



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA - UFJF
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS - FAEFID
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA

ANA BEATRIZ RODRIGUES DO LAGO DE MORAES

EFEITOS DO SILENCIAMENTO NA PESSOA COM PARALISIA CEREBRAL
ATRAVESSADA PELA DANÇA

JUIZ DE FORA
2014

ANA BEATRIZ RODRIGUES DO LAGO DE MORAES

**EFEITOS DO SILENCIAMENTO NA/ DA PESSOA COM PARALISIA
CEREBRAL ATRAVESSADA PELA DANÇA**

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Educação Física, da
Universidade Federal de Juiz de
Fora, como requisito parcial a
obtenção do grau de Mestre em
Educação Física.

Orientadora: Profa. Dra. Eliana Lucia Ferreira.

JUIZ DE FORA
2014

Moraes, Ana Beatriz R.do Lago .
Efeitos do silenciamento na/da pessoa com paralisia
cerebral atravessado pela dança / Ana Beatriz R.do Lago
Moraes. -- 2014.
81 f.

Orientadora: Eliana Lucia Ferreira
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de
Juiz de Fora, Faculdade de Educação Física. Programa de Pós-
Graduação em Educação Física, 2014.

1. Dança em cadeira de rodas . 2. paralisia cerebral. 3.
Formação de professores. 4. Análise de discurso. I. Ferreira,
Eliana Lucia, orient. II. Título.

ANA BEATRIZ RODRIGUES DO LAGO DE MORAES

**EFEITOS DO SILENCIAMENTO NA/ DA PESSOA COM PARALISIA
CEREBRAL ATRAVESSADA PELA DANÇA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Educação Física.

Orientadora: Profa. Dra. Eliana Lúcia Ferreira

Aprovada em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Eliana Lúcia Ferreira- Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Rosangela Morello
Instituto de Investigação e Desenvolvimento em Política Linguística

Profa. Dra. Ludmila Mourão
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Dedico este trabalho ao meu marido Paulo, pelo apoio incondicional, pela parceria e pelo incentivo constante em todas as etapas deste curso de pós-graduação.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus, por guiar meus caminhos em todos os momentos da minha vida e me proteger em minhas viagens na estrada Rio-Juiz de Fora durante esses dois anos.

Ao meu filho Tadeu, pela escuta sobre os conflitos vividos durante essa etapa, e à minha filha Beatriz, companheira de sempre, por estar sempre ao meu lado.

À minha inesquecível mãe Irene (*in memoriam*) e ao meu querido pai Milton (*in memoriam*), que, mesmo longe, continuam guiando-me e fortalecendo-me. Meus anjos!

À minha querida tia Juju (*in memoriam*), pela inspiração e força na busca pela minha formação acadêmica.

Aos meus irmãos, em especial a Maria, pelo seu cuidado comigo durante as idas a Juiz de Fora. Ela nunca se esqueceu de me mandar uma mensagem de boa viagem e de me informar sobre o tempo e situação na estrada!

À amiga Valéria, que foi meu grande incentivo na busca por essa pós-graduação.

À amiga Isabel, amiga de todos os tempos, que sempre me encorajou a prosseguir.

Às amigas Ana Maura e Maria Cecília, companheiras de jornada profissional e pessoal .

À profa. Dra. Eliana Lucia Ferreira, minha orientadora, pelo respeito às minhas ideias e pela colaboração técnica para a realização deste estudo.

À profa. Dra. Ludmila Mourão, pelo apoio e por aceitar fazer parte da minha banca.

À profa. Dra. Rosangela Morelli, pela contribuição em relação ao meu trabalho e por fazer parte da minha banca.

Às amigas mineiras do mestrado, principalmente Ana e Flávia, pelas parcerias, pelas conversas e pelos desabafos, e ao colega carioca e um pouco mineiro, Guilherme, pela disponibilidade e ajuda durante todo o tempo de curso.

À direção do IHA Kátia Nunes, por acreditar na importância da minha pesquisa.

A Daniele e Marcele, diretoras da escola especial Francisco de Castro, por me apoiarem em todos os momentos e incentivarem o meu crescimento profissional.

Aos meus alunos do grupo de dança Victor (*in memoriam*), Márcia, Jorginho, Dalva, Rafael, Iracy, Beatriz, Daniele, Márcia, Tânia, João Vitor, Jaqueline, Luzinete, Marcelle e Rafaele, meu carinho e respeito

RESUMO

A dança como linguagem tem o poder de desvendar o mundo profundo e silencioso da ação simbólica, configurando-se como uma necessidade interna do homem (LABAN, 1978). Nesse sentido, a dança artística em cadeira de rodas (DACR) vem se estabelecendo com base na necessidade de experimentações de vivências corporais e sobrevivência social pelo dançarino com deficiência física. A DACR está inserida no contexto sociocultural desde a década de 1990, porém ainda não existe uma definição sobre sua técnica, seus métodos e pré-requisitos de formação profissional. Assim, muitas vezes, o professor, por desconhecer as especificidades corporais da pessoa com deficiência física, adapta técnicas que aprendeu quando era dançarino. No entanto, essas experiências anteriores podem não corresponder aos princípios pedagógicos da dança, com métodos adequados ao dançarino com deficiência física. A presente pesquisa foi realizada, assim, com o objetivo de conhecer a formação do professor de dança em cadeira de rodas, compreendendo seus discursos e suas filiações discursivas, além de compreender o discurso do corpo do dançarino com paralisia cerebral e suas relações com a dança. Busca, com isso, conhecer como os sentidos se alteram conforme a formulação ideológica e histórica dos sujeitos professores. Esta dissertação é apresentada sob a forma de três artigos. O primeiro deles, intitulado “Os saberes do professor de dança artística em cadeira de rodas”, tem como objetivo investigar a formação dos professores responsáveis pelos grupos de diversas regiões do Brasil, conhecendo como se constituem os saberes e onde eles buscam a sua formação. O segundo, “Discursos dos professores dos grupos de dança artística em cadeira de rodas”, tem um caráter qualitativo e foi elaborado a partir Análise do Discurso na ótica francesa de Michael Pêcheux (2009) e Eni Orlandi (2013). Por meio de entrevistas semiestruturadas, buscou-se compreender os discursos dos professores que atuam com a dança artística em cadeira de rodas, assim como dos pesquisadores que estudam esse tema, identificando suas filiações discursivas. Já o terceiro artigo, “Discurso corporal do dançarino com paralisia cerebral”, foi motivado pela escassez de estudos sobre os gestos corporais do dançarino com paralisia cerebral e teve como meta identificar os principais gestos corporais de dança realizados pelos dançarinos nas coreografias dos grupos, procurando compreender o discurso do corpo e suas relações. A partir dos resultados infere-se que a maioria dos professores de dança artística em cadeira de rodas utiliza, em sua prática docente, os saberes adquiridos pela sua vivência como dançarino. Observou-se, ainda, que sua formação inicial não tem relação direta com a linguagem da dança. Os discursos analisados nos sinalizam, portanto, o equívoco nos dizeres dos professores que, a fim de se identificarem, buscam uma filiação de sentidos já legitimado pela dança, pela educação e pela política de inclusão. Além disso, percebeu-se que os coreógrafos não consideram as especificidades do corpo do dançarino com deficiência, visto que a maioria das danças analisadas utiliza poucos deslocamentos da cadeira de rodas e poucos gestos corporais do dançarino.

Palavras-chave: Formação de Professores. Dança em cadeira de rodas. Deficiência.

ABSTRACT

Dance like language, has the power to unravel the deep and silent world of symbolic action, configured as an inner need of man (LABAN 1978). In this sense, the artistic dance in wheelchair (DACR) has established itself from the need dancer with physical disabilities experience corporal vivências and survive socially. The DACR lies in cultural contexts since the 90s, however, there is still no definition of the art methods and prerequisites of training, where the teacher by not knowing the specifics of the body physically disabled person ends up adapt different techniques they learned when they were dancers. These previous experiences, while dance students often do not match the pedagogical principles of teaching dance with the appropriate wheelchair dancer methods identifying these teachers tend to repeat movements of standardized models that ignore own bodily gestures of the dancer with cerebral palsy. This research aimed to understand the formation of a dance teacher in a wheelchair, comprising his speeches and his discursive affiliations. Besides understanding the discourse of the body of the dancer with cerebral palsy and their relationships in dance. Knowing how the senses will be changing as the ideological and historical formulation of subject teachers. This dissertation is presented in the form of three articles: the first, titled "Teacher education of artistic dance in a wheelchair" aiming to investigate the training of the teachers responsible for different groups of Brazil is known as the knowledge and where they seek their training, various regions of Brazil. The second article of this dissertation was titled: "Discourses of dance teachers for handicapped", a qualitative character and constitutes the Discourse Analysis in the French optics Pecheux (2009) and Orlandi (2013). Through semi-structured interviews, we sought to understand the discourse of teachers who work with artistic dance in wheelchairs as well as the researchers who study this topic by identifying the discursive affiliations thereof. The third article, titled "Body Discourse dancer with cerebral palsy - Materiality and Misconceptions" and was motivated by the scarcity of studies on the physical gestures of the dancer with cerebral palsy aiming to identify the main body gestures dance performed by dancers in choreography identified groups of seeking to understand the discourse of the body and their relationships studied by the French discourse Analysis optics Pecheux (2009) and Orlandi (2013), the results showed that most teachers of artistic dance in wheelchair use in their teaching practice experiences acquired their knowledge by their experiences as dancers, although it was noted that their initial training has no direct relationship with the dance language... The speeches analyzed signal in the mistake in the words of the teachers, the need to identify, seek an affiliation meanings already legitimized by the dance, education and inclusion policy. It was also observed that the choreographers do not consider the specificities of the body of the dancer with disabilities. Most dances analyzed using a few shifts of the wheelchair as well as a few body gestures are performed by the dancer.

Keywords: Wheelchair artistic dance. Disabilities.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Universidades com licenciatura em Dança	23
Quadro 2: Técnicas de dança	27
Quadro 3: Formação dos professores de dança	29
Quadro 4: Saberes sobre a dança	30
Quadro 5: Coreografias analisadas	54

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Movimento do dançarino com PC na cadeira de rodas	56
Tabela 2 – Movimento do dançarino com PC no chão	57
Tabela 3 - Condução da cadeira de rodas pelo parceiro	59
Tabela 4 - Movimento do dançarino sem deficiência	61

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ARTIGO 1 – OS SABERES DO PROFESSOR DE DANÇA ARTÍSTICA EM CADEIRA DE RODA	16
2.1 Introdução	18
2.2 Saberes docentes no cenário da dança	20
2.3 Pressupostos metodológicos	22
2.4 Discussão	25
2.5 Considerações finais	32
3 ARTIGO 2 - DISCURSOS DE PROFESSORES DOS GRUPOS DE DANÇA ARTÍSTICA EM CADEIRA DE RODAS	34
3.1 Introdução	36
3.2 Procedimentos metodológicos	37
3.3 Discursos sobre dança artística em cadeira de rodas	38
3.4 Considerações finais	46
4 ARTIGO 3 - DISCURSO CORPORAL DO DANÇARINO COM PARALISIA CEREBRAL	47
4.1 Introdução	49
4.2 Movimento e gestos corporais do dançarino com paralisia cerebral	50
4.3 Pressupostos metodológicos	53
4.4 Materiais e métodos	55
4.5 Discussão	56
4.6 Considerações finais	62
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS	66
ANEXO	70

1 INTRODUÇÃO

A inspiração para este trabalho surgiu das indagações e reflexões ao longo da minha experiência profissional como professora da área da Dança por 25 anos e como elemento de equipe de formação de professores da Secretaria Municipal de Educação da cidade do Rio de Janeiro, no Instituto Municipal Helena Antipoff.

Centro de referência em educação pública, o centro de referência é responsável pelo gerenciamento da área de educação especial da rede municipal do Rio de Janeiro. Além do acompanhamento dos professores nas escolas, ele desenvolve pesquisas em oficinas que atendem a alunos com e sem deficiência.

Iniciei meu percurso ministrando aulas de dança para pessoas surdas e com deficiência intelectual e, posteriormente, com deficiência física. O interesse pela dança artística em cadeira de rodas se intensificou quando criei o Grupo de Dança Corpo e Movimento na escola especial, composto por dançarinos com paralisia cerebral. Atualmente, acompanho professores de dança para alunos com deficiência nas escolas, promovendo cursos na área e participando de diversos eventos artísticos e educacionais.

Minha motivação em ter como foco de estudo a dança para pessoas com paralisia cerebral se deu ao fato de considerar este público extremamente representativo das pessoas com deficiência, percebendo que este tema não se faz presente na grande parte dos discursos e pesquisas sobre a dança em cadeira de rodas, apesar desta ser também desenvolvida para este público.

A dança em cadeira de rodas vem se destacando nas últimas décadas pela sua importância social, artística e esportiva, permitindo a inserção de um maior número de participantes no universo da dança. É definida como uma prática de variados estilos, podendo ser considerada arte ou esporte. Como esporte, é denominada Dança Esportiva em Cadeira de Rodas (DECR) e originou-se da dança de salão para andantes, praticada em duplas, na qual um dos dançarinos tem alguma deficiência física do membro inferior, sendo, por isso, usuário de cadeira de rodas.

Já a Dança Artística em Cadeira de Rodas (DACR), inclui a presença de cadeirantes sem objetivo competitivo, o que permite liberdade de composição dos grupos. (KROMBHOLZ, 2001). Essa atividade tem aumentado nos últimos anos em escolas, academias e em grupos profissionais.

Muitos dos dançarinos que participam dos grupos artísticos têm paralisia cerebral, definida por Bobath (1984) como o resultado de uma lesão ou mau desenvolvimento do cérebro, de caráter não progressivo, existindo desde a infância. A lesão que atinge o cérebro, quando esse ainda é imaturo, interfere no desenvolvimento motor normal da criança, expressa em padrões anormais de postura e movimentos, associados ao tônus postural anormal.

Esses dançarinos, na maioria dos casos, não são autônomos para o manejo da cadeira de rodas. Para que ocorra o seu deslocamento, precisa, então, ser conduzido, interagindo com um corpo exterior para que ocorra seu deslocamento.

Os sentidos da dança artística em cadeira de rodas vêm se estabelecendo com base na necessidade da pessoa com deficiência experimentar vivências corporais e sobreviver socialmente. “Por meio da atividade, é possível desencadear modos de individuação e processos de identificação do sujeito em relação ao espaço, ao movimento e ao seu corpo afetado pelos sentidos” (ORLANDI, 2012).

Ainda que se tenha o conhecimento do desenvolvimento da DACR sendo praticada em quase todo o território nacional, Ferreira (2005) afirma que ela deve estabelecer o seu fio condutor, para que os dançarinos com deficiência física, principalmente os com paralisia cerebral, possam desenvolver seus próprios movimentos, respeitando suas diferenças corporais.

Segundo a autora, isso ocorre em virtude de uma contradição não só de forma, mas de conteúdo, visto que, como não se tem definida uma técnica de dança artística em cadeira de rodas, cada grupo opta por uma metodologia com diferentes técnicas. Isso gera, em alguns casos, a banalização da atividade, já que qualquer iniciativa de colocar o deficiente com paralisia cerebral no palco é aceita como dança.

Orlandi (2008) compreende que o corpo com deficiência atravessado pela dança produz outros efeitos de sentidos em relação ao que o sujeito é na sociedade. Por isso, considera-se necessário conhecer as possibilidades do

dançarino deslocar os sentidos já significados por meio da prática.

Este estudo foi, então, proposto visando conhecer a formação do professor de dança em cadeira de rodas, analisando, por meio da Análise do Discurso sob a ótica francesa de Michael Pêcheux (2009) e Eni Orlandi (2013), como os sentidos circulam no meio da dança e da sociedade em geral, reconhecendo o que é silenciado e percebendo como eles se alteram conforme a formulação ideológica e histórica dos sujeitos professores.

Importante destacar que segundo Orlandi (2010) as palavras são atravessadas pelo silêncio, não como aquele em sua qualidade física, mas como história que se instala no limiar dos sentidos. O silêncio indica que o sentido pode sempre ser outro, compreendendo-o como o não dito. Desse modo, pela análise do discurso, serão abordados, no discurso do texto oral, escrito e coreográfico, os efeitos contraditórios da produção de sentidos na relação entre o dizer e o não dizer.

Para esse propósito, esta pesquisa foi constituída por três artigos: o primeiro deles, “Os saberes do professor de dança artística em cadeira de rodas”, tem como objetivo investigar a formação dos professores responsáveis por diversos grupos de dança do Brasil, buscando conhecer como se constituíram seus saberes e em quais espaços se capacitaram, além de pesquisar como a dança para deficientes físicos tem sido abordada pelas universidades em seus cursos de licenciatura em dança.

Trata-se de um estudo de natureza qualitativa. Para a coleta de dados, foi utilizado como instrumento a análise da grade curricular dos cursos de licenciatura em dança das universidades do Brasil e entrevista semiestruturada com 14 professores dos grupos de dança em cadeira de rodas de diversas regiões do Brasil.

O segundo artigo que compõe esta dissertação, “Discursos dos professores dos grupos de dança artística em cadeira de rodas”, visou compreender os discursos dos docentes que trabalham com a dança artística em cadeira de rodas, dos pesquisadores que estudam o tema e de representantes de importantes festivais de dança realizados no Brasil, grupo estabelecido da dança ordinária, identificando suas filiações discursivas. O caráter da pesquisa é qualitativo e baseado na Análise do Discurso (AD) sob a ótica francesa de Pêcheux (2009) e Orlandi (2013). Vale destacar que para

Orlandi (2010), a AD visa à compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos e como está investido de significância para e por sujeitos.

No terceiro artigo, “Discurso corporal do dançarino com paralisia cerebral”, objetivou-se identificar os principais gestos corporais realizados pelos dançarinos com paralisia cerebral nas coreografias, registradas em vídeos dos grupos, procurando compreender o discurso do corpo e suas relações.

A partir das reflexões propostas pelos artigos que constituem esta dissertação, perceber-se-á que a dança como discurso liga sujeito, sentido e história. Analisá-la discursivamente é entender os gestos e movimentos corporais como efeito de sentido entre os corpos. .

2 ARTIGO 1 - OS SABERES DO PROFESSOR DE DANÇA ARTÍSTICA EM CADEIRA DE RODA

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo investigar a formação dos professores de dança artística em cadeira de rodas, a partir das seguintes questões: Como se constituem os saberes dos professores de dança em cadeira de rodas? Que saberes são utilizados em sua prática docente? Em qual espaço buscam a sua formação? Como as universidades, em seus cursos de licenciatura em dança, abordam a dança para deficientes físicos? Trata-se de um estudo de natureza qualitativa, tendo sido utilizadas para a coleta de dados a análise da grade curricular das graduações da área em universidades do Brasil e entrevistas semiestruturadas com 14 professores dos grupos de dança em cadeira de rodas de diversas regiões do país. Algumas considerações foram feitas a partir das discussões propostas. Os professores de dança artística em cadeira de rodas utilizam, em sua prática docente, os saberes adquiridos a partir da sua vivência como dançarinos e buscam conhecimentos sobre deficiência física em formações continuadas. Entendemos, com isso, que sua aprendizagem não tem relação direta com a linguagem da dança e a formação em cursos de licenciatura em dança não é uma realidade para os professores responsáveis pelos grupos. O estudo conclui, ainda, que se torna necessário um investimento maior na formação profissional nos cursos de graduação, nos quais o professor possa adquirir conhecimentos específicos e reconhecer seus saberes carregados de marcas do humano, ou seja, marcas históricas, sociais e da experiência do cotidiano e do saber fazer.

Palavras-chave: Dança Artística em Cadeira de Rodas. Saberes docentes. Formação de professores.

ABSTRACT

This article aims to investigate the academic background of dance teachers who teach wheelchair dancing (WDO). The artistic dance in wheelchairs has been making part of social and cultural context since 90s. However, it was noticed that there is neither any technical definition to WDO's methods nor any pre-requisite for its professional qualification. Thus, this piece of work flourishes through the decoding of WDO training gap. Taking into account the above statements, some questions have been arisen during the inquiry of this research as it is shown below: How the knowledge of dance teachers concerning WDO is constructed? What are its practice teaching skills? Where dance teachers seek for them? How do the Universities set out WDO approach in dance curriculum? From these questions, this study has relied on a qualitative research. The collecting data of this work was based on the curriculum analysis of dance courses in Brazilian Universities, and semi structured interview. Fifteen WDO teachers from various regions of Brazil participated as the subjects of this research. We concluded that WDO dance teachers utilize in their practice teaching their prior knowledge as dancers. As a consequence, they seek for acquiring knowledge about physical disability during their academic trajectory. We infer that their primary knowledge as regards WDO is not directly associated with the language of dance, seeing that most of dance teachers, who are responsible of these groups, do not have undergraduate degree in dance. Furthermore, we notice that it is important to think ahead in dance teacher's qualification at Universities where dance teachers who deal with handicapped people can have specialized learning. This way, dancer's world knowledge may be developed in order to cope with distinct human's reality.

Keywords: Wheelchair dancing. Teacher's knowledge. Teacher education.

2.1 Introdução

A formação dos professores de dança em cadeira de rodas suscita a discussão inicial sobre a capacitação do profissional para atuar nessa área. Por outro lado, a ideia de identificar a arte como produto de beleza estética tem se revelado bastante limitada, em especial quando se trata da dança para pessoa com deficiência, pois nem sempre essa atividade é valorizada (FERREIRA, 2003).

Segundo Barros (2011), a arte é um processo pelo qual o homem se reconhece, percebe e interage com seu meio, relacionando-se com o mundo. O mesmo autor ainda destaca que através dela o sujeito tem a oportunidade de criar novas realidades, o que leva à compreensão da manifestação artística como produto socialmente construído em um momento histórico-social específico. Como exemplo, pode-se citar a atividade que aqui se propõe a estudar.

Ferreira (2003) compreende que a dança em cadeira de rodas é uma prática que mobiliza vários estilos de dança, o que propicia a integração de um maior número de participantes, entre andantes e cadeirantes, no universo da dança.

Importante destacar que essa modalidade pode ser considerada arte ou esporte (KROMBHOLZ, 2001). Como esporte tem origem na dança de salão para andantes, sendo praticada em duplas, podendo um dos dançarinos ter deficiência física permanente de membros inferiores. No que se refere à dança artística, considera-se uma prática que inclui a presença de cadeirantes, sem objetivo competitivo, o que privilegia a liberdade de composição dos grupos. Nota-se que, atualmente, essa modalidade vem crescendo em escolas, academias e grupos profissionais.

No entanto, apesar da dança artística em cadeira de rodas existir desde a década de 1990, Ferreira (2003) ressalta que a dança em cadeira de rodas ainda precisa definir sua técnica, a fim de que os dançarinos com deficiência física possam desenvolver seus próprios movimentos, respeitando as diferenças corporais. Isso porque ainda é comum que sua dança seja descrita/inscrita de forma estabelecida, ou seja, pré-determinada de acordo

com o profissional que a desempenha.

Reiterando tal reflexão, Marques (2001) aponta que contradições na formulação técnica referem-se principalmente à formação, à técnica e às metodologias do ensino da dança. Para a autora, os professores ministram aulas baseadas em suas experiências anteriores como estudantes de dança e, com isso, repetem o que aprenderam, sem considerar as especificidades do grupo com o qual trabalham. Com isso, demonstram não refletirem criticamente sobre a atividade e corroboram a ideia de que qualquer pessoa pode ensinar dança.

Isso também é percebido no universo da dança em cadeira de rodas: o professor, por desconhecer as particularidades corporais da pessoa com deficiência física, adapta diferentes técnicas que aprendeu quando era dançarino, o que, na maior parte dos casos, não correspondem aos princípios pedagógicos adequados ao dançarino cadeirante.

A diversidade de métodos e técnicas utilizadas é, em parte, decorrente do fato de os professores passarem por formações distintas, não tendo, portanto, estabelecida uma concepção acadêmica única. Sabe-se que aspectos quanto à historicidade da criação dos grupos, à aplicação de metodologias e à necessidade de respaldo teórico e empírico para que se estabeleça a definição da própria modalidade está pressuposta na formação de professor de dança em cadeira de rodas. No entanto, o que se observa é que não há uma definição clara de onde os professores que atuam com dança com cadeirante buscam seus saberes.

Tardif (2012) afirma que a relação dos docentes com os saberes não se reduz a uma função de transmissão dos conhecimentos já constituídos, pois sua prática integra diferentes saberes, com os quais o corpo docente mantém diferentes relações. Segundo o autor “Pode-se definir o saber docente como um saber plural, formado pelo amálgama, mais ou menos coerente, de saberes oriundos da formação profissional e de saberes disciplinares, curriculares e experienciais” (TARDIF, 2012, p. 36).

Tais reflexões remetem a algumas questões, que são utilizadas para a presente investigação: Como se constituem os saberes dos professores de dança em cadeira de rodas? Que conhecimentos são utilizados na sua prática docente? Onde os professores buscam a sua formação? Como as

universidades, em seus cursos de licenciatura em dança, abordam a dança para pessoas com deficiência física?

Muitos estudos, como os de Strazzacappa (2006), Martinelli (2008), Marques (2001), discutem os saberes docentes do professor de dança. Porém, não se verifica trabalhos que abordam a formação do profissional que atua com dançarinos em cadeira de rodas, mesmo existindo algumas pesquisas, como de Ferreira (2003, 2002), Tolocka (1995), Paula (2010), que mostram o crescimento efetivo dessa modalidade.

2.2 Saberes docentes no cenário da dança

Tardif (2012) considera o saber docente como plural, o que se deve aos conhecimentos advindos da formação profissional, disciplinares, curriculares e experienciais.

De acordo com ele, os saberes profissionais (das ciências da educação e da ideologia)- são definidos e selecionados pela instituição universitária, integrando-se à prática docente por meio da formação inicial e continuada dos professores. Já os saberes curriculares correspondem aos discursos, objetivos, conteúdos e métodos e os experienciais são específicos e baseados na experiência cotidiana e no conhecimento do meio social pelo professor, incorporando-se à experiência individual e coletiva sob a forma do saber-fazer.

Ainda segundo o autor, esses conhecimentos são reconhecidos, também, como temporais e territoriais, já que são adquiridos no contexto de uma história de vida e de uma carreira profissional.

O futuro docente interioriza, assim, certo número de competências, crenças e valores que estruturam sua personalidade e sua relação com os outros.

Assim, estudar a formação do professor de dança em cadeira de rodas é perceber a complexidade da constituição dos saberes, reconhecendo que eles situam-se em um contexto que deve ser considerado para a sua prática.

Conforme Molina (2007), professores de formações distintas ensinam dança no Brasil, não sendo estabelecida uma concepção acadêmica única.

Podem ser encontrados, por exemplo, profissionais com graduação em Educação Física, com licenciatura em Dança ou sem instrução acadêmica, tendo estudado dança em clubes e academias. No que se refere ao universo da dança para deficientes, verifica-se profissionais com formação em educação especial ou na área da saúde, que ensinam a modalidade baseados em suas experiências como alunos de dança, não sendo licenciados em Educação Física ou Dança.

Aquino (2003) relata que as Escolas Municipais de Dança dos Teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo, durante muitos anos, foram responsáveis pelo estudo da dança no Brasil. Seu objetivo era a preparação técnica do dançarino. No entanto, como não o mercado profissional não absorvia todos os bailarinos formados, muitos passavam a atuar como professores de dança. Vale ressaltar que as escolas municipais e os teatros, embora tenham um trabalho técnico reconhecido socialmente, não habilitam os profissionais da área.

No que se refere à formação acadêmica no ensino superior, seu início foi na Universidade Federal da Bahia, em 1956. A partir de então, pesquisas demonstram o crescimento de estudos na área da dança, o que levou as universidades a investirem em cursos de bacharelado e licenciatura.

Tardif (2012) destaca, porém, que os cursos de licenciatura, de um modo geral, apresentam problemas na estrutura curricular, sem funcionalidade prática nos seus conteúdos, mostrando, com isso, uma ruptura entre os saberes disciplinares apresentados na universidade de dança e a ação profissional. As disciplinas apresentam-se fragmentadas, com abordagens que não atingem os conhecimentos necessários na prática docente .

Desse modo, torna-se fundamental uma investigação sobre a formação dos professores de dança para pessoas com deficiência física, sendo necessário conhecer o seu processo de formação inicial e a sua trajetória profissional, avaliando os diferentes saberes aplicados efetivamente na prática pedagógica. Para isso, é importante que se conheça o que cada curso de licenciatura em dança propõe atualmente como formação para esse público específico, a partir das análises das disciplinas ofertadas e de suas ementas, o que será feito no próximo capítulo.

2.3 Pressupostos metodológicos

Esta pesquisa teve um enfoque qualitativo, visto que, segundo Ludke (1986), esse tipo de abordagem facilita a análise e a interação entre as variáveis, descrevendo a complexidade de problemas e hipóteses. O corpus foi constituído por materiais orais de entrevistas com 14 professores dos grupos de dança artística em cadeira de rodas de diversas regiões do Brasil, sendo quatro da região Nordeste, nove do Sudeste e um grupo do Sul, coletados mediante aprovação do Comitê de Ética em pesquisa da Secretaria Municipal de Saúde e Defesa Civil do Rio de Janeiro, conforme parecer nº 83/2013, aprovado em 14 de junho de 2013.

Segundo Ludke e André (1986), a vantagem do instrumento entrevista é que ele permite a captação imediata e corrente da informação desejada. Optou-se, assim, pela entrevista semiestruturada, por ela não ser aplicada rigidamente, propiciando uma abordagem mais flexível. Com isso, analisa-se e interpreta-se o discurso dos professores, com atenção não apenas ao roteiro pré-estabelecido e às respostas verbais, mas à comunicação não-verbal, que se torna fundamental para conhecer o processo de formação desses profissionais.

Buscando refletir sobre os saberes a respeito do grupo com o qual trabalham, foram consideradas quatro categorias de análise: 1) O tempo da existência do grupo em estudo, 2) a técnica utilizada pelo professor para o ensino da dança artística em cadeira de rodas, 3) a formação inicial desse professor, 4) a constituição dos saberes em relação à dança e 5) a análise da grade curricular dos cursos de licenciatura.

Inicialmente as respostas foram agrupadas e analisadas com base no que foi revelado em cada categoria. Em um segundo momento, foi realizado o entrecruzamento dessas informações, comparando-as com base nos referenciais teóricos que embasaram esta pesquisa. Assim, foi possível desvendar a regularidade com que os dados são apresentados na perspectiva, a fim de compreender o objeto de estudo.

A análise da grade curricular dos cursos de licenciatura em Dança das universidades particulares e públicas do Brasil examinou o que cada curso

propõe atualmente como formação para atividade com pessoas com deficiência. Ela foi realizada com base nas ementas das disciplinas ofertadas com o tema dança e deficiência, descritas nos sites das universidades, além de verificar se elas são de caráter obrigatório ou optativo, conforme quadro 1.

Quadro 1: Universidades com licenciatura em Dança

Faculdade	Disciplina	Situação
Faculdade Angel Vianna	Sem acesso à ementa	-
Faculdade Artes do Paraná	Dança, deficiência física e diversidade corporal	Obrigatória
Faculdade Paulista de Artes	Não encontrada	-
Universidade Anhembi Morumbi	Não encontrada	-
Universidade do Estado do Amazonas	Educação inclusiva na dança	Obrigatória
Universidade Estadual de Campinas	Ensino das artes na educação especial	Obrigatória
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia	Dança e inclusão	Optativa
Universidade Federal da Bahia	Não encontrada	—
Universidade Federal de Alagoas	Dança e inclusão	Obrigatória
Universidade Federal de Goiás	Dança, inclusão e diferença	Obrigatória
Universidade Federal de Minas Gerais	Dança e necessidades especiais I e II	Obrigatória
Universidade Federal de Pelotas	Pedagogia da dança IV	Obrigatória

Universidade Federal de Pelotas	Pedagogia IV	Obrigatória
Universidade Federal de Pernambuco	Metodologia de ensino Dança V	Obrigatória
Universidade Federal de Sergipe	Dança para deficiente	Obrigatória
Universidade Federal de Viçosa	Dança para portadores de necessidades especiais	Obrigatória
Universidade Federal do Ceará	Introdução à educação especial	Optativa
Universidade Federal do Rio de Janeiro	Dança e necessidades especiais	Obrigatória
Universidade Federal do Rio Grande do Norte	Não possui	-
Universidade Federal do Rio Grande do Sul	Dança, corporeidade e saúde I	Obrigatória
Universidade Luterana do Brasil em Canoas	Fundamentos da ação pedagógica II	Obrigatória

Fonte: Elaborado pela autora (2014).

No próximo tópico, será discutido como essa avaliação inicial é fundamental para a compreensão do status da dança em cadeira de rodas no Brasil contemporâneo.

2.4 Discussão

Pela análise da grade curricular dos cursos de licenciatura, verifica-se que 21 instituições de educação superior públicas e privadas têm curso de licenciatura em dança, sendo apenas quatro sem disciplina na grade que aborde a temática da dança para pessoas com deficiência. Destaca-se que somente uma das disciplinas oferecidas pelos cursos é de caráter optativo.

Uma avaliação das ementas mostrou a existência de uma diversidade de nomenclaturas dada às disciplinas que abordam o tema, bem como uma falta de padronização em relação aos seus conteúdos programáticos expondo, assim, concepções diferentes sobre a dança e a pessoa com deficiência.

A disciplina *Fundamentos da Ação Pedagógica*, por exemplo, tem como objetivo promover estudos sobre os fundamentos da educação nas áreas de aquisição do conhecimento, desenvolvimento e aprendizagem humana, inclusão e exclusão social. Observa-se uma predominância teórica em estabelecer uma relação com a dança, constatando um desequilíbrio na relação teoria-prática, o que leva a analisar ser sua formação de caráter mais abstrato. Não constarem sua ementa nenhuma proposta prática da dança.

A disciplina *Estudos em Dança, Corporeidade e Saúde* aborda a área da saúde e discute a potencialidade da dança como fator que contribui para o cuidado de pessoas com necessidades especiais. Propõe visita e observação de projetos relacionados à dança para pessoas especiais realizadas no SUS (Sistema Único de Saúde) como atividade prática. Percebe-se, assim, que nessa ementa é possível identificar, claramente, a concepção sobre a deficiência, ancorada nos atributos biológicos, que a considera como da área da saúde, mostrando a dança como tratamento, como meio para “cuidar” do deficiente. .

Em outras ementas há uma visão diferente das citadas anteriormente, determinando como uma das habilidades e competências do futuro profissional diagnosticar os interesses, as expectativas e as necessidades das pessoas (crianças, jovens, adultos e idosos portadores de deficiência ou grupos e comunidades especiais). Com isso, ele consegue planejar, ensinar, orientar,

assessorar, supervisionar, controlar e avaliar projetos e programas de dança na perspectiva da educação.

Como exemplo, apresenta-se a disciplina *Ensino das Artes na Educação Especial*, que tem como meta a produção artística de pessoas com deficiência e indica algumas formas de ensinar arte que considerem as possibilidades e necessidades desse público. Percebe-se, assim, uma visão ampla no que diz respeito à presença da pessoa com deficiência nos diversos espaços, mas não deixa claras as estratégias relacionadas especificamente à dança.

Já a disciplina *Dança para Portadores de Necessidades Especiais* propõe reflexões sobre os novos paradigmas artístico-educacionais de inclusão das pessoas com necessidades especiais nos diversos segmentos da sociedade, relacionando a teoria à prática. Reconhece, também, a pessoa com deficiência nos diversos segmentos sociais artísticos educacionais, mas não mostra a prática de técnicas e abordagem da dança para as pessoas com deficiência física.

Ressalta-se que há apenas uma disciplina que estuda a dança para as pessoas com deficiência física: *Dança deficiência física e diversidade corporal*

Sendo assim, percebe-se várias concepções sobre a dança para a pessoa com deficiência, uma vez que não há, nos cursos de licenciatura, uma abordagem padronizada que fundamente a formação dos futuros professores que atuarão com esse público específico.

Tardif (2012) afirma que os cursos de formação para o magistério são globalmente idealizados segundo uma lógica disciplinar, e não profissional, focada nos estudos das tarefas e realidades do trabalho. Ressalta, também, que disciplinas, em geral, não se relacionam, sendo configuradas como unidades independentes. Além disso, têm como foco o conhecimento e não a ação, ou seja, o conhecer e o fazer estão dissociados.

Em relação ao tempo de atuação/desenvolvimento dos grupos em estudos, vinculados às Universidades, Associações de Deficientes, Prefeituras Municipais e Escolas de Dança, observa-se que oito grupos atua há mais de uma década, quatro, entre 10 e 5 anos, e dois, entre 5 e 2 anos. No entanto, como percebido pela análise das entrevistas, não há uma coesão técnica nos trabalhos desenvolvidos.

Quadro 2: Técnicas de dança

Técnica de Dança	Professores
Dança Esportiva e Dança de salão	1
Dança Esportiva e Dança Contemporânea	1
Dança Esportiva e Estilo Livre	1
Dança Contemporânea e Moderna	1
Dança Contemporânea e Folclórica	1
Dança Contemporânea, Balé clássico, Afro, Dança de salão entre outros	1
Técnica experimental a partir de estímulos resposta	1
Jazz	1
Método Angell Viana, Dança Clássica, Pilates, Laban	1
Não utiliza técnica específica	1
Feldenkrais, Bobath e Kabat	1
Dança Criativa e Dança Educação Física	1
Dança Livre e Infantil	1
Não utiliza técnica	1

Fonte: Elaborado pela autora (2014).

A dança contemporânea é citada por quatro grupos, a moderna por um e outras modalidades, como estilo livre, balé clássico, jazz, dança folclórica, por seis. Apenas um grupo citou a utilização de métodos de reabilitação motora e dois sinalizaram não ter técnica específica.

Essa diversidade de estilos demonstra, assim, que os grupos não apresentam uma concepção epistemológica da dança em cadeira de rodas, como exposto nos relatos abaixo:

Utilizamos como técnica o ballet clássico – posições básicas para estruturação corporal como também dança moderna, esportiva, dança de salão. Utilizamos também metodologias de reabilitação (Sujeito 8).

A técnica que trabalhamos com os alunos é o Jazz, trabalhamos com corpo em movimento (S 3).

Não utilizamos técnica específica. Usamos dança contemporânea, ballet, dança de salão (S 6).

Percebe-se pelos discursos supracitados um equívoco em relação às concepções de dança possíveis de serem desenvolvidas pelas pessoas com deficiência. Por exemplo, no caso da técnica clássica, ela é culturalmente caracterizada pela utilização de movimentos padronizados, exigindo uma rigidez nas posturas corporais. Desenvolver a técnica do balé clássico em um dançarino com deficiência física, usuário de cadeira de rodas, significa, então, uma adaptação de movimentos, que forja a concepção técnica da modalidade.

No entanto, é notória a relevância da utilização, quando possível, dos gestos de membros superiores, buscando a automatização dos traços gestuais da concepção de dança. Contudo, importa notar que essa atividade não traduz a técnica do que se configura como balé clássico.

Já com relação à dança moderna, sabe-se que ela surgiu para libertar os corpos dos movimentos rígidos e os movimentos padronizados, deixando os pés descalços e dando ao coreógrafo uma maior autonomia para criar movimentos e aceitar corpos dançantes diferentes. Segundo Fonseca (2010), a dança contemporânea não se preocupa em exibir corpos perfeitos, unificados pela forma, nem desenhados por padrões estéticos ou sexuais. Ela quer, de fato, expressar a multiplicidade corporal feita de imperfeições e qualidades dos seres humanos, sem disfarces.

Entretanto, o que se percebe é que alguns professores ainda não conhecem as especificidades corporais das pessoas com deficiência física, não sabendo qual técnica de dança deve ser trabalhada com o dançarino cadeirante, como mostra o depoimento abaixo:

Não utilizamos técnica nenhuma, pois não tenho formação técnica/conhecimento para desenvolver alguma técnica. O que fazemos é estimular alguns movimentos da vida deles e, a partir disso, estabelecer movimentos a serem executados na dança (S 2).

A estudiosa Bernarbé (2001) reflete que é fundamental desenvolver no dançarino com deficiência física sua identidade gestual. Assim, o corpo

estruturado e percebido em sua arquitetura óssea terá oportunidade de dar identidade, segurança e personalidade ao gesto, sem que o sujeito tenha que imitar o movimento do professor, de um colega, do pai, da mãe ou de qualquer outra pessoa com a qual se identifique.

A identidade do gesto torna desnecessária a tendência ao 'adestramento', aos gestos seriados sem qualquer presença, carecidos da graça, leveza, do sabor e da energia própria de quem o realiza. A identidade do gesto dá nome ao corpo e somada à noção de conteúdo amplia a segurança no movimento (BERNARBÉ,2001, p.29).

Essa identificação, possibilitada também pelo processo pedagógico, ocorre quando o dançarino dá ao corpo a possibilidade de reconhecer que nenhuma lesão lhe tira as marcas de autoria do seu gesto.

A questão relativa às diversidades de técnicas e métodos de ensino utilizado pelos professores de dança em cadeira de rodas perpassa pela formação do profissional da área. Desse modo, se faz necessário o conhecimento sobre a graduação cursada, como no quadro a seguir:

Quadro 3: Formação dos professores de dança

Formação	Professor
Educação Física	6
Fisioterapia	1
Educação Artística	1
Administração	1
Historia	2
Licenciatura em Dança	1
Dança de Salão	1

Fonte: Elaborado pela autora (2014).

Apenas um deles tem licenciatura em Dança, seis em Educação Física, um em Fisioterapia e seis em diferentes cursos. Tais dados demonstram, então, que a formação inicial da maior parte dos professores não tem relação com a dança. A graduação em Educação Física, que a maioria dos professores

cursou, entretanto, tem apenas uma disciplina relacionada ao esporte para pessoas com deficiência, não abordando, em seu conteúdo, a linguagem da dança.

Tais dados sugerem que os saberes sobre a dança em cadeira de rodas não provém da graduação, sendo relevante, portanto, investigar onde os professores buscaram os saberes necessários para a sua atuação como professores de dança em cadeira de rodas. As entrevistas revelaram que 12 professores adquiriram tal conhecimento como alunos durante a infância e adolescência, como indicado no quadro abaixo.

Quadro 4: Saberes sobre a dança

Saberes sobre dança	Professor
Praticante de dança em academias e clubes	12
Formação artística como bailarino em locais credenciados pelo MEC	1
Faculdade de dança	1

Fonte: Elaborado pela autora (2014).

A transcrição de alguns depoimentos é fundamental para uma reflexão mais aprofundada sobre esses saberes.

Com cinco anos de idade, comecei a dançar. Particpei da Escola de Dança do Teatro Municipal com dança clássica e fiz parte de grupo folclórico. Em 2008, criei o grupo de dança inclusivo. No que se refere ao conhecimento sobre deficiência, foi em cursos de extensão e na formação em serviço (S 1).

Iniciei na dança a partir de um grupo numa igreja. Iniciei meus estudos pela dança de rua, onde encontrei minha primeira companhia. Segui para o ballet clássico e dança contemporânea. Na faculdade de Educação Física fiz a disciplina de educação física adaptada, onde me indicaram para um projeto de dança para deficientes (S 6).

Fazia dança de salão e me convidaram para dançar com um cadeirante. Assim comecei a conhecer a dança em cadeira de rodas e hoje sou a professora responsável pelo o grupo (S 8).

Pode-se constatar, considerando os depoimentos dos professores em estudo, que estes possuem formações variadas e saberes adquiridos de fontes diversas, como podemos exemplificar no depoimento seguinte:

Já era formada em fisioterapia, mas sempre fiz aulas de dança, assim utilizei meus conhecimentos de dança juntamente com o conhecimento que tinha como fisioterapeuta para ser professora do grupo de dança da instituição. Utilizo diversas técnicas adaptando às necessidades corporais do aluno com deficiência (Prof. 4)

Esses saberes são, assim, denominados como experienciais definidos como.

Um saber heterogêneo, pois mobilizam conhecimentos e formas de saber-fazer diferentes, adquiridos a partir de fontes diversas, em lugares variados, em momentos diferentes, história de vida, carreira, experiência de trabalho. Ainda se define como um saber aberto, poroso, permeável, pois integra experiências novas, conhecimentos adquiridos ao longo do caminho e um saber-fazer que se remodela em função das mudanças na prática (TARDIF, 2010, p. 109).

No que se refere à formação continuada, os professores relataram que os conhecimentos quanto à educação especial foram adquiridos em cursos de extensão ou em capacitação em serviços, que discutiram sobre a deficiência, sem relacioná-la à dança. Alguns disseram, também, terem frequentado curso de dança esportiva em cadeira de rodas, adaptando-o à dança artística.

É a concepção do corpo como um todo e suas inter-relações que caracterizam os princípios técnicos de um trabalho artístico. Mesmo que a dança para deficientes não seja vista como um produto, ela depende de padrões de movimentos que formam, por sua vez, uma base de eficiência motora para a dança.

Desse modo, a ausência de referências discursivas sobre a troca de experiências entre os professores indica que a prática não assume valor expressivo no cotidiano. Eles participam de eventos culturais com apresentações da modalidade, mas tais encontros não suscitam momentos de reflexão sobre metodologias e técnicas.

2.5 - Considerações finais

A pesquisa realizada sinalizou que a maioria dos professores de dança artística em cadeira de rodas utiliza em sua prática docente saberes experienciais adquiridos durante sua vivência como dançarino. No que se refere ao conhecimento sobre deficiência física, o buscam na prática cotidiana. Percebeu-se, ainda, que sua formação inicial não tem relação direta com a dança em cadeira de rodas e que a opção pelo curso de licenciatura na área não é uma realidade dos professores responsáveis pelos grupos.

Na análise das ementas das disciplinas dos cursos de licenciatura observa-se que, apesar de a maioria das universidades terem em sua grade curricular disciplinas que abordam o tema da deficiência, não há um direcionamento único a respeito dos conteúdos programáticos. Isso indica frágil preparação do futuro professor para atuar no ensino da dança para pessoas com deficiência física, nos diversos espaços artísticos, sociais e educacionais.

As análises realizadas mostraram também que cada grupo opta por uma metodologia própria, reafirmando a prática averiguada por Ferreira (1998). Dessa forma, diferentes técnicas são adaptadas, gerando a banalização dessa modalidade, visto que a iniciativa em colocar o deficiente físico, principalmente os mais comprometidos, no palco, é acolhida de antemão como louvável, em detrimento da cautela quanto à aplicação de metodologias e à necessidade de pesquisas teóricas e empíricas para que se estabeleçam técnicas ou gêneros novos da atividade.

Percebe-se um impasse ou círculo vicioso em termos de não se buscar conhecimento e aperfeiçoamento específico o que seria importante para refletir sobre as questões de um corpo diferenciado, com deficiência, somado aos saberes experienciais adquiridos pelos professores.

Essa carência de professores com formação em dança e a variedade de experiências com relação à atividade induz à diversidade de metodologias utilizadas, permanecendo a cultura que qualquer pessoa pode ensinar dança.

Segundo Ferreira (2001), assumindo que a dança em cadeira de rodas possui sua característica própria, o público reconhecerá o dançarino-deficiente, e não uma pessoa deficiente numa coreografia de dança. Dessa forma,

compreenderá que o corpo em uma cadeira de rodas é outro corpo, que tem seu próprio significado, atos e desejos.

A dança artística em cadeira de rodas, como forma de conhecimento, ainda está em busca de seu reconhecimento no cenário da modalidade. Se considerarmos a dança em cadeira de rodas como um novo gênero, é pertinente que ele faça parte das formações de dança, como disciplina nas universidades de licenciatura, abordando sua técnica específica, reconhecendo as especificidades corporais do dançarino e a necessidade de estudo e de reflexão sobre o tema.

É fundamental que se determine um caminho que possibilite à pessoa com deficiência física dançar utilizando suas possibilidades corporais e sendo sujeito de sua própria dança. Para isso, faz-se necessária a reformulação dos currículos dos cursos em licenciatura para que, assim, possam formar professores de dança para todos os corpos. É fundamental que esse profissional busque conhecimentos específicos da dança para deficientes físicos, os incorporando os saberes experienciais adquiridos como dançarino.

Torna-se necessário e urgente um investimento maior na formação profissional dos cursos de graduação, valorizando os saberes experienciais dos professores e tornando-os responsáveis pela prática com fazer e com o saber.

3 ARTIGO 2 - DISCURSOS DE PROFESSORES DOS GRUPOS DE DANÇA ARTÍSTICA EM CADEIRA DE RODAS

RESUMO

Este estudo objetiva compreender os discursos dos professores e pesquisadores da dança em cadeira de rodas e de representantes da dança ordinária a respeito da dança artística em cadeira de rodas e identificar suas filiações discursivas. Tais discursos sinalizam o equívoco nos dizeres dos professores que, a fim de se identificarem, buscam uma filiação de sentidos já legitimados pela dança, pela educação e pela política de inclusão. A metodologia da Análise do Discurso sob ótica francesa de Pêcheux (2009) e Orlandi (2013) contribuiu para as reflexões deste trabalho, que buscou, ainda, investigar o sentido da dança artística em cadeira de rodas em relação ao momento histórico, político e ideológico da atividade e da deficiência nas últimas décadas.

Palavras-Chave: Dança. Deficiência. Cadeira de rodas. Análise do Discurso.

ABSTRACT

This proposal aims to understand the discourse of teachers, researchers and ordinary dance representatives about wheelchair artistic dance and identify their discursive affiliations. The methodology of discourse analysis in French optical of Pêcheux and Orlandi contributed to the reflections listed in this work. This research raises provocative and brings elements to reflect the meaning of wheelchair artistic dance related with the historical, political and ideological moment about dance and disability. The analyzed discourses signal the mistake in the words of teachers that, needing to identify themselves, seek a meanings affiliation already legitimized by dance, education and inclusion policy.

Keywords: Dance. Disabilities. Wheelchair. Discourse Analysis

3.1 Introdução

Nas últimas décadas, a sociedade passou a ser mais sensível aos problemas das pessoas com deficiência e o espaço das atividades artísticas tem permitido sua inserção em eventos sociais e culturais. Estudos recentes (BONFIM; ALMEIDA; SANTOS; LOPES, 2012) mostram que é que a atividade artística é uma forma de representar o mundo e de sobreviver a ele no mesmo. E um dos trabalhos que vem crescendo pela sua importância social, educacional, artística e esportiva é a dança em cadeira de rodas.

Não foi possível determinar o marco zero do surgimento da dança artística em cadeira de rodas (DACR), mas, segundo Ferreira (2003), ela se iniciou ao mesmo tempo e em diversos países em decorrência dos movimentos históricos relacionados à dança e à inserção das pessoas com deficiência nesse universo. A atividade cresceu como reação à imobilidade corporal, a partir de iniciativa, na maioria das vezes, da própria pessoa com deficiência ou da família. Embora, inicialmente, relacionada à reabilitação, permitiu à pessoa com deficiência criar e desenvolver sua expressividade, realizar movimentos e dançar.

Conforme exposto pelo autor, no Brasil, tanto a produção científica quanto a formação de grupos de dança na área têm se mostrado crescentes desde 1991. Entretanto, verifica-se que, ainda, se vive um processo de transformação e definição da DACR.

Diante das reformulações adquiridas durante o desenvolvimento da prática, entende-se como relevante a compreensão dos sentidos dos dizeres dos professores, pesquisadores e representantes da dança ordinária sobre a dança artística em cadeira de rodas.

Segundo Orlandi (2007), o sentido do discurso se produz nas relações entre os sujeitos. O sujeito e o sentido são constituídos reciprocamente, refletindo as diferenças ideológicas e as suas posições sociais diversas, constituindo sentidos diferentes. Uma mesma coisa pode ter diferentes sentidos pela materialidade da língua e da história, uma vez que as significações se desenvolvem em todas as direções, presentes em seu interior

o considerado sem sentido, o outro sentido e o silêncio. A estudiosa destaca que

o silêncio faz parte da constituição do sujeito e do sentido. A relação do sujeito com as formas discursivas tem o silêncio como componente essencial. Este permite a constituição da história do sujeito não apenas como reprodução, mas como transformação dos sentidos. A relação do sujeito (discursivo) com sua história própria é silenciosa porque ela sempre se dá nos limites da significação “outra” (ORLANDI, 2007, p. 87).

Assim, compreender como os sentidos circulam no meio da dança implica analisar significações em movimento, considerando também aquilo que é silenciado. Para compreender um discurso, deve-se refletir sobre o que ele silencia, visto que o silêncio é o ponto de fuga em que os sentidos desdobram-se, significado.

Portanto, objetivou-se, neste artigo, compreender os discursos dos professores que atuam com a dança artística em cadeira de rodas, dos pesquisadores que estudam esse tema e de representantes de importantes festivais de dança realizados no Brasil, que representam o grupo estabelecido da dança ordinária, identificando suas filiações discursivas. Trata-se, assim, de compreender como os sentidos circulam no meio da dança, da universidade e da sociedade em geral, reconhecendo também o que é silenciado, e como eles se alteram conforme a formação ideológica e histórica dos sujeitos.

3.2 Procedimentos metodológicos

Este estudo é de caráter qualitativo e é analisado por meio da Análise do Discurso (AD) sob a ótica francesa, a partir das pesquisas de Michael Pêcheux (2009) e Eni Orlandi (2013). Segundo esta autora, a AD visa à compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, ou seja, de como ele está investido de significância para e pelos sujeitos.

Para isso, foram utilizados os seguintes instrumentos:

a) Materiais orais de entrevistas, realizadas com 14 professores dos grupos de dança artística em cadeira de rodas de diversas regiões do Brasil,

coletados mediante aprovação pelo Comitê de Ética em pesquisa da Secretaria Municipal de Saúde e Defesa Civil, conforme Parecer nº 83/2013, aprovado em 14 de junho de 2013.

b) Levantamento dos conceitos sobre a dança em cadeira de rodas por meio de bibliografia referente ao tema, dissertações, teses e artigos do Scielo e Google Acadêmico. Não foram aplicados limites de data. A pesquisa foi feita utilizando as palavras-chaves: Dança Inclusiva, Deficiência Física e Dança em Cadeira de Rodas.

c) Materiais escritos por representantes de importantes festivais de dança realizados no país, com discussões sobre a participação de grupos compostos por pessoas com e sem deficiência nas competições.

3.3 Discursos sobre dança artística em cadeira de rodas

Segundo Muller (2001), a dança em cadeira de rodas surgiu como forma de reabilitação e terapia e, com o passar dos anos, teve sua prática modificada, estabelecendo-se como dança artística em cadeira de rodas. Essa transição já impõe, historicamente, deslizamentos de sentidos entre compreensões da dança como reabilitação e ou arte. Certamente, outros conceitos se cruzam a essas concepções gerais e os perpetuam ou silenciam contemporaneamente.

Diante da análise realizada, observamos que os conceitos sobre dança artística em cadeira de rodas apresentados pelos pesquisadores modificaram-se ao longo do tempo, sendo esse deslocamento de sentido produzido a partir da exposição do sujeito à historicidade. Segundo Orlandi (2012), os sentidos se constituem em um momento histórico e, assim, podem sempre ser outros, pois fazem parte da história de enunciações que têm um passado e projetam um futuro.

Observa-se nos recortes dos enunciados dos pesquisadores que se seguem deslizamentos de sentido quanto ao conceito de DACR:

PES 1 - Em 1930, a bailarina Marian Chace criou uma metodologia de terapia através da dança. Inicia, então, este trabalho com pessoas com deficiência, formalizando a dança terapia.

PES 2 - Em 1992, a Internacional Sports Organization for the Dabled (ISOD) (subcomitê para a dança em cadeira de rodas) estabeleceu a definição de dança em cadeira de rodas como uma forma especial das danças com deficientes.

PES 3 - Definida a dança em cadeira de rodas como uma dança que utiliza cadeira de rodas, podendo ser de caráter recreativo ou competitivo.

PES 4 - A dança artística em cadeira de rodas pode ser definida como arte, como um movimento artístico.

PES 5 - Pode ser desenvolvida tanto em nível de lazer quanto profissional, produzindo apresentações e espetáculos de dança.

Com o objetivo de afinar as análises, recorre-se, aqui, às paráfrases que dão mais visibilidade ao que está posto nos enunciado.

A dança é proposta como:

DACR como competição

DACR como arte

DACR como lazer

DACR como profissão

DACR como terapia.

DACR como recreação

Desse modo, percebe-se, diante dos conceitos supracitados, o deslizamento de sentidos de um discurso para o outro. O primeiro recorte apresenta a dança como um recurso terapêutico e como tratamento, em uma visão assistencialista para, posteriormente, ser proposta como recreação ou competição. Já o outro discurso mostra a ampliação do conceito, elegendo a dança como arte, para depois defini-la como lazer ou profissão.

As conceituações são mutáveis em virtude do deslocamento de sentido que se faz devido ao momento histórico, político e ideológico sobre a dança e a deficiência. Os discursos fazem sentido quando considera a conceituação sobre a pessoa com deficiência historicamente construída durante esses anos e legitimada nos discursos da universidade e das políticas públicas de inclusão.

Ainda de acordo com Orlandi (2012), as ideologias só fazem sentido para o sujeito na sua relação de constituição com a sociedade, cabendo a ele compreendê-las e produzi-las, observando, ainda, as possíveis posições que se coadunam em determinado contexto histórico.

Nos discursos dos pesquisadores e professores entrevistados, é percebida a indefinição acerca das metodologias e técnicas que caracterizam a dança artística em cadeira de rodas. Nota-se na transcrição das falas o equívoco com relação à técnica estabelecida, mostrando um silenciamento quanto à identidade da dança artística em cadeira de rodas.

Grupo de pesquisadores

PES 1- Enquadra-se em todos os estilos de dança que foram adaptados para a cadeira de rodas, inclusive a dança contemporânea, que permite a criação de novos movimentos e técnicas.

PES 2 - Os métodos mais utilizados são da dança moderna, contemporânea e folclórica.

Grupo de professores

P4 - Procuo adaptar a técnica que os andantes praticam para a cadeira de rodas.

P8 - Gestos e ações corporais de acordo com a capacidade/potencialidade do dançarino (adequações).

Percebe-se, desse modo, que esses sujeitos não reconhecem as especificidades do dançarino com deficiência física, buscando adaptar a dança que conhecem/reconhecem.

Outros professores baseiam suas definições a partir da cadeira de rodas como objeto diferenciador em relação às outras danças. Ainda se observa a prevalência da técnica de manejo da cadeira de rodas sobre o corpo,

percebendo-a como instrumento da dança em detrimento do corpo do dançarino.

P7 - A característica principal é a utilização desse tipo de cadeira como instrumento que define a técnica dos bailarinos com e sem deficiência.

P13 - É dança, com suas formas de expressão e estilos, que pode ser executada por pessoas em cadeiras de rodas

Esses professores tendem, assim, a silenciar a deficiência, silenciando também as possíveis significações negativas que ela evoca em um campo dominado pelo corporal.

P12 - É a possibilidade de comunicar-se de maneira não verbal e tornar-se agente ativo do contexto social.

P14 - Defino simplesmente como um caminho para falarmos com o corpo, o que não se pode falar com palavras. É o lugar onde podemos estar livres para expressar emoções e sentimentos muitas vezes escondidos.

P15- Como mais uma forma de expressão.

Ferreira (2001) ressalta que assumir que a dança em cadeira de rodas tem uma característica própria que a diferencia tecnicamente das outras formas de dança é mostrar que ela desloca o sentido da atividade. O conceito sobre o corpo na dança, interpelado por uma ideologia capitalista voltada para a produção de bens e reprodutora de desigualdades sociais, não inclui um corpo de um dançarino deficiente, com movimentos e aparência física diferente, que pouco se encaixa nas práticas de suas instituições (ALTHUSSER, 2007). Os sentidos do corpo que dança já estão estabelecidos, não se enquadrando, portanto, a DACR ao padrão já determinado pela sociedade.

Os discursos indicam que professores e estudiosos buscam a técnica já legitimada para garantir espaço no cenário da dança, perpetuando o equívoco de não considerar a especificidade do corpo da pessoa com deficiência.

O corpo já vem ideologicamente significado, ou seja, na imagem que fazemos de um corpo ocidental ou oriental, ou como pobre ou rico, como homem, mulher ou homossexual etc. Sentidos já dados. Estabelecidos e estabilizados. Ou seja, que os modos de produção da vida material condicionam o conjunto dos processos da vida social e política (ORLANDI, 2012, p. 93).

Além disso, percebe-se pelos discursos de profissionais responsáveis por importantes festivais de dança realizados em diversas regiões do Brasil, com seus sentidos já estabilizados, que eles ainda não reconhecem a DACR.

Importante destacar que o primeiro desses eventos aconteceu em Joinvile, em 1983, crescendo, com o passar dos anos, a quantidade de festivais e de profissionais que deles participam.

Na ficha de inscrição para as competições realizadas, os grupos de dança determinam em que gênero concorrerão, identificando, assim, o estilo da coreografia como, por exemplo, clássica, jazz, folclórica, moderna, dentre outros.

No entanto, não há a indicação da dança em cadeira de rodas. Foi feito, então, um questionamento à organização do evento, se o grupo de DACR poderia participar do festival e em que gênero deveria inscrever-se. As respostas estão sintetizadas a seguir:

F1 - Não temos competição para portadores de deficiência; porém, no ano passado participaram cadeirantes e deficientes visuais no Estilo Livre e obtiveram premiações. Caso decida em participar da competição, penso que deveria se enquadrar no estilo livre.

F2 - Não temos uma categoria para cadeirantes, mas quem sabe possamos criar para o próximo festival.

F3 - Não temos esta categoria, mas você poderá participar da mostra, sem objetivo de competir. A comissão selecionadora irá decidir.

São muitas as discursividades a serem analisadas neste recorte. Entretanto o que fica evidente é o não reconhecimento e a não identificação da dança artística em cadeira de rodas pelos profissionais da área.

No discurso de um dos profissionais dos festivais (F3), nota-se que a dança como meio de competição é silenciada, evidenciando uma impossibilidade da pessoa com deficiência física ser julgada por sua competência técnica. Ela poderia, sim, se apresentar apenas na mostra a fim de ser apreciado em uma conjuntura que não requer necessariamente um julgamento em relação ao seu desempenho.

No falar de um dos professores (P10) e de um dos profissionais dos festivais (F4) mostrado abaixo, mostra-se o mesmo equívoco em relação à dança artística: esses sujeitos acreditam que a dança como arte não prevê um desenvolvimento técnico.

P10 - A dança artística em cadeira de rodas, em comparação à dança esportiva, é mais livre em relação a passar mais emoção, não exige tanta técnica.

F4 - Infelizmente em nosso festival não existe uma modalidade específica para cadeirantes, portanto vocês seriam prejudicados por estarem competindo com bailarinos com alto nível técnico.

Esses discursos revelam que a dança artística, por não ser competitiva e, portanto, não ter regulamentação definida, prescinde de técnica. Isso se aproxima da não necessidade do julgamento, da nota, da premiação, sendo a experiência gratificante por si mesma.

Concepções como as expostas anteriormente mostram a ideia de que colocar uma pessoa usuária de cadeira de rodas sobre um palco com música em um evento pode ser considerado dança em cadeira de rodas. Desse modo, desconsidera-se as especificidades de desenvolvimento da modalidade, especialmente em relação à sua técnica, seja na expressão e mobilidade corporal, no manejo da cadeira de rodas e/ou na interação com um parceiro, e os conhecimentos necessários para seu desenvolvimento.

Em contraposição aos sentidos de impossibilidade presentes nos discursos, os dançarinos com deficiência física buscam ser reconhecidos pelo público e pelos profissionais da dança. Elias e Scotson (2000) reconhecem como *establishment* os grupos reconhecidos como aqueles que ocupam uma

posição de prestígio e poder, com identidade social construída a partir da tradição já reconhecida pelo público. Assim, os profissionais de dança são vistos como um grupo estabelecido, pois são identificados no universo da dança. Já os dançarinos com deficiência física se encontram na posição de *outsiders*, à margem, fora do grupo considerado, pela sociedade, como parte do cenário da dança.

Ainda segundo os estudiosos, a pressão na vida social, a repressão aos sentimentos e a obrigatoriedade de manter as normas de conduta estabelecidas construídas desde a infância induzem o adulto a excluir as pessoas com deficiência. Isso porque ele passa a considerá-los como indivíduos que não conseguem corresponder ao que é esperado socialmente, em um processo caracterizado como estigmatização (GOFFMAN, 2008).

Se ser dançarino pressupõe ter um corpo perfeito e exibir movimentos corporais reconhecidos como de dança, a apresentação de indivíduos com um corpo diferente e gestos corporais próprios contraria o padrão esperado para um corpo que dança.

Orlandi (2012) mostra que o corpo é parte do corpo social e seu sentido se faz presente na história, sendo ele atravessado por uma memória. Sendo assim, o conceito de dança também está atrelado ao conceito de corpo produzido pela história e pela ideologia.

Sabe-se que o corpo da pessoa com deficiência era percebido como doente, precisando de cuidado e reabilitações para se igualar aos corpos ditos “normais”. Tal ideia ainda persiste atualmente, uma vez que os discursos dos grupos entrevistados a respeito do que é a DACR são atravessados por essa memória da normalidade.

Diante dos equívocos apresentados, os profissionais dos grupos de dança artística em cadeira de rodas se veem excluídos do universo da dança. Vejamos, nos recortes discursivos abaixo, a conceituação de dança artística em cadeira de rodas ditas pelos professores dos grupos em estudo.

P6 - Num ideal de inclusão.

P1 – Integralmente inclusiva para qualquer indivíduo, não somente para a pessoa deficiente.

P2 - Um meio eficaz para a inclusão. Uma oportunidade para que todos, sem exceções, possam dançar.

Ao conceituar a dança como meio de inclusão, fica notório o silenciamento da percepção da dança como arte, pois sua ideia permanece ancorada no sentido ideológico politicamente correto de inclusão estabelecido na esfera social e educacional, legitimando-os como professor de dança para pessoa com deficiência.

No modelo da inclusão da atualidade, na qual a diversidade é proclamada como máxima do ser/estar na orientação certa (justificada e assentada nas formas de dizer e fazer do “politicamente correto”), materializa-se um movimento de sentidos que identifica e conclama a integração das pessoas com deficiência à sociedade. São práticas distintas que ora colocam todo o peso sobre a pessoa com deficiência, ora procuram distribuir a responsabilidade pela inclusão para todo o conjunto social, propondo o engajamento como melhor opção.

O professor de DACR busca ser reconhecido pela sociedade, em especial no cenário da dança. Como a dança para cadeirantes não é reconhecida nos meios que poderiam legitimá-la, esse profissional se filia ao discurso social e educacional politicamente correto da inclusão. Assim, ele passa a ser reconhecido não como professor de dança, mas sim, como um sujeito que promove a inclusão pela dança, carregando equívocos de sentido presentes nos discursos da inclusão para a dança artística em cadeira de rodas, conferindo à modalidade o sentido de meio, de veículo, não como arte.

Esse caráter, explica Orlandi (2003), liga-se o fato de que o homem tem a necessidade de interpretar, de conferir significado. Assim sendo, ele interpreta por filiação, conferindo um ou outro sentido, inscrevendo-se em uma ou outra filiação discursiva. O professor para compreender e legitimar a sua existência inscreve a DACR na dança estabelecida ou na inclusão.

3.4 Considerações finais

O presente estudo ressaltou que o conceito de dança artística em cadeira de rodas sofreu um alargamento nos últimos anos, com o reconhecimento que ele está atrelado ao conceito de pessoa com deficiência produzida pela história e pela ideologia. Constatou-se um deslocamento de sentido da dança como terapia para a dança como profissão. Percebeu-se assim, um deslizamento de sentidos com uma ressignificação bastante notória da concepção do sujeito com deficiência diante dos estudos científicos e da sociedade em geral.

Em contrapartida, nos discursos dos professores, percebe-se um silenciamento sobre a dança como uma linguagem artística, bem como uma necessidade de identificação, de filiação com sentidos já legitimados pela educação e pela política, ao considerarem a dança pelo viés da inclusão.

Nota-se a perpetuação do olhar sobre o deficiente que dança e não sobre o dançarino com deficiência. Assim, na prática, o sujeito dançarino ainda não tem espaço como artista, mas sim, como deficiente. Esse aprisionamento de sentido estipulado pelo grupo estabelecido não permite, portanto, a reflexão sobre a qualidade e o investimento no que se refere à qualificação profissional do professor de dança, visando ao desenvolvimento de competências técnicas ao dançarino cadeirante.

Considerou, assim, nas discussões aqui propostas, que a dança artística em cadeira de rodas deve ser legitimada, ou seja, reconhecida como um gênero da dança. Espera-se que os equívocos e falhas encontradas nos discursos ideológicos sejam meio de mudança na concepção da dança como arte na vida das pessoas com deficiência.

4 ARTIGO 3 - DISCURSO CORPORAL DO DANÇARINO COM PARALISIA CEREBRAL

RESUMO

O presente artigo constitui-se sob o dispositivo teórico da Análise de Discurso (AD) na ótica francesa de Pêcheux (2009) e Orlandi (2010). Tal concepção preocupa-se em compreender os sentidos que o sujeito manifesta por meio do seu discurso. Segundo Orlandi (2012), o discurso é analisado com base em um texto que se determina como uma unidade de análise, seja oral, escrita, coreografada ou pintada, entendendo que os sentidos não estão nas palavras ou nos gestos, mas além delas. Assim, este estudo visou compreender o discurso corporal do dançarino com paralisia cerebral por meio da coreografia elaborada pelos professores de dança em cadeira de rodas, por considerar que esse público é extremamente representativo das pessoas com deficiência, mas não se faz presente em grande parte dos discursos e pesquisas sobre a dança em cadeira de rodas. Participaram dele dez grupos de dança artística em cadeira de rodas de diversas regiões do Brasil, tendo sido selecionadas duas coreografias de sete grupos e uma coreografia de três grupos, totalizando 17 coreografias, apresentadas pelos grupos em festivais, eventos e mostras de dança. Para essa análise foi elaborada uma ficha de observação, a fim de identificar os gestos corporais e os movimentos, gerados pela condução da cadeira de rodas presente nas coreografias, registrados em vídeos dos grupos em estudos. Procurou-se discutir sobre o discurso do corpo e suas relações presentes nas apresentações. Na maioria das coreografias analisadas observaram-se poucos deslocamentos da cadeira de rodas e gestos corporais do dançarino com paralisia cerebral. Fica notório, com isso, o silenciamento da pessoa com paralisia cerebral, fato que se mostra na tendência dos professores a repetirem modelos de movimentos padronizados e já conhecidos por eles, desconsiderando os gestos corporais próprios do dançarino com paralisia cerebral, precisando, assim, da presença do dançarino sem deficiência para executar os movimentos legitimados da dança.

Palavras-Chave: Dança. Paralisia Cerebral. Análise do Discurso.

ABSTRACT

This article consists of the device under the theoretical analysis of discourse in French of Pecheux (2009) and Orlandi (2013). Discourse analysis is concerned with understanding the meanings that the subject expresses through his speech. According to Orlandi (1999) and analyzed the discourse from a text that is determined as a unit of analysis, whether oral, written, choreographed, and painted etc.. understanding that meanings are not in words, gestures, and beyond them are below. Therefore this study aimed to meet the body's speech dancer with cerebral palsy told through the elaborate choreography by dance teachers in wheelchairs, considering that this public and extremely representative of people with disability, but is not present in much of the discourse and research on dance in a wheelchair, though that is also developed for this audience. The study included ten groups of artistic dance in a wheelchair from several regions of Brazil. Two choreographies seven groups and a choreography of three groups, totaling 17 choreographies that have been selected. The choreography analyzed in the study were presented by the groups at festivals, events and dance shows. For this analysis we created a record of observation to identify the body gestures and movements generated by driving the wheelchair in the choreographies gifts recorded in videos groups in studies seeking to understand the discourse of the body and their relationships. Most of the choreography analyzed there was little displacement of the wheelchair and body gestures dancer with cerebral palsy. Is notorious silencing the person with cerebral palsy in dance, a fact that shows the tendency of teachers to repeat models of standardized movements and known by them, disregarding their own body gestures dancer with cerebral palsy, requiring the presence of the dancer without disability to perform the legitimate dance moves.

Keywords: dance. Cerebral Palsy. Analysis of Discourse.

4.1 Introdução

A dança artística em cadeira de rodas é um estilo no qual pessoas com e sem deficiência constroem possibilidades corporais para expressarem-se, podendo ser desenvolvida como arte ou esporte. Importante destacar que os cadeirantes que praticam a dança artística têm diversos tipos de deficiência, dentre elas paralisia cerebral (GODOY, 2013)

A maioria das pesquisas sobre dança em cadeira de rodas aponta para os estudos sobre a dança como esporte (DE PAULA, 2010; CRUZ, 2010; FERREIRA, 2008; FREITAS 2007; ALMEIDA, 2013) ou como arte (BERNABÉ, 1997; FERREIRA, 2003, 2010). Entretanto, poucos abordam a dança artística para dançarinos com paralisia cerebral, apesar de presenciarem-se o aumento no número desses indivíduos que praticam essa atividade.

Segundo Ferreira (2003), a dança em cadeira de rodas de dançarinos que a manejam pressupõe uma técnica que, embora ainda não esteja formulada, é visível. No entanto, quando se trata do dançarino com maior comprometimento, em especial com paralisia cerebral, os mesmos “são dançados”, ou seja, não têm autonomia para manejar de sua cadeira de rodas, sendo conduzidos por outros bailarinos.

A Organização Mundial de Saúde (1999) descreve a paralisia cerebral (PC) ou encefalopatia crônica não progressiva da infância como decorrente de lesão estática, ocorrida no período pré, peri ou pós-natal, que afeta o sistema nervoso central em fase de maturação estrutural e funcional. A lesão cerebral não é progressiva e provoca uma disfunção predominantemente sensoriomotora, envolvendo distúrbios no tônus muscular, na postura e no movimento voluntário. O desenvolvimento da criança que possui paralisia cerebral ocorre em um ritmo mais lento e de forma irregular.

O comprometimento neuromotor pode envolver diferentes partes do corpo, sendo ele classificado como diplegia, nos membros inferiores, hemiplegia, quando afeta um hemitórax corporal e quadriplegia, quando compromete os quatro membros.

Cada pessoa com paralisia cerebral pode ter um comprometimento diferente, pois as manifestações ocorrem de acordo com a localização das

lesões e as áreas do cérebro afetadas. Quanto às alterações clínicas decorrentes da mudança no tônus muscular, podem ser classificadas, segundo Bobath (1989), como espasticidade, atetose, coreico e atáxico.

A espasticidade, aumento de resistência ao estiramento, que pode se modificar repentinamente, é o quadro mais frequente, observada em até 70% dos casos. O tônus muscular é aumentado quando a pessoa tenta executar um movimento, sendo esse brusco, lento ou descoordenado. Os músculos espásticos estão em contração contínua.

Já no tipo atetose, o tônus muscular flutua, gerando movimentos involuntários, ficando os movimentos voluntários deformados e retorcidos.

Destaca-se que movimentos involuntários são movimentos anormais excessivos, que não podem ser controlados pela vontade do indivíduo. Já o voluntário depende da vontade, segundo Lussac (2009), presumindo um desejo, uma intenção ou uma necessidade de ocorrência do movimento. O ato voluntário se constitui de uma série de processos psíquicos conscientes, como percepção, ideias, sentimentos e intenção, que se transformam em estímulos para que ocorra a ação.

Assim, é imprescindível que o professor de dança conheça as especificidades corporais do dançarino com paralisia cerebral para instituir uma técnica/metodologia de dança que busque desenvolver suas possibilidades de ação e gestos corporais, aprimorando os movimentos voluntários de forma funcional e significativa, a fim de que esse indivíduo possa exprimir seus sentimentos e sensações pela dança.

4.2 Movimento e gestos corporais do dançarino com paralisia cerebral

A concepção de dança, segundo Laban (1978), é baseada na linguagem do movimento, sendo definida como um sistema de expressão não verbal, ocorrida em respostas a estímulos internos ou externos, para exprimir sentimentos, sensações, emoções, satisfazer necessidades físicas ou pelo puro prazer de se movimentar.

O movimento é o elo entre a vida espiritual, física e mental, originando-se em impulsos internos denominados esforços. O mesmo autor afirma que todos os movimentos humanos estão ligados a um esforço que o origina, podendo ser inconscientes e involuntários, mas presentes em qualquer movimento corporal.

Ainda de acordo com seus estudos, os movimentos do corpo podem ser divididos, em passos, gestos dos braços e mãos e expressões faciais. Os passos abrangem pulos, giros e corridas. Já os gestos são ações das extremidades, que não envolvem nem transferência nem suporte do peso, podendo se dar em direção ao corpo, para longe dele ou ao seu redor, executados, ainda, com ações sucessivas das várias partes de um membro. As expressões faciais relacionam-se aos movimentos da cabeça, que servem para dirigir os olhos, ouvidos, boca e narinas na direção de objetos, provocando impressões sensoriais.

O autor ressalta que todo movimento ocorre pela combinação de quatro fatores: peso, espaço, tempo, fluência. Quando ele é executado, todos esses fatores ocorrem ao mesmo tempo e é nessa combinação que está o significado dos gestos.

Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressão sensorial previamente experimentada e arquivada na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento (LABAN, 1979, p.49).

O dançarino com paralisia cerebral apresenta gestos corporais simples e diferenciados, produzidos pelo esforço e impulso interno, o que revela sua vontade interior. O corpo/mente consegue produzir qualidades diferentes em qualquer que seja o gesto e o movimento apresentado. Assim, falar de gestos corporais da pessoa com paralisia cerebral na dança significa perceber a presença de gestos diferenciados, muitas vezes com a presença de movimentos involuntários, que possuem significado, expressão e sentido. Segundo Orlandi (2012, p.91),

a dança estrutura (liga) corpo, espaço e movimento. É uma textualização que faz funcionar, na relação corpo/sujeito, essa ligação, ou em outras palavras, em que o sujeito encarna a ligação corpo/espaço/movimento. Essa é sua materialidade. Uma forma particular de produzir sentido e de se significar.

A ligação do dançarino com o espaço e movimento se dá de um modo próprio daquele corpo. O corpo do bailarino em cima de uma cadeira de rodas segue direções definidas no espaço, sendo sua dança considerada como a poesia das ações corporais. Diante disso, Laban (1978, p.21) diz que

Todo indivíduo possui características únicas e individualizadas de movimento, formas de mover, de agir e responder a estímulos, e que estas características únicas, também, determinam como seria a melhor e mais produtiva forma de trabalho para aquele indivíduo.

Esse sujeito apresenta dificuldade no movimento voluntário, com movimentos diferenciados em virtude da presença de reflexos e da alteração do tônus muscular. Na maioria dos casos não possui autonomia para o manejo da cadeira de rodas. Para que ocorra o movimento, precisa ser conduzido, buscando a interação com um corpo exterior para suscitar o movimento.

Figueiredo (2011) mostra que a dança se constitui como um objeto que gera afecções no corpo de dançarinos e espectadores e Godoy (2013) declara que o corpo humano é afetado de inúmeras maneiras pelos corpos exteriores. Desse modo, um corpo se define pela capacidade de ser afetado, sendo ela altamente variável, capaz de alterar o grau das potências de agir e de pensar.

A autora expõe as afecções geradas por meio da dança no corpo do dançarino, assim como no público, aumenta a potência de agir. Quando se restringe o corpo a um modelo a ser alcançado, limitam-se as possibilidades de afecções e de afetos. Ela ainda afirma que, quando a criação de uma dança está submissa a conceitos de corpo atrelados ao consumismo, ao padrão de um corpo idealizado, ocorre uma diminuição da potência de agir.

Ferreira (2004) afirma que o corpo com deficiência física em um movimento específico reflete e aparece com a dança, sendo necessários estudos que se preocupem em refletir sobre os movimentos como qualidade ou possibilidade de expressão não apenas do ponto de vista biomecânico, resignificando-os a partir da dança.

A coreografia trabalha figuras corporais em suas relações e em sua materialidade, produzindo sentidos que se dão pelo corpo no espaço. Desse modo, pensar a dança discursivamente é entender os gestos e movimentos corporais como efeito de sentido entre os corpos.

Nesta pesquisa, buscou-se identificar os principais gestos corporais de dança realizadas pelos dançarinos com paralisia cerebral nas coreografias dos grupos de dança, procurando compreender o discurso do corpo em suas relações.

4.3 Pressupostos metodológicos

O método de pesquisa é caracterizado como uma pesquisa qualitativa, utilizando procedimentos de Análise de Discurso na vertente francesa de Pêcheux (2009) e Orlandi (2012).

Pelo referido estudo procurou-se compreender o que está sendo “dito” nos gestos dos dançarinos com paralisia cerebral durante suas coreografias, entendendo que os sentidos não estão apenas nas palavras e nos gestos, mas aquém e além delas.

Para isso, os dados foram coletados em dez grupos de dança artística em cadeira de rodas de diversas regiões do Brasil, visando identificar os gestos e movimentos dos dançarinos com paralisia cerebral nas coreografias registradas em vídeos. Foram selecionadas duas coreografias de sete grupos e uma coreografia de três grupos, totalizando 17 coreografias, tendo sido elas apresentadas em festivais, eventos e mostras. O quadro 5 sintetiza essas informações.

Quadro 5: Coreografias analisadas

Grupos		Coreografia	Tempo	Dançarinos com Paralisia Cerebral	Dançarinos com Deficiência	Dançarinos sem Deficiência
Grupo A	Coreografia 1	A natureza e a vida	5'	3	-	11
	Coreografia 2	Deixa chover	5'	6	-	6
Grupo B	Coreografia 1	Contraste	4'	6	-	6
	Coreografia 2	Água viva	6'	6	-	6
Grupo C	Coreografia 1	Viva a vida	3'	6	-	6
	Coreografia 2	Só rock and roll	4'	4	-	4
Grupo D	Coreografia 1	Chacrinha	3'	1	4	3
	Coreografia 2	Roda da vida	4'	1	4	3
Grupo E	Coreografia 1	Voar	3'	1	-	1
	Coreografia 2	Sentidos	3'	1	-	1
Grupo F	Coreografia 1	Aquarela	5'	4	-	4
	Coreografia 2	Forró	2'	3	-	3
Grupo G	Coreografia 1	Olhos seus	4'	5	-	5
	Coreografia 2	Reatch	3'	5	-	7
Grupo H	Coreografia 1	Dremer	4'	1	3	3
Grupo I	Coreografia 1	Leitura, uma viagem para todos	3'	6	4	10

Grupo J	Coreografia 1	Nossa casa	5'	7	-	17
---------	---------------	------------	----	---	---	----

Fonte: Elaborada pela autora (2014).

4.4 Materiais e métodos

Para a análise dos movimentos e gestos corporais realizados pelos dançarinos com paralisia cerebral, foi elaborada uma ficha de observação, a fim de identificar a presença ou não dos movimentos corporais e gestos, assim como os deslocamentos da cadeira de rodas pela condução do dançarino durante a coreografia. Nela constam os seguintes gestos corporais: movimento membros superiores - ativo e passivo; movimento de membros inferiores - ativo e passivo; movimento de cabeça e troco - ativo e passivo; movimento e gestos do dançarino sem deficiência.

A técnica em cadeira de rodas prevê o manejo e a condução. O manejo se caracteriza pelo uso de técnicas diferenciadas de deslocamento, no qual o próprio usuário movimenta a cadeira. O dançarino com paralisia cerebral, nos grupos em estudo, não fazem uso da técnica de manejo. Em virtude de seu comprometimento motor, utiliza o recurso da condução da cadeira pelo seu parceiro.

A condução é, então, caracterizada pela interação de um dos parceiros (que pode ou não utilizar a cadeira de rodas) com o outro usuário de cadeira de rodas, dando-lhe força e direcionamento para seus deslocamentos e movimentos na dança em cadeira de rodas.

Para essa avaliação, foi proposto um instrumento com a indicação dos seguintes deslocamentos: deslocamento para frente e para trás, giro, giro entorno (Turn Around – caracteriza-se por uma volta do parceiro em torno do outro), giro conjunto (caracteriza-se por uma volta de ambos os parceiros em torno de um eixo central), impulsão da cadeira e utilização de objetos cênicos¹ para o movimento da cadeira de rodas.

¹ Qualquer objeto que faça parte de uma cena pode ser integrado com a movimentação dos dançarinos e utilizado na pesquisa e elaboração do movimento.

4.5 Discussão

Nas tabelas abaixo, demonstram-se os movimentos do dançarino com paralisia cerebral (PC) presentes em cada coreografia. Na Tabela 1, são evidenciados os movimentos dos dançarinos na cadeira de rodas. Na Tabela 2, os movimentos executados no chão, ou sem a utilização da cadeira de rodas. Das coreografias analisadas, apenas um grupo possui movimentos do dançarino executados no solo.

Para melhor visualização dos dados, foram utilizadas as seguintes siglas:

G – Grupos de dança

MI – Membro inferior

MS – Membro superior

TR – Tronco

C – Cabeça

Tabela 1 - Movimento do dançarino com PC na cadeira de rodas

Grupos	GA		GB		GC		GD		GE		GF		GG		GH	GI	GJ
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	1	1
Movimento Ativo MS		x		X	X	x	x		x	x	x	x	x			x	
Movimento Passivo MS	x	x		x	x	x			x	x					x		x
Movimento Ativo MI							x			x							
Movimento Passivo MI																	
Movimento Ativo TR									x								
Movimento Passivo TR																	
Movimento Ativo C						x			x	x					x		
Movimento Passivo C																	
Total dos Movimentos	1	2	-	2	2	3	2	0	5	5	1	1	1	2	2	1	1

Fonte: Elaborada pela autora (2014).

Tabela 2 – Movimento do dançarino com PC no chão

Grupos	GA		GB		GC		GD		GE		GF		GG		GH	GI	GJ	
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	1	1	
Coreografias																		
Movimento Ativo MS																		
Movimento Passivo MS			x	x														
Movimento Ativo MI																		
Movimento Passivo MI																		
Movimento Ativo TR																		
Movimento Passivo TR			x	x														
Movimento Ativo C																		
Movimento Passivo C																		

Fonte: Elaborada pela autora (2014).

Podemos observar na tabela 2 que poucos movimentos são executados na maioria das coreografias. Percebemos que apenas o de membros superiores é executado, deixando de lado os de cabeça, tronco e membros inferiores. Nota-se, nos dados apresentados, a pouca valorização dos movimentos e gestos diferenciados dos dançarinos como gestos corporais na dança.

Na coreografia 1 do grupo B, os dançarinos movimentam-se no chão, fora da cadeira de rodas e, mesmo assim, são executados apenas movimentos passivos de membro superior e de tronco.

Segundo Orlandi (2012), o corpo da linguagem e o corpo do sujeito não são transparentes. São atravessados de discursividades, de sentidos constituídos pelo simbólico pela memória que tem sua forma e função ideológica. Todo dizer se produz sobre um já dito. É, assim, um gesto de interpretação, uma posição entre outras em relação a uma memória.

Existem sentidos já determinados sobre a dança e a deficiência que foram constituídos na própria dança e na sociedade em geral por meio da memória coletiva, que, por efeito ideológico, se apresentam reconhecidos e aceitos por todos.

Nosso corpo já vem sendo significado. O corpo que dança já tem seu significado ideologicamente construído, como também o corpo com deficiência física. Assim, pensar a dança para o deficiente físico significa pensar um corpo inadequado para dançar. A dança é historicamente formulada como movimento, o qual se dá por meio do deslocamento do corpo com a utilização dos membros inferiores.

Pode-se observar, portanto, nas tabelas 1 e 2, que os movimentos de membros inferiores estão presentes em apenas três coreografias.

O dançarino com paralisia cerebral, participante das coreografias em estudo, apresenta comprometimento em sua marcha, necessitando se deslocar sobre uma cadeira de rodas, ou seja, o movimento é gerado pela condução da cadeira de rodas. Segundo Ferreira (2004), a cadeira de rodas, muitas vezes, é vista como substituição das pernas. Sendo assim, os gestos dos membros inferiores são esquecidos, pois o corpo, como forma de expressão, está sendo silenciado pela cadeira. Apesar de o dançarino não utilizar seus membros inferiores para seu deslocamento, ele possui movimentos ativos e ou passivos de suas pernas e pés que podem ser utilizados como movimento na dança. Contudo, por considerar os sentidos já legitimados sobre a dança/movimento, o professor busca imitar os movimentos já padronizados, excluindo os movimentos diferenciados do dançarino com paralisia cerebral, não valorizando outros imaginários desse corpo, assim como o seu significado gestual. Desse modo, os movimentos de pernas e pés são esquecidos já que não podem gerar o deslocamento do corpo.

Segundo Ferreira (2004), o corpo físico é o corpo com deficiência determinado pelo biológico. Já o corpo imaginário não é da dimensão física, tem relação com nossos desejos, nossas fantasias. A pessoa com deficiência física não percebe, não reconhece seu corpo com deficiência no momento em que dança, pois ele está no seu corpo imaginário. Por sua vez, é este que faz com que o dançarino com paralisia cerebral impulsione seu corpo físico ao movimento.

O papel do professor de dança é fundamental nesse processo, pois enxergando além do corpo físico de seu aluno, poderá proporcionar meios de explorar seus movimentos e gestos expressivos, transformando a concepção de dançarinos deficientes em dançarinos.

Percebe-se, na tabela 3, que se refere à condução da cadeira de rodas pelo parceiro andante, uma restrição de elementos utilizados nas coreografias dos grupos em estudo.

Tabela 3 - Condução da cadeira de rodas pelo parceiro

Grupos	GA		GB		GC		GD		GE		GF		GG		G H	G I	G J
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	1	1
Deslocamento retilíneo para frente com o parceiro segurando a cadeira	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Deslocamento retilíneo para trás com parceiro segurando a cadeira	x	x		x	x	x			x		x	x	x				x
Deslocamento retilíneo para frente de mãos dadas com o parceiro					x	x			x			x	x	x			
Deslocamento retilíneo para trás de mãos dadas com o parceiro					x	x			x								
Deslocamento retilíneo para frente com impulsão pelo parceiro	x				x	x			x								
Deslocamento retilíneo para trás com impulsão pelo parceiro					x	x			x								
Deslocamento retilíneo para frente utilizando diferentes partes do corpo																	
Deslocamento retilíneo para trás utilizando diferentes partes do corpo									x								
Giro entorno (Turn Around)											x	x	x				
Giro conjunto		x			x	x			x	x	x	x	x		x		
Deslocamento e giros com objetos cênicos										x	x						
Inclinação da cadeira		x		x		x											x
Total de deslocamentos e movimentos da cadeira de rodas em cada coreografia	3	4	-	3	7	8	1	1	8	3	5	5	5	2	2	1	3

Fonte: Elaborada pela autora (2014).

A cadeira de rodas, na dança, desloca seu significado socialmente construído de imobilidade e privação para um significado de mobilidade através de seu deslocamento rítmico e expressivo. Mediante a condução pelo parceiro, o dançarino com paralisia cerebral vivencia sensações produzidas pelo corpo em movimento sobre a cadeira de rodas. Sensações e experiências corporais que produzem sentidos e significados diversos. A coreografia é condição para experimentar e explorar as inúmeras possibilidades corporais com o envolvimento da música. O movimento do giro, por exemplo, provoca impressões sensoriais percebidas pelos olhos, boca, e ouvidos. Quanto mais o professor trabalhar as possibilidades sensitivas pela exploração das diferentes formas de condução da cadeira de rodas, mais o dançarino se identifica, transpondo sentidos produzidos na história do sujeito com paralisia cerebral.

Quando percebemos a utilização de poucos movimentos de condução nas coreografias analisadas, sinalizadas no quadro acima, evidencia-se o apagamento da possibilidade de movimento do deficiente físico com maior comprometimento. Observamos que o deslocamento mais utilizado nas coreografias é o retilíneo para frente, segurando a cadeira, semelhante ao deslocamento realizado em seu cotidiano. Nota-se, na maioria das coreografias, o dançarino sendo conduzido no palco como se ele desfilasse e não dançasse. O dançarino com deficiência física que maneja sua cadeira possui autonomia em seu deslocamento, demonstrando uma independência para se movimentar no espaço. Já o dançarino que não maneja sua cadeira de rodas é visto como um deficiente dependente, e tal condição não o identifica como dançarino. Constata-se, pela análise dos dados, que o professor não reconhece a diversidade de movimento produzido por meio da condução da cadeira de rodas, bem como as sensações corporais geradas por eles.

A linguagem vai além do texto, ou seja, da coreografia nas quais os professores/coreógrafos trazem sentidos pré-construídos dos sentidos já pré-determinados sobre a dança que são ecos da memória coletiva constituída socialmente sobre a dança e o movimento. Segundo Pêcheux (1999), a memória não se refere a aspectos psico-fisiológicos, mas à memória social e coletiva de sentidos possíveis.

Tabela 4 - Movimento do dançarino sem deficiência

Grupos	GA		GB		GC		GD		GE		GF		GG		G H	G I	G J	
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	1	1	
Coreografias																		
Movimento do parceiro sozinho com a presença do cadeirante	x	x	x	x	x		x	x			x			x	x	x	x	
Movimento do parceiro sozinho sem a presença do cadeirante no palco																		
Movimento do parceiro carregando o cadeirante			x	x														x

Fonte: Elaborada pela autora (2014).

A relação do dançarino com deficiência com o não deficiente, ou seja, do que conduz com aquele que é conduzido, na coreografia estabelece a possibilidade de o deficiente se identificar como dançarino.

Em relação à tabela 4, que se aborda a movimentação do parceiro andante na coreografia, percebe-se que doze coreografias apresentam o movimento do andante no palco sem a participação do cadeirante. O silêncio do dançarino com deficiência no palco demonstra a necessidade de o professor/coreógrafo complementar o movimento para que a dança seja reconhecida. Para Orlandi (2007), o silêncio não é o nada de significação, não é o vazio, não é o sem-sentido. O silêncio é o lugar dos outros sentidos.

Quando o movimento é decorrente das afecções dos corpos deficiente e não deficiente, essa relação gera a dança para os dois corpos. Segundo Godoy (2013), a potência é definida como poder de ser afetado e isso se dá nas relações. Quando um corpo age sobre outro corpo, ele produz uma marca e se diz que foi afetado.

Na análise das coreografias, fica notório a não valorização do movimento produzido considerando a relação do dançarino deficiente com o não deficiente. Pela relação dos corpos dançantes, descobrem-se movimentos diferenciados e próprios dos dois corpos. Percebe-se que a maioria das coreografias analisadas foi elaborada baseando-se no conhecimento prévio a respeito dos movimentos já definidos no universo da dança, não investigando, com os dançarinos, os movimentos produzidos pela relação de seus corpos.

4.6 Considerações finais

Este estudo mostrou que a maioria dos coreógrafos não considera as especificidades do corpo do dançarino com deficiência. Grande parte das danças analisadas utiliza poucos deslocamentos da cadeira de rodas, assim como poucos gestos corporais executados pelo dançarino. É intuído que, em razão do comprometimento corporal do deficiente físico com paralisia cerebral, o que o impede de gerar o movimento pelo manejo de sua cadeira, ele permaneça aprisionado na cadeira de rodas, sendo seu corpo substituído ou complementado pelos movimentos dos dançarinos sem deficiência.

Segundo Orlandi (2002), a dança precisa ser considerada como conhecimento. Considera-se que esse é o conceito que o professor/coreógrafo deveria ter durante sua práxis, ressignificando discursos e corpos na história.

O professor tem nas mãos, pela coreografia, a possibilidade de deslocar os sentidos do corpo com paralisia cerebral, pesquisando e explorando as possibilidades corporais junto ao deficiente, dando voz a seu corpo. O sujeito dança mesmo não tendo autonomia para se deslocar em uma cadeira de rodas, significando e produzindo sentido. É preciso compreender que dançar em parceria é criar afecções que geram sentidos, em que um corpo não anula o outro e juntos fazem surgir possibilidades corporais ímpares dentro do universo da dança.

Ampliar o conceito de dança e de dança em cadeira de rodas é fundamental para fazer surgir outros sentidos. Por meio da dança despida dos conceitos historicamente construídos, pode-se compreender que o corpo é muito mais que o corpo físico. Ele se identifica e significa, materializando novas descobertas no movimento de sua história.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo foi realizado com o objetivo de investigar a formação do professor de dança artística em cadeira de rodas, compreendendo seus discursos e suas filiações discursivas, além de analisar suas produções coreográficas, identificando os principais gestos corporais realizados pelos dançarinos com paralisia cerebral nas coreografias em estudo. Três estudos foram construídos no intuito de responder ao referido objetivo, possibilitando compreender o discurso do corpo e suas relações na dança artística em cadeira de rodas, assim como conhecer como os sentidos se alteram conforme a formulação ideológica e histórica dos sujeitos professores, o que, conseqüentemente, influencia sua prática docente.

Os resultados do primeiro artigo mostram que a maioria dos professores de dança dos grupos em estudo utiliza em sua prática docente os saberes adquiridos pela vivência como dançarinos. Importante destacar que apenas um professor tem graduação em dança. Além disso, eles não utilizam um método específico de dança, visto que a maioria dos professores adapta as técnicas já legitimadas da atividade.

Outra questão a ser destacada está relacionada à análise da grade curricular dos cursos de licenciatura em dança: constatou-se que os cursos de graduação não fornecem os conhecimentos básicos no que se refere à dança para pessoas com deficiência física durante a formação dos professores. Observou-se que cada universidade apresenta uma concepção sobre a deficiência e a dança, sem um direcionamento único a respeito dos conteúdos programáticos, não existindo, portanto, uma concepção que fundamente a formação dos futuros professores de dança.

Os discursos dos profissionais do grupo de dança estabelecido, apontados no artigo dois, evidenciam o não reconhecimento e a não identificação da dança artística em cadeira de rodas como arte. Já os professores dos grupos de DACR, em seus discursos, demonstram que, a fim de serem reconhecidos pela sociedade, em especial no cenário da dança, filiam-se ao discurso social e educacional politicamente correto da inclusão. Percebe-se, claramente, que seus discursos estão carregados de equívocos de

sentido sobre a dança como meio/veículo e não como um fim em si enquanto arte.

Já o terceiro artigo visou conhecer o discurso corporal do dançarino com paralisia cerebral por meio da coreografia elaborada pelos professores. Apesar de esse público ser extremamente representativo das pessoas com deficiência, a temática ainda não se faz presente em grande parte das pesquisas sobre a dança em cadeira de rodas.

Para isso, foi elaborada uma ficha de observação, a fim de identificar os gestos corporais e os movimentos gerados pela condução da cadeira de rodas presente nas coreografias. Nestas foram identificados poucos gestos corporais e deslocamentos da cadeira de rodas, criando uma evidência de imobilidade corporal para a pessoa com paralisia cerebral sobre a cadeira de rodas que desfila no palco. Fica notório o seu silenciamento, fato que se mostra na tendência dos professores a repetirem modelos de movimentos padronizados e já conhecidos por eles, desconsiderando, com isso, os gestos corporais próprios do dançarino.

Considera-se que tal questão é decorrente da falta de formação específica do professor que utiliza em sua prática experiências anteriores como aluno de dança, fato que coaduna com o que foi analisado no primeiro artigo desta dissertação. Isso os leva a não corresponder aos princípios pedagógicos de ensino da dança com métodos adequados ao dançarino com deficiência física.

A ficha de observação supracitada pode ser um instrumento de avaliação para o professor utilizar em sua prática docente. Durante as aulas de dança, é fundamental que ele considere as possibilidades corporais da pessoa com paralisia cerebral, estimulando movimentos ativos e passivos baseados em experimentação corporal junto com os dançarinos sem deficiência. É preciso dar voz ao dançarino com paralisia cerebral, encontrando meios e estratégias de comunicação para que ele possa expressar seus sentimentos e desejos, sendo sujeito de sua própria dança no palco.

Ressalta-se a necessidade de desenvolver mais estudos sobre a pessoa com paralisia cerebral na dança, visto que sua participação em diversos eventos artísticos vem aumentando. Além disso, recomenda-se um maior

investimento na formação do professor nos cursos de dança em cadeira de rodas, abordando a especificidade do dançarino com paralisia cerebral,.

Pretende-se, assim, que este estudo possa contribuir para a formação dos professores onde atuo e para outros criadores, abrindo campo para novas pesquisas, questionamentos e interrogações.

Espera-se que os equívocos e falhas encontradas nos discursos analisados possam deslocar os sentidos, ressignificando os discursos do dançarino com paralisia cerebral na dança, pois sempre há incompletude, falha, o lugar possível, havendo sempre a possibilidade de se modificarem os sentidos.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. 10. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

AQUINO, D. Dança e Universidade: desafio à vista. In: PEREIRA, R.; Soter, S. (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 10520**: Informação e documentação – citações em documentos - apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

_____. **NBR 14724**: Informação e documentação – trabalhos acadêmicos - apresentação. Rio de Janeiro, 2011.

_____. **NBR 15287**: Informação e documentação – projeto de pesquisa – apresentação. Rio de Janeiro, 2006.

_____. **NBR 6023**: Informação e documentação – referências - elaboração. Rio de Janeiro, 2002.

BARROS, G. A. A arte na sensibilidade do pensamento no ambiente escolar. **Linguagens, Educação e Sociedade**, Teresina- PI, n. 24, p. 93-111, 2011. Disponível em: <www.ufpi.br/revistas.php>. Acesso em: 20 jun. 2013.

BERNABÉ, R. **Dança e Deficiência: Proposta de Ensino**. 2001. 97 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

BOMFIM, S. de A. V. do; ALMEIDA, J. G. de A.; SANTOS, D F. dos. Representações da dança inclusiva com cadeira de rodas para pessoas com deficiência. **Lecturas, Educación Física y Deportes**, Buenos Aires, ano 17, n. 167, abr. 2012.

BOBATH, K. **A deficiência motora em pacientes com paralisia cerebral**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1969;

BOBATH, B; BOBATH, K. **Desenvolvimento motor nos diferentes tipos de paralisia cerebral**. São Paulo: Manole, 1989.

CHRISTINA, R. Whatever happened to applied research. In: SKINNER, J. S. et al. **Motor learning**. Champaign: Human Kinetics, 1989.

CRUZ, A. **Simetria na dança**. Vestígios matemáticos na prática da dança esportiva em cadeira de rodas. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Ciências Sociais Aplicadas, UFRN, Natal, 2010.

DE PAULA, O. R. **Intensidade de Esforço na Competição de Dança em Cadeira de Rodas**. 2010. 55f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física e Desportos, UFJF, Juiz de Fora, 2010.

ELIAS, N. SCOTSON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FERREIRA, E. L. **Dança em Cadeira de Rodas: Os Sentidos da Dança como Linguagem não Verbal**. 1998. 150 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 1998.

_____, E. L. Dança em Cadeira de Rodas: Uma Proposta de Desenvolvimento de Dança para Pessoas Portadoras de Deficiência Física. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS, 1, Campinas, 2001, **Anais ...**, Campinas: Riveira, 2001a.

_____. **Corpo – Movimento - Deficiência: As formas do Discurso da /na Dança em Cadeira de Rodas e seus processos de significação**. 2003. Tese (Doutorado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

_____. Corpo: empírico e imaginário. **Revista do NUDECRL**. Campinas, n. 10, mar. 2004.

FERREIRA, E. L et al (Org). **Interfaces da dança para pessoas com deficiência**. Campinas: CBDCR, 2002. p.26 - 32.

FERREIRA, E ; FERREIRA, M. A possibilidade do movimento corporal na dança em cadeira de rodas. **Revista Brasileira Ciência e Movimento**, v. 12, n. 4, p. 13-17, 2004. Disponível em: <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RBCM/article/viewFile/580/604>>. Acesso em: 20 mai. 2010.

FIGUEIREDO, V. A ética de Espinosa para pensar o afeto. **Dossiê: O Corpo na Dança e na Filosofia**. Vol.3, n. 2, 2011. Disponível em: <www2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgac/o-percevejo-online/2011>. Acesso em: 12 jan. 2013.

FONSECA, E. Espetáculo “Velox”, Risco – aventura na dança contemporânea de Débora Cocker. **Movimento**, v. 16 , n. 2, p. 93-109, abril/ junho de 2010.

FREITAS, A. Elaboração de um instrumento de análise da dança esportiva em cadeira de rodas. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Ciências da Saúde, UNIMEP, Piracicaba, SP, 2007.

GODOY, P. O corpo, a potência e os afetos segundo Spinoza. **Caderno de Filosofia**. Disponível em: <www.existencialismo.org.br/jornalexistencial/cursodefilosofia.htm>. Acesso em: 12 jan. 2013.

GOFFMAN, E. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

KROMBHOLZ, G. Wheelchair Dance: Wheelchair Dance Sport. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS, 1, Campinas, 2001, **Anais ...**, Campinas: Rvieira, 2001a.

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

LOPES, K.; ARAÚJO, Paulo de. Os dançarinos em cadeira de rodas no contexto dos espetáculos. **Rev. Bras. Ativ. Fis. Saúde**, Pelotas, v. 5, n. 17, p. 440-448, out. 2012.

LUDKE, M; ANDRE, M. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

LUSSAC, R. M. P. Apontamentos iniciais sobre os tipos de movimentos. **Revista Digital**. Ano 13, n. 130, mar. 2009. Disponível em: <www.efdeportes.com> Acesso em: 15 dez. 2013.

MARTINELLI, S.S. No ensino da dança ,quem dança? In-Idanca.net <http://idanca.net/> 2004/11/17noensinoda-dança/capturado em 10 de junho de 2013

MARQUES, I. **Ensino de dança hoje**: textos e contextos. São Paulo: Cortez, 2001.

MOLINA, A. **Corpo e (im)pertinências curriculares nas Licenciaturas em Dança no Brasil**. Salvador: UFBA, 2007.

MULLER, R. Dança em cadeira de rodas: reflexões antropológicas. **Revista Conexões**, n. 6, p.125-2001, nov.2011.

ORLANDI, E.P. **Discurso em análise**: sujeito, sentido e ideologia. 2. 68ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

_____. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 11. 68ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.

_____. **A leitura e seus leitores**. 2 .ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.

_____ **As formas do silêncio:** No movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

_____ **Discurso e texto-formulação e circulação dos sentidos.** 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2008.

ORLANDI, E.; MIDERCRI, L. Coreografar: Inscrever significativamente o corpo no espaço. In: FERREIRA, E.L.; FERREIRA, M. B. R.; FORTI, V.A. (orgs.). **Interfaces da dança para pessoas com deficiência.** Campinas: CBDCR, 2002.

STRAZZACAPPA, M. **Entre a arte e a docência:** a formação do artista da dança. Campinas, SP:Papirus, 2006.

TARDIF, M. **Saberes docentes e formação profissional.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

TOLOCKA, R. E. **Atividade Motora e a pessoa acometida por traumatismo medular.** Dissertação (Mestrado em educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1995.

ANEXO**ROTEIRO DE ENTREVISTA**

- 1 - Nome do coreógrafo/ professor
- 2 - Qual é a sua formação?
- 3 - Há quanto tempo o grupo existe?
- 4 - Qual é a técnica de dança utilizada pelo grupo?
- 5 - Como você define a dança artística em cadeira de rodas?
- 6 - Você participa do grupo de dançarinos com paralisia cerebral?
- 7 - Como adquiriu o conhecimento na área da dança? Marque uma ou mais opções.
 Praticante de dança em academias e clubes.
 Escolas ou academias de dança profissionalizantes reconhecidas pelo MEC. Curso Técnico (profissionalizante) em dança.
 Bacharelado em dança.
 Licenciatura em dança.
 Curso de pós-graduação.
 Curso de dança em cadeira de rodas pela Confederação Brasileira em Dança em Cadeira de Rodas.
 Outros. Especifique: _____
- 8 - Como adquiriu o conhecimento no que se refere à deficiência física? Marque uma ou mais opções.
 Na formação acadêmica (na graduação).
 Na formação acadêmica (pós-graduação).
 Cursos de extensão.
 Na formação em serviço ou capacitações dentro do trabalho na área de educação especial .
 Outros. Especifique: _____
 Não tenho nenhuma formação.