



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA
LICENCIATURA EM DANÇA

THALITA AIRES DOS SANTOS FEIO

ENXERGAR A DANÇA, DESCORTINAR O CORPO:
CAMINHOS PARA A PRÁTICA DA DANÇA COM O CORPO
(d)EFICIENTE VISUAL.

Belém-PA
2014

THALITA AIRES DOS SANTOS FEIO

ENXERGAR A DANÇA, DESCORTINAR O CORPO:
CAMINHOS PARA A PRÁTICA DA DANÇA COM O CORPO
(d)EFICIENTE VISUAL.

Trabalho de conclusão de curso (TCC) apresentado como avaliação final para aprovação na disciplina Seminário de pesquisa de TCC II, ministrada pela Prof. Dra. Ana Flávia Mendes Sapucahy e Prof.Msc. Eleonora Leal e como requisito final para a obtenção do grau de Licenciado em Dança no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará.

Orientador (a):

Profª Mª. Érika Silva Gomes

BELÉM-PA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca Universitária do ICA/ETUFPA, Belém-PA

Feio, Thalita Aires dos Santos

Enxergar a dança, descortinar o corpo: caminhos para a prática da dança com o corpo (d)eficiente visual / Thalita Aires dos Santos Feio; orientador Prof. M^a Érika da Silva Gomes. 2014.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Dança, 2014.

1. Dança – Estudo e ensino. 2. Dança inclusiva. 3. Educação inclusiva. 4. Distúrbios da visão I. Título.

CDD - 22. ed. 371.9

THALITA AIRES DOS SANTOS FEIO

ENXERGAR A DANÇA, DESCORTINAR O CORPO:
CAMINHOS PARA A PRÁTICA DA DANÇA COM O CORPO
(e)EFICIENTE VISUAL.

Este trabalho de conclusão de curso foi julgado e aprovado, para a obtenção do título de Licenciado em Dança pelo corpo docente da Universidade Federal do Pará, Escola de Teatro de Dança da UFPA.

Defendido e aprovado em: 25 / 06 / 2014.

Conceito: EXCELENTE.

Banca examinadora:

Prof - Orientador

Doutor em ...

Universidade Federal do Pará

Prof- Membro

Mestre em...

Instituição a que pertence

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial deste trabalho de conclusão de curso (TCC) por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. Algumas imagens contidas nesta pesquisa, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura

Local e Data

*Façamos da interrupção um caminho novo.
Da queda um passo de dança,
do medo uma escada,
do sonho uma ponte, da procura um encontro!*

Fernando Sabino

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por me proporcionar oportunidades e experiências lindas, sempre me iluminando e abençoando.

A minha Mãe Helen Feio, que é e sempre será o meu primeiro e maior ídolo artístico, por sempre me incentivar e apoiar minhas escolhas de vida com muito amor e fé em meu potencial. Ao meu Pai Nelson Feio, que é e sempre foi meu protetor, me incentivando e lutando por mim desde o início.

Ao meu irmão Cássio Henrique e minha Irmã-anjinho Maria Alice. Amo vocês como só irmãos sabem amar.

A minha avó Maria Creuza, por ser um exemplo de generosidade, força, fé e amor em minha vida, sempre fazendo tudo para me proporcionar o melhor.

Ao meu avô Agenor dos Santos, por ser um dos maiores exemplos de garra, perseverança, luta, doçura e amor.

A meus Tios, Tias, Primos e Primas por estarem torcendo por mim durante toda a minha vida.

Ao meu amor, amigo e Companheiro Ygor Kahwage, por sempre estar ao meu lado, dando apoio, carinho e amor.

A minha orientadora, educadora e amiga Érika Gomes, por me ajudar a construir essa pesquisa e também por todas as conversas e momentos de troca que ficarão comigo por toda a vida.

A Professora Marina Alves Mota, não só por ser minha maior referência no ensino da dança para pessoas com deficiência visual, mas principalmente pela generosidade em compartilhar comigo saberes essenciais a minha prática docente.

A Jennifer Nascimento, por me tirar do escuro em vários momentos na produção deste trabalho, pelo carinho, preocupação e gentileza comigo e minha pesquisa.

A bailarina Socorro Lima, por ser muito gentil e se disponibilizar de coração a me ajudar nesta pesquisa e por ser uma pessoa muito especial que atravessou o meu caminho, a qual admiro demais.

Aos colegas de Turma do curso de Licenciatura em dança da UFPA, por todas as trocas e aprendizado mútuo.

A todos os professores que passaram por minha vida, contribuindo não só para minha formação profissional, mas também como ser humano.

RESUMO

Instigada pela busca do entendimento da educação de pessoas cegas na dança, proponho como objetivo geral desta pesquisa a investigação de possíveis caminhos para se iniciar a prática do ensino da dança para alunos com deficiência visual. A metodologia de pesquisa é baseada na Fenomenologia, relativa ao estudo da percepção com fundamentação nos estudos de Maurice Merleau-Ponty (2006). A pesquisa é de caráter qualitativo documental, pois realizei estudos bibliográficos sobre ações educativas de autores que já trabalham com os estudos de dança e pessoas cegas ou com outras deficiências: Fátima Daltro (2005), Saulo Silveira (2009), Marina Mota (2013), Clotildes Cazé e Adriana Oliveira (2008), Jennifer Nascimento (2013), dentre outros. Estes teóricos buscam compreender através de pesquisas como se dá a inserção das pessoas com deficiência na dança e suas possibilidades de aprendizado e criação. Para o estudo do corpo através de metodologias de ensino com caráter holístico, lanço mão dos teóricos: Moshe Feldenkrais (1977), Dianne Woodruff (1999), Enamar Ramos (2007), Klauss Vianna (2005) e Jussara Miller (2012). Sobre o entendimento da deficiência visual, uso os escritos de: João Vicente Ganzarolli de Oliveira (2002), José Espínola Veiga (1983), Rute Tolocka, Rozangela Verlengia e colabs (2006). Os teóricos de metodologia de pesquisa são: Antônio Carlos Gil (1989), Eva Lakatos e Marina Marconi (2005). Outro mecanismo de coleta de dados desta pesquisa foi a entrevista estruturada aberta, realizada com a professora/diretora Marina Alves Mota e uma de suas bailarinas do grupo de dança *Passos Para a Luz* de Belém do Pará. Procuro pesquisar as influências exercidas pela dança no aspecto da percepção da bailarina sobre si própria, o ambiente e outros corpos, e como esta influência reverbera na construção da autonomia da pessoa que não vê, mas enxerga através de outras lentes. Os resultados desta pesquisa são surpreendentes no que se diz a respeito as possibilidades de aprendizagem das pessoa com deficiência visual na dança e de como esta pode exercer mudanças significativas na vida desses indivíduos.

