇÃO CREPÚSCULO. Disponível em: <[www.crepusculo.org.br](http://www.crepusculo.org.br)> . Acesso em: 19 ago. 2011.

ASSOCIAÇÃO DE BALLE E ARTES PARA CEGOS FERNANDA BIANCHINI. Disponível em: <[www.ciafernandabianchini.org.br](http://www.ciafernandabianchini.org.br)>. Acesso em: 04 dez. 2010.

ASSOCIAÇÃO NITEROIENSE DOS DEFICIENTES FÍSICOS. Disponível em: <[www.andef.org.br](http://www.andef.org.br)>. Acesso em: 3 ago. 2011.

COMPANHIA DE DANÇAS DE DIADEMA. Disponível em: <[www.ciadedancas.apbd.org.br](http://www.ciadedancas.apbd.org.br)>. Acesso em: 12 fev. 2011.

ESPAÇO CORPORAL. Disponível em: <[www.espacocorporal.com.br](http://www.espacocorporal.com.br)>. Acesso em: 25 nov. 2010.

GIRADANÇA. Disponível em: <[www.giradanca.com.br](http://www.giradanca.com.br)>. Acesso em: 11 jun. 2011.

GRUPO POTLACH. Disponível em: <<http://www.ced.ufsc.br/alteritas/potlach/index.htm>>. Acesso em: 07 set. 2010.

PULSAR CIA DE DANÇA. Disponível em: <[www.pulsardanca.art.br](http://www.pulsardanca.art.br)>. Acesso em: 15 jul. 2011

RODA VIVA CIA DE DANÇA. Disponível em: <[www.ntl.matrix.com.br/rodaviva/site.htm](http://www.ntl.matrix.com.br/rodaviva/site.htm)>. Acesso em: 20 set. 2010.

**VÍDEO**

BIANCHINI, F. *Bianchini, Fernanda*: depoimento [2011b]. In: Os olhos da dança. Roteiro, Produção e Edição de Imagem: Ana Caroline Ribeiro e Vivian de Lima Amaral. Vídeo (conclusão de curso) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Comunicação Social e Jornalismo, São Paulo, 2011b. 1 vídeo-disco (25 min.), son. color.

## APÊNDICE A – ROTEIRO DA ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

Aspectos abordados:

1. Contexto histórico e formação do grupo.
2. Princípios metodológicos que sustentam a prática.
3. Eventos dos quais o grupo participa.
4. Auto definição do trabalho que realiza (educação, inclusão, formação de artistas).
5. Processo de criação dos espetáculos e compreensão em relação à estética dos mesmos, assinalando particularidades no fazer em dança por corpos-sujeitos com deficiência visual.
6. Conhecimento de outros trabalhos de dança envolvendo pessoas com deficiência visual.