Palavras-chave: Dança. Deficiência visual. Metodologias. Ensino.

ABSTRACT

Instigated the search for understanding of blind people in dance education, I propose as a general objective of this research to investigate possible ways to start the practice of dance education for students with visual impairment. The research methodology is based on the phenomenology related to the study of perception and reasoning in Maurice Merleau-Ponty's studies (2006). The documentary research is qualitative, because I realized bibliographic studies on educational activities of authors who have worked with the research of dance and blind people with other disabilities: Fatima Daltro (2005), Saulo Silveira (2009), Marina Mota (2013), Clotildes Cazé and Adriana Oliveira (2008), Jennifer Nascimento (2013), among others. These theorists want to understand through research how is the integration of people with disabilities in dance and the possibilities for learning and creation. To study the body through teaching methodologies with holistic character, I used theoretical as: Moshe Feldenkrais (1997), Dianne Woodruff (1999), Enamar Ramos (2007), Klaus Vianna (2005), Jussara Miller (2012). On the understanding of visual impairment, I used the writings of: John Ganzarolli Vicente de Oliveira (2002), José Veiga Espinola (1983), Ruth Tolocka, Rozangela Verlengia and colabs (2006). Theoretical methodology's research are: Antonio Carlos Gil (1989), Eva Lakatos and Marina Marconi (2005). Another mechanism of data collection for this study was an open structured interview conducted with the teacher / director Marina Alves Mota and one of her dancers of *Passos Para Luz's dance group* from Belém do Pará. Seeking researching the influences exerted by the dance about ballerina's perception of itself, the environment and other bodies, and how this influence reverberates in building the autonomy of the person who does not see, but sees through other lenses. These results are surprising about the possibilities of learning visually impaired person in the dance and how it can exert significant changes in the lives of these individuals.

Keywords: Dance. Visual impairment. Methodologies. Teaching.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 -Escala de Snellen.....	19
Figura 02 - Catarata	23
Figura 03 - Glaucoma.....	24
Figura 04 - Aula de <i>ballet</i> para crianças do Grupo <i>Passos Para Luz</i>	37
Figura 05 - Ensaio do Espetáculo <i>Transformação</i> do Grupo <i>Passos Para Luz</i>	42
Figura 06 - Aula de <i>ballet</i> do grupo <i>Passos Para Luz</i> (A professora toca o corpo da aluna)	60
Figura 07 - Aula de <i>ballet</i> do grupo <i>Passos Para Luz</i> (A aluna toca o corpo da professora)	60

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- **OMS** – Organização Mundial da Saúde
- **CIDID** – Classificação Internacional de deficiências, incapacidades e desvantagens
- **ONU** – Organização das Nações Unidas
- **CVI** – Centro de Vida Independente
- **UEES JAA** – Unidade Educacional Especializada José Álvares de Azevedo
- **UFPA** – Universidade Federal do Pará
- **OM** – Orientação e Mobilidade

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 À PRIMEIRA VISTA: O CORPO (e) DEFICIENTE VISUAL (CONHECENDO A POTENCIALIDADE DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA VISUAL).....	16
1.1 ENTENDENDO A DEFICIÊNCIA VISUAL.....	16
1.2 CEGOS E BAIXA VISÃO, INCLUIR NA DANÇA?.....	24
2 OUVIR, TOCAR E PERCEBER: ENTREVISTA COM A DIRETORA/PROFESSORA E UMA BAILARINA DO GRUPO DE DANÇA <i>PASSOS PARA LUZ</i>	34
3 UM NOVO OLHAR: CAMINHOS PARA A PRÁTICA DA DANÇA COM PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL.....	52
3.1 DO PERFEITO À APRECIÇÃO DO IMPERFEITO: VISUALIDADE ÀS NOVAS PRÁTICAS...53	
3.2 O VER SEM OLHOS: A UTILIZAÇÃO DOS SENTIDOS REMANESCENTES.....	55
3.3 ASPECTOS DA DANÇA PERTINENTES NO ENSINO PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL.....	61
4 SAINDO DA ESCURIDÃO (CONCLUIR PARA COMEÇAR).....	65
5 REFERÊNCIAS.....	68
6 ANEXOS.....	71

INTRODUÇÃO

Cristalino...

Ei você,
Que se chama sociedade
Que se diz praticante
Da tão incrível igualdade

Você que enxerga as cores
As estrelas da noite
Você consegue me ver?
A tua justiça segrega
A tua compaixão mascara
A tua atitude, não quer dizer

Sociedade você me vê?

Então porque não me educa?
Então porque não me inclui?
Neste mundo em que existo
Mas que não pode ser meu

Sociedade, você me vê?

Então não se imponha
Não disfarce a vergonha
Que sente em me menosprezar

Sociedade, por favor
Abra as portas do salão
Eu também posso dançar
Eu também quero gozar

Gozar da verdade
De estar com os pés descalços
Ou não...
De nadar
De voar
De queimar
De me rolar no chão

De sentir que
Esse mundo é meu
De encontrar a mim mesmo
No meu bailado perfeito
Justamente por ter defeito
E descobrir quem sou eu

Vem comigo subverter
Essa tal inclusão
Entra no meu mundo de sensação
Onde não há claridade
Mas não há só escuridão

Eu quero poder
Eu quero tentar
Eu quero dizer

Eu quero escutar

Eu quero ir à escola
 Eu quero escrever em Braille
 Não me coloque no fundo da sala
 Como um peso de papel
 Então professor, se desmolde
 Deste modelo quadrado
 De quem não quer enxergar

Sociedade, você me vê?

Você que se chama sociedade
 Que diz que compartilha a bondade
 Me toca, me sente...
 Me deixa ser presente
 Me enxerga finalmente

Os meus olhos não vêem as cores
 Nem o dia, nem a noite
 Mas eu enxergo você
 E posso sim te dizer...

Enxergo você nos meus gritos de silêncio
 Onde o teu descaso e pré-conceito
 Não te deixam escutar...
 Eu enxergo você no fedor que exala
 Da podridão hipócrita
 Do abraço que você me dá

Sociedade, você me vê?
PORQUE EU COM CERTEZA ENXERGO VOCÊ!

Thalita Aires dos Santos Feio.

Para se trabalhar com a inclusão na educação (nesse caso na dança), é necessário primeiramente se conscientizar de que para incluirmos devemos nos desprender de concepções possivelmente arcaicas sobre as pessoas com deficiência, da nossa forma de ver o mundo com relação a esta temática, e reavaliarmos o padrão do sistema social em que estamos inseridos, sistema esse que na maioria dos casos, prioriza a busca pelo produto e não valoriza o processo de produção, principalmente em educação. Por vezes a ação de educar ainda atrela-se a um pensamento cristalizado que nos impede de enxergar as novas possibilidades do fazer educacional, limitando nossas práticas e nos estagnando em uma educação tradicional e excludente. Na dança, então, esta situação é bastante recorrente, devido ao modo tradicional de ensino da dança e de seus “padrões” e ideais impostos historicamente. Segundo Feldenkrais (1977, p. 9) “O movimento humano sucumbiu ao poderoso tabu que pesa sobre o corpo humano, sobre a

carne... Se o corpo não é bom, seu movimento não pode ser bom.” E assim, durante muito tempo se impõe a concepção de quais corpos podem dançar ou não.

É possível dizer que de todas as deficiências que afetam os seres humanos, a que mais nega ao indivíduo o contato com o mundo exterior é a deficiência visual, haja vista que os olhos são o maior meio de absorção de informações sensório-motoras. Refletir sobre este corpo que não vê é tentar entender como se dá a absorção e compreensão do mundo por esse indivíduo, como este procura conhecer e reconhecer seu corpo, e a inserção dele no mundo que o rodeia.

Ao reavaliar as práticas metodológicas em dança geralmente utilizadas, percebo que na maioria das vezes, estas não abarcam suficientemente a educação das pessoas com deficiência, no caso desta pesquisa, a deficiência visual. O que alguns professores ainda não compreendem é que dá para trabalhar com este público, o caminho de troca de informações é que é diferente, mas se nós procuramos entender as características destas pessoas e como se dá essa troca de informações, podemos instigar e potencializar a prática destes alunos na dança e, por conseqüência, ajudar na pesquisa da auto-percepção e influenciar o processo da busca pela autonomia em suas atividades de vida diárias. Sendo assim, a pergunta que lanço como disparo mobilizador a esta pesquisa é: Quais caminhos o educador de dança pode utilizar para construir sua metodologia de ensino para alunos com deficiência visual? Logo, a hipótese para tentar responder a esta pergunta é: O professor de dança deve conhecer o que é a deficiência visual e assim entender alguns caminhos metodológicos possíveis para ensinar dança através dos mecanismos de compensação os quais são utilizados pelas pessoas com deficiência visual em seu processo de aprendizagem.

Portanto no que se diz à respeito da educação de pessoas com deficiência visual na dança, procuro analisar propostas metodológicas de autores que trabalhem com a pesquisa da educação especial, principalmente para pessoas com deficiência visual, a fim de proporcionar um melhor entendimento sobre a educação dessas pessoas na dança investigando possíveis caminhos para esta prática. Também exponho entrevista com a professora/diretora e uma bailarina com deficiência visual do Grupo de dança *Passos Para a Luz* em Belém do Pará, onde

analisando influências da dança na percepção de maneira geral e na autonomia da pessoa com deficiência visual.

A pesquisa tem enfoque Fenomenológico com relação ao estudo da percepção e seu desdobramento no que diz respeito às pessoas com deficiência visual, por tanto ao se tratar do corpo utilizo os estudos de Maurice Merleau-Ponty (2006), Rudolf Laban (1978), Feldenkrais (1977), dentre outros. Para compreender questões sobre a deficiência visual, lanço mão de teóricos como João Ganzarolli de Oliveira (2002) e Veiga (1983). E ao se tratar da dança em relação à deficiência e educação inclusiva me baseio nos estudos de Freire (2004/2005), Vianna (2005), Miller (2012), Bellini (2001), Bianchini (2005), Cazé e Oliveira (2008), Correia (2005), Silveira (2009), Nascimento (2013), Mota (2013), etc. O embasamento sobre metodologia de pesquisa fica por conta de Gil (1989), Marconi e Lakatos (2005).

Esta pesquisa é de caráter Qualitativo e utilizo como mecanismo de coleta de dados a entrevista estruturada, sendo que nesta o entrevistador segue um roteiro pré-estabelecido, porém sendo pertinentes as falas dos entrevistados para além das questões no roteiro, pois, segundo Gil (1989, p. 118), entrevistas estruturadas “podem ser abertas ou fechadas. No primeiro caso proporcionam ampla variedade de respostas, pois podem ser expressas livremente pelo respondente”.

Sendo assim, esta pesquisa é dividida em três sessões havendo na primeira sessão uma breve abordagem sobre o que é a deficiência visual e a respeito das possibilidades da pessoa com deficiência visual na dança. Na segunda sessão, após estudos bibliográficos, fui a campo para entrevistar uma bailarina com baixa visão, do grupo de dança *Passos Para a Luz* e a professora/diretora do grupo, Marina Alves Mota, a fim de analisar as influências da dança na percepção e de que forma esta reverberou na busca pela autonomia da bailarina; compreendendo também aspectos sobre o grupo de dança supracitado e da metodologia utilizada pela professora. Por fim, na terceira e última sessão faço análises e investigo sobre possíveis caminhos para a prática da dança com pessoas com deficiência visual.

1 À PRIMEIRA VISTA: O CORPO (d)EFICIENTE (CONHECENDO A POTENCIALIDADE DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA VISUAL)

Desde pequena, sempre me foi instigante compreender a forma como as pessoas com deficiência visual “enxergam” o mundo, como elas conseguem desenvolver suas habilidades motoras (sendo estas essenciais para a inserção do indivíduo em sociedade) e sobreviver sem a aptidão do sentido da visão, sendo este utilizado por nós em grande escala para conseguirmos exercer praticamente todas as nossas atividades cotidianas, visto que, segundo Cazé e Oliveira (2008) entendemos que a apreensão e construção de movimentos ocorrem a partir da percepção sensorial, sendo o sistema visual o maior autor deste fato. Ainda nesta análise sobre a importante influência que o sistema visual exerce em nós seres humanos, João Vicente Ganzarolli de Oliveira discorre:

Os olhos são responsáveis por pelo menos 4/5 das informações que a nossa sensibilidade capta do real. A superioridade visual face aos outros sentidos também se manifesta através do nosso mecanismo de prevenção contra agressões do exterior. Isso se deve principalmente ao seu longo alcance de observação (...). Liga-se ainda à enorme desproporção que há entre a velocidade da luz e a do som, considerando serem a visão e a audição os dois sentidos que mais nos relacionam com a exterioridade. (OLIVEIRA, 2002, p. 31)

Para entendermos este corpo que não “vê” e assim sabermos os caminhos pelos quais podemos percorrer para a prática da dança com o mesmo, precisamos de antemão buscar apreender o que é a deficiência visual, como ela se divide e organiza em termos e compreender de que maneiras se dão a perda total ou parcial da visão, sabendo isto, entenderemos de um modo mais amplo quais são as necessidades e possibilidades da pessoa cega enquanto ser no mundo e como corpo em construção artística na dança e para a aquisição de sua autonomia através da prática dessa arte.

1.1 ENTENDENDO A DEFICIÊNCIA VISUAL

A expressão Deficiência visual faz menção à situação da perda irreversível da função da visão, ou seja, da resposta visual de nosso corpo fornecida através das informações adquiridas do ambiente e as patologias

causadoras do déficit visual podem ser de cunho hereditário¹ ou congênito². De acordo com Cazé e Oliveira a deficiência visual “... pode estar na formação do ser, nas explicações biológicas, nas doenças adquiridas ou nos acidentes que podem acontecer ao longo da vida.”

Existem mais de uma classificação para as pessoas com deficiência visual, sendo as que possuem a diminuição da resposta visual em grau leve, moderado, severo ou profundo classificadas como pessoas com baixa visão ou visão subnormal. Já a ausência total da resposta visual é denominada cegueira, sendo a pessoa com tal característica, chamada cega. Os graus da visão abarcam uma variedade de classificações dentre a cegueira e visão total.

A delimitação da pessoa com deficiência visual (cegos e pessoas com baixa visão) se dá por conta de duas escalas oftalmológicas: acuidade visual, quanto à visão central (aquilo que se vê a uma determinada distância) e campo visual, correspondente às medições deste sendo equivalentes à visão periférica. Estas medidas são utilizadas como padrões mundialmente reconhecidos³.

Em estudos com relação ao comprometimento do campo visual podem-se estabelecer dois tipos de alterações: no campo visual central e periférico. No que diz respeito à idade do indivíduo, contando desde o momento em que se estabelece a deficiência, conseguimos caracterizá-la por idade congênita ou adquirida. Se a deficiência visual estiver associada a outro tipo de deficiência, como a cognitiva ou a surdez, por exemplo, a deficiência nestes casos pode ser denominada como múltipla.

Segundo Mota (2013) entende-se por baixa visão (ou visão subnormal) a modificação da eficácia funcional resultante de fatores como o rebaixamento significativo da acuidade visual, diminuição considerável da abrangência do campo visual e da sensibilidade a contrastes e limitação de outras capacidades.

A pessoa com baixa visão possui a inaptidão para enxergar com nitidez ao tentar contar os dedos das mãos, durante a iluminação diurna, a uma distância de 3 metros. Mesmo que a pessoa não enxergue com clareza, como alguém

¹ Que se transmite por herança genética de pais a filhos ou de ascendentes a descendentes.

² Ocorrido no nascimento; nascido com o indivíduo.

³ Visualizar no sítio: <http://www.ibc.gov.br/>

normovisual⁴, o indivíduo com baixa visão conserva resíduos visuais. Estes resíduos visuais podem ser utilizados na dança para a compreensão de movimentações amplas, mas o delinear detalhado do movimento geralmente é construído através da utilização do sentido do tato. Oliveira (2002), afirma que a pessoa com deficiência visual enxerga por justaposição, ela consegue ver às vezes os movimentos, mas não enxerga os detalhes, então, ela utiliza o tato para entender as partes detalhadas da movimentação.

Sendo assim, a pessoa com visão subnormal apresenta uma grave perda visual, não podendo ser corrigida por tratamento cirúrgico ou clínico e nem pelo uso de instrumentos ópticos convencionais como óculos e lentes de contato, entretanto, mantém um resíduo visual que pode ser dito bastante pessoal e sua competência para usar este não depende apenas do grau da acuidade e da causa patológica da deficiência, o resíduo consiste numa multiplicidade de possibilidades a serem exploradas, variando de acordo com o sujeito.

A utilização deste resquício de visão pode também servir para ajudar desde os afazeres na vida diária, assim como na leitura, escrita em tinta e outras atividades manuais, basta que sejam empregados recursos de apoio especializados (eletrônicos, ópticos e não-ópticos). A fala de Oliveira (2002) frisa esta ideia quando ele afirma que a pessoa de visão subnormal ao se utilizar de lentes potentes e estando a uma distância adequada, pode perceber com uma nitidez razoável, formas, cores e contornos presentes em uma pintura.

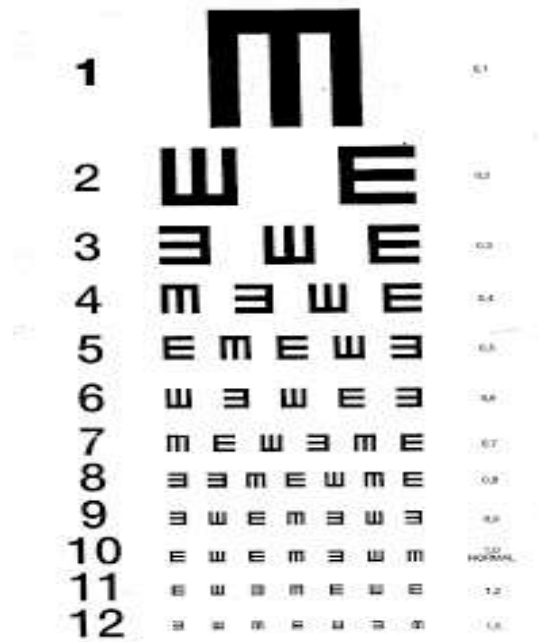
O indivíduo com baixa visão, ao utilizar recursos ópticos (como lupas e óculos) consegue por vezes notar vultos, diferir noções de claridade ou objetos que estão a pouca distância. Porém, mesmo neste caso, o indivíduo enxerga de maneira embaçada (borrada) e reduzida, seu campo visual permanece restringido ou prejudicado. De acordo com a Organização Mundial da Saúde – OMS (Bangkok, 1992), a pessoa com baixa visão ou visão subnormal é aquela que tem a perda profunda da acuidade visual, com medidas variantes entre 20/30 até 20/1000 pés na escala de Snellen⁵ (Figura 1), tendo como consequência, mesmo após tratamento

⁴ Normovisual: pessoa com visão dentro do padrão de normalidade.

⁵ A escala de Snellen tem por função medir a acuidade visual para longe, ou seja, a percepção de formas e posição a uma distância de 20 pés ou 6 metros; as letras ou figuras E em negro, apresentam-se em diferentes posições e são alinhadas sobre uma carta branca, e diminuem seu

e/ou correção óptica convencional, a diminuição das respostas visuais apresenta percepção da Luz ou um campo visual menor que 10 graus de seu ponto de fixação; ela possui a capacidade de recorrer ao uso de sua visão para planejar ou executar alguma tarefa.

Figura 01 – Escala de Snellen



Fonte: Almeida (2014)

Tabela 1 - Tabela de conversão de Snellen

Escala normal	Escala em metros	Escala em pés
0,1	6/60	20/200
0,2	6/54	20/180
0,3	6/48	20/160
0,4	6/42	20/140
0,5	6/36	20/120
0,6	6/30	20/100
0,7	6/24	20/80

tamanho de cima para baixo, numa proporção direta de tamanho e distância baseados em uma escala decimal que varia de 0,1 a 1.

0,8	6/18	20/60
0,9	6/12	20/40
1,0	6/6	20/20

Fonte: Adaptado de Michael (1980 *apud* MOTA, 2013).

Podemos medir a visão a uma distância de 20 pés (6 metros), ou a uma distância menor, a 14 polegadas de distância. Com intuito de análise diagnóstica, a distância da acuidade visual é o padrão para comparação, sendo cada olho testado separadamente. A acuidade visual é representada por dois números, por exemplo, “20/60”, sendo que o primeiro representa a distância de teste, marcada em pés, entre o quadro de teste e a pessoa, e o segundo equivale à fileira menor das letras que a pessoa consegue ler. “20/20 caracteriza uma visão normal; 20/60 indica que a pessoa consegue apenas ler, a uma distância de 20 pés, o que uma pessoa com olho normal pode ler a uma distância de 60 pés.” (MOTA, 2013, p.18).

A visão normal é aquela em que o indivíduo apresenta visão central de 20/20 ou campo visual igual a 180°; quando se tem a medida da acuidade visual normal, a pessoa consegue enxergar a 20 pés um estímulo visual que deve ser identificado justamente nessa medida exata. A medida similar adotada no Brasil é de 6/6 metros.

A perda da acuidade visual de grau leve equivale à medida padrão de 20/30 até 20/70 pés (6/9 a 6/21 metros). As pessoas que possuem baixa visão de grau moderado têm as medidas correspondentes de 20/80 a 20/100 pés (6/24 a 6/30 metros).

A classificação de baixa visão de grau severo está dentre 20/200 a 20/400 pés (6/60 a 6/120 metros). A perda da acuidade visual de pessoas com visão subnormal de grau profundo encontra-se na escala entre 20/500 a 20/1000 pés (6/150 até 6/300 metros).

De acordo com as medidas de campo visual estabelecidas pela OMS, que equivalem à visão periférica para classificar a baixa visão, o campo visual pode ter: Perda de grau leve, de 120° a 80°; moderada, de 60° a 30°; severa, de 20° a 15°; profunda, de 10° a 5°; e a perda total, que é a classificação referida à pessoa com cegueira.

Segundo Mota (2013) as medidas do campo visual em seres humanos estão organizadas da seguinte maneira: 60° de localização posterior; 76° de localização inferior; 100° de localização temporal; e 60° de localização na região nasal. Para diagnósticos legítimos, é classificado como cegueira quando o campo visual estiver abaixo de 20°.

Todas as medições mencionadas anteriormente são estabelecidas utilizando-se como parâmetro de referência a análise do olho em melhor condição, tendo sido realizada uma correção óptica, para que então a pessoa possa ser classificada como deficiente visual.

A cegueira total, também conhecida como AMAUROSE, é a definição dada à perda completa da função visual. Segundo Oliveira (2002), a palavra amaurose (origem etimológica do grego: *amáurosis*) é relativa a problemas de ordem visual ou também a ação que causa o escurecimento da vista. Pode ser classificada como unilateral ou bilateral, ambas, podendo ser ocasionadas por lesão no globo ocular ou do nervo óptico. Na cegueira, a visão é nula, ou seja, não há a ocorrência nem mesmo de percepção luminosa⁶.

A amaurose pode ser congênita ou adquirida. A pessoa que nasce normovisual e mais tarde perde o sentido da visão, mantém por muitas vezes, algumas de suas memórias visuais, sendo capaz de recordar imagens, cores, luzes e outras informações a que teve acesso, sendo estas recordações muito benéficas para sua readaptação à vida sem enxergar. Na prática da dança, as memórias visuais podem ser ativadas através dos outros sentidos, resultando em um excelente material para abordagens metodológicas e criação artística. Por outro lado, quem já ao nascer não possui a capacidade de ver, não adquire referências visuais, sendo assim, não possui lembranças que ajudarão em sua adaptação e a prática da dança por esta pessoa se baseia nas referências construídas pelo indivíduo ao longo de sua vida sem a visão, utilizando também os sentidos remanescentes.

Conforme o pensamento de Oliveira (2002), o grau de limitação sensorial ocorrido devido à deficiência visual é relacionado à forma como se dá a manifestação da deficiência. Quando o indivíduo fica cego durante a infância (até

⁶ *amaurose* In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. [Consult. 2014-05-27]. Disponível no sítio: <http://www.infopedia.pt/termos-medicos/amaurose>.

antes dos seis anos de idade), a situação é próxima a de quem já nasce sem enxergar, pois o processo de registro anamnésico das informações adquiridas pelo sentido da visão vai acontecer a partir desta faixa etária.

Acerca do desenvolvimento da visão na infância, Maria Aparecida Haddad⁷ em entrevista ao doutor Drauzio Varella⁸ discorre que é de suma importância o fato de que a criança ao nascer não possui a visão desenvolvida; o recém nascido enxerga trinta vezes menos do que o adulto normovisual. Mesmo que a criança nasça com os olhos formados, sua função visual só se completa ao fim da primeira década de vida, por volta dos oito aos dez anos. Assim sendo, ao se ensinar dança para um aluno com deficiência visual, devemos primeiramente tentar entender até quando se deu o desenvolvimento da visão neste, se ele possui memórias visuais ou se não possui essas referências, partindo da compreensão de quais foram as possibilidades de desenvolvimento motor exploradas por este indivíduo até o presente momento.

Pode-se dizer que na maioria dos casos, as causas da deficiência visual ocorrem principalmente por traumas, infecções e perda de nutrientes ou funções, ocasionadas por doenças, por herança genética e também pelo processo de degeneração do organismo por conta do envelhecimento. As doenças que acarretam a deficiência visual provocam alterações em sua grande maioria nas funções da visão central e periférica e na sensibilidade aos contrastes.

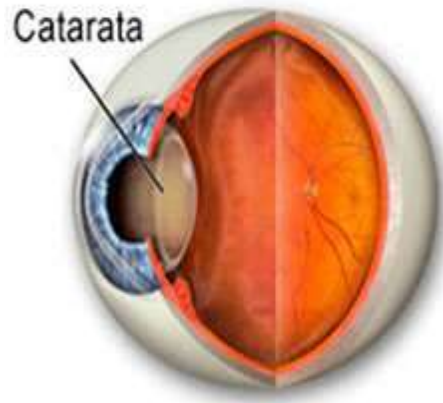
Um exemplo de doença que comumente ocorre devido ao envelhecimento do organismo é a catarata. Esta doença é ocasionada por uma lesão ocular que atinge o cristalino (lente situada atrás da íris cuja transparência permite que os raios de luz a atravessem e cheguem até a retina para a formação da imagem) tornando-o opaco e comprometendo assim a visão. Porém, mesmo que na maioria dos casos a doença se manifeste em indivíduos com mais de 50 anos de idade, existem evidências de casos de nascimento com a doença (geralmente devido à mãe ter sido acometida durante o primeiro trimestre de gestação por alguma patologia como

⁷ Maria Aparecida Haddad é coordenadora clínica do Instituto Laramara, da Associação Brasileira de Assistência ao Deficiente Visual e colaboradora do Ambulatório de Visão Subnormal do Hospital das Clínicas da Universidade de São Paulo.

⁸ Drauzio Varella é médico oncologista, cientista e escritor; formado pela Universidade de São Paulo e conhecido por ser um dos responsáveis por popularizar a medicina no Brasil.

toxoplasmose e rubéola. A diabetes também é uma das causas mais frequentes da catarata.

Figura 02 - Catarata

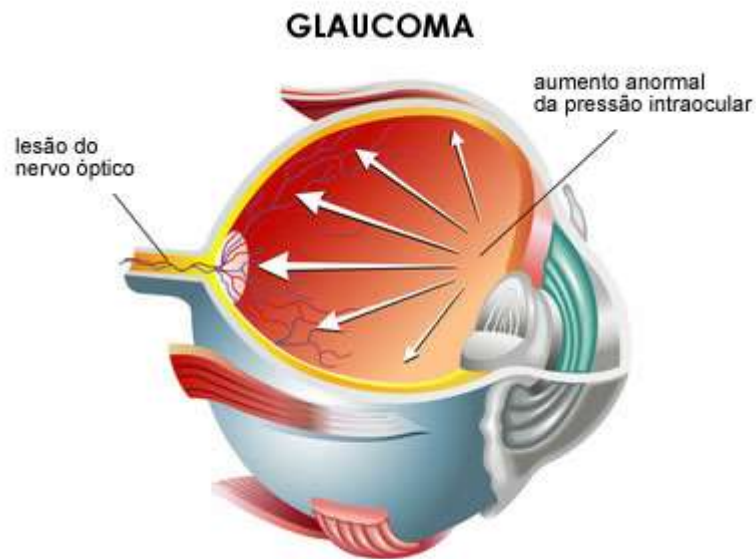


Fonte: Laser Vision (2014)

Alguns exemplos de patologias que resultam na deficiência visual por admissão congênita são: A catarata congênita (mencionada no parágrafo anterior), a má formação ocular, o glaucoma congênito (doença no olho, onde a pressão intraocular torna-se patologicamente alta, haja vista que pressões extremamente altas podem acarretar em cegueira por horas ou durante dias)⁹ e a amaurose congênita de Leberum, tipo de distrofia retiniana que ocasiona a cegueira na criança, tendo como características a grave perda visual, no nascimento ou nos primeiros anos de vida, redução do campo visual, nistagmo e cegueira noturna (Cf. COCO, Monique; HAN, SangWon; SALLUM, Juliana Maria Ferraz. 2009, p. 564 *apud* Mota, 2013).

Figura 03 - Glaucoma

⁹ Referência: Cf. BRAUNWALD, Fauci.; KASPER, Hauser.; LONGO, Jameson. 2008, p. 624 *apud* MOTA, Marina Alves. **O Seguinte olhar**: estudo de caso de um processo criativo em dança com uma bailarina deficiente visual. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte, Belém, 2013.



Fonte: CRIASAUDE (2014).

Com relação às doenças adquiridas que resultam em perda visual, temos o exemplo da degeneração senil de mácula, os traumas oculares, modificação na retina por diabetes ou problemas de hipertensão arterial e também o glaucoma.

1.2 CEGOS E BAIXA VISÃO, INCLUIR NA DANÇA?

Neste tópico, apresento as possibilidades do corpo cego principalmente com relação à prática da dança pelo mesmo, que por sinal, vão muito além do que a maioria das pessoas acredita. Estes corpos têm um potencial físico e criativo na prática da dança, porém alguns pontos devem ser levados em consideração quanto à forma de estes receberem e assimilarem as informações dadas a eles. Mas, para entendermos o porquê de grande parte da sociedade não conhecer ou não compreender as possibilidades do corpo da pessoa com deficiência visual, devemos primeiramente entender os mecanismos que contribuíram para a disseminação do pré-julgamento de que estes corpos não são capazes de fazer coisas que outros fazem, como praticar esportes, participarem das artes, neste caso da dança, e principalmente terem a liberdade de se locomover e atuar em sociedade, sendo os diretores de sua própria vida.

O primeiro meio de fortalecimento do julgamento que é dado às pessoas com deficiência é o próprio fator histórico, que no decorrer dos anos, traz escombros de um passado limitador e excludente, onde somente se priorizava o corpo dito “perfeito”. Pensamentos oriundos da era moderna, como a visão dualista de Descartes em que corpo e mente estariam dissociados e portanto não teriam relação direta e complementar, mas sim deveriam ser entendidos separadamente, influenciam até os dias atuais na forma como por muitas vezes, percebemos, entendemos e classificamos os corpos, baseados em parâmetros tradicionalistas que ainda interferem na investigação e criação corporal artística.

“O corpo deficiente é uma contradição entre a história e o progresso” (Bavcar, 2003 *apud* SILVEIRA, 2012, p. 97). Esta afirmação de Evgen Bavcar, fotógrafo cego francês, relata o marco significativo que o segundo período pós-guerra, concomitantemente com os primórdios da Revolução industrial, exerceu sobre a consagração da pessoa com deficiência como inválida para trabalhar, produzir e principalmente inapta a exercer seu papel enquanto cidadão; conceitos atribuídos conforme as regras estabelecidas na sociedade durante esse período histórico.

Com a Industrialização tomando conta e o sistema capitalista banhando toda a ordem social, a urgência pela constante e cada vez maior produtividade em um menor tempo fez com que os padrões de corpos exigidos pela sociedade focassem no alcance dos objetivos do capitalismo: a produção rápida, visando o lucro. Portanto, com relação às pessoas com deficiência, os corpos que não pudessem produzir com a mesma rapidez e eficácia, em comparação aos outros, eram deixados de lado, onde na maioria das vezes, acabavam por serem internados, abandonados ou exilados em asilos, leprosários ou qualquer outra instituição que “tomasse conta” desses corpos, ocasionando uma segregação que, em suma, livraria a família, o governo e as outras “pessoas normais” de ter que lidar com esses indivíduos vistos como dependentes e improdutivos, considerados um fardo social.

Ainda sobre a análise do corpo com deficiência e sua relação com as exigências do progresso industrial e capitalista, este é visto como “[...] o corpo ferido, deficiente, é ocultado por diferentes simulacros que nos fazem esquecer a existência

e o sofrimento reais do corpo apanhado na engrenagem da história de que é símbolo o Anjo do progresso, que avança recuando e deixando atrás de si as ruínas” (BAVCAR, 2003, p. 176). Nesta passagem do texto “O corpo, espelho partido da história” o autor já sugere a noção da exigência capitalista e industrial, acabando por ocorrer a negligência ao corpo que é “diferente” do padrão, onde os grandes interessados no progresso, assim como a massa social, desviam a atenção destes corpos fazendo com que estes próprios se omitissem e deixassem de lado seus direitos e importância na sociedade.

Desde então, vem sendo acumulados inúmeros signos conferidos às pessoas com deficiência, sempre relacionando estas à ideia de invalidade. Os estereótipos sociais criados resultam na solidificação de rotulações equivocadas no inconsciente coletivo, de modo a esmagar as oportunidades das pessoas com deficiência de se manifestarem e tomarem as decisões em suas vidas e na forma como elas poderiam participar do meio social.

Além dos fatores históricos, percebe-se também a forma como a indústria midiática se utiliza dos significados e como exhibe a figura do cego e das outras pessoas com deficiência, impregnando na vida de todos os conceitos construtores dos sentidos negativos e a sustentação do estigma, resultando em um círculo vicioso, onde é necessária a superação destes obstáculos para que a pessoa com deficiência visual possa buscar suas realizações. O que mais chama a atenção são os usos dos termos ligados às pessoas com deficiência de maneira metafórica e quase sempre abarrotados de cargas extremamente negativas e no caso da pessoa com deficiência visual, é a constante relação evidente da cegueira com a ignorância, indiferença, a falta de inteligência ou sensibilidade e ausência de pensamento crítico.

Antigamente, na televisão e no cinema, a figura da pessoa com deficiência estava ligada, geralmente, a alguma figura monstruosa em filmes de terror, ou alusiva ao humor grotesco e a desesperança em filmes de drama. Já atualmente, jornais e revistas têm mostrado pessoas com deficiência que “superaram” sua situação e alcançaram seus objetivos pessoais e profissionais, sendo a imagem contrária aos monstros dos filmes de terror, mas também

distorcendo a visão sobre a deficiência, acabando esta por ser considerada como um problema emocional de aceitação pessoal.

Portanto, implicitamente estas abordagens traziam à tona o medo e a aversão às pessoas com deficiência ou a ideia de pena, de piedade as quais essas “eram dignas”. Referente à pessoa cega, esta “compaixão” que é tida por muitas vezes como uma obrigação das pessoas sem deficiências para com quem as possuem acaba por reforçar a ideia de fraqueza e inferioridade, onde também é acentuada a falta de críticas construtivas para a vida da pessoa que não enxerga, sendo esta, limitada pelas outras pessoas justamente por ser entendida como “coitadinha”, “desamparada” e sem necessidade de receber mais críticas, pois sua maior crítica foi dada pela vida, quando perdeu a visão e assim, a capacidade de encontrar a luz, ver as cores dos pássaros, o brilho do sol e tudo o que os olhos poderiam lhe proporcionar. Acerca do pensamento piedoso que muitas vezes se tem da pessoa cega, José Espínola Veiga afirma:

Essa sobrestima só prejudica o cego, que não se aperfeiçoa porque ninguém tem coragem de lhe apontar os erros. É a incapacidade geral de o julgarem; é a generalizada tendência de o considerarem num mundo a parte, um ser desprovido disso que é tudo para nós, a luz, o espaço luminoso, os céus. (VEIGA, 1983, p. 11).

Outro fator muito importante, quiçá o maior deles, para a difusão da visão preconceituosa para com as pessoas com deficiência, é a linguagem. O uso de termos e expressões pejorativas e que infamam e rebaixam a figura da pessoa com deficiência só faz nutrir todos os estereótipos já impostos historicamente.

A palavra “deficiência” já traz consigo uma carga negativa em seu significado, induzindo qualquer um a pré-conceber ideias não favoráveis com relação à vida das pessoas com deficiência. A organização Mundial da Saúde (1989) conceitua na *Classificação Internacional de deficiências, incapacidades e desvantagens: um manual de classificação das consequências das doenças (CIDID)*, as terminologias das palavras “deficiência”, “incapacidade” e “desvantagem”:

Deficiência: perda ou anormalidade de estrutura ou função psicológica, fisiológica ou anatômica, temporária ou permanente. *Incapacidade*: restrição, resultante de uma deficiência, a habilidade para desempenhar uma atividade considerada normal para o ser humano. *Desvantagem*: prejuízo para o indivíduo, resultante de uma deficiência ou uma incapacidade, que limita ou impede o desempenho de papéis de acordo com a idade, sexo, fatores sociais e culturais (OMS, 1989 *apud* AMIRALIAN, 2000, p. 98).

É nítido que nas classificações mencionadas os significados estão sempre voltados para a ideia de restrição e incapacidade, focando nas dificuldades e limitações que as pessoas com deficiência podem encontrar ao tentar realizar tarefas e funções estabelecidas socialmente e culturalmente. Deveria talvez não haver a concentração nos aspectos de consequências negativas advindas das deficiências, mas sim, buscar considerar os aspectos positivos e a perspectiva das capacidades que, no caso também da pessoa com deficiência visual, estão relacionadas às execuções de tarefas nas atividades de vida diária como a alimentação, higiene pessoal, comunicação, locomoção, integração social, etc. Assim como, contemplar também o desenvolvimento e a funcionalidade da multisensorialidade, ou seja, da capacidade do indivíduo de aprender e adquirir informações do meio em que este está inserido através dos cinco sentidos sensoriais do ser humano (quando na perda da visão, o estímulo dos sentidos remanescentes); e também a condição física e psicológica e as possibilidades deste corpo lidar com o ambiente que o circunda.

Estas categorizações são, em sua maioria, resultados da necessidade da indústria midiática assim como das imposições sociais de classificar estas pessoas ou esses corpos, não havendo interesse algum em chamá-los pelos seus nomes, onde a palavra “deficiente” faz jus aos esforços da sociedade para sempre ter que ser distribuída em grupos ou denominações específicas, rótulos, havendo a qualificação de coisas e pessoas.

Através dos conceitos que intitulam o corpo com deficiência, nota-se que “conotações usadas para caracterizá-lo se sobrepõem ao caráter de uma consciência sobre esse corpo, que é impedida de se manifestar integralmente, devido a uma aparelhagem conceitual social cristalizada” (SILVEIRA, 2009. p. 26). Assim, as rotulações e estereotípias acabam por solidificar o pré-conceito no inconsciente coletivo de modo a oprimir e excluir as chances da pessoa com deficiência se manifestar e ter oportunidades na vida em sociedade, impedindo-a de

formular seus pensamentos e agir de acordo com suas vontades para viver como bem desejar.

Entretanto, novos termos sugeridos por pesquisadores e órgãos governamentais têm exercido um resultado positivo, instigando a reflexão crítica acerca dos modelos de classificação, tomando por base o reconhecimento das diferenças e também servindo como mecanismo para incentivar as novas formas de se entender as pessoas com deficiência.

De acordo com Silveira (2012), a expressão utilizada no Brasil até o ano de 1980 foi “deficiente” e depois dessa data, o termo adotado, segundo a ONU em *Mídia e Deficiência: Manual de Estilo* – publicação do Centro de Vida Independente (CVI) do Rio de Janeiro, foi “pessoas portadoras de deficiência”, e a partir de 1986, este mesmo termo foi substituído por “pessoas com necessidades educativas especiais”.

Sobre as mudanças terminológicas, Nascimento (2013) pondera que o termo “pessoas com deficiência” foi estabelecido em 2006 através da Declaração dos Direitos Humanos Fundamentais das Pessoas com Deficiência da ONU, sendo legalmente instituído no Brasil por uma publicação da “Secretaria de Direitos Humanos” através da portaria Nº 2.344 (2010, p. 1), afirmando que:

Art. 2º - Atualiza a nomenclatura do Regimento interno do CONADE, aprovado pela Resolução nº 35, de 6 de julho de 2005, nas seguintes hipóteses:

I – Onde se lê “Pessoas Portadoras de Deficiência”, leia-se “Pessoas com Deficiência”;

[...] IV – Onde se lê “Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência, leia-se “Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência”;

V – Onde se lê “Política Nacional para Integração da pessoa Portadora de Deficiência”, leia-se “Política Nacional para a Inclusão da Pessoa com Deficiência”;

Por conseguinte, o termo “Pessoa com deficiência visual” é o termo correto, nos padrões governamentais, para se referir às pessoas cegas ou com baixa visão. Ao analisar algumas bibliografias, percebo que as pessoas com deficiência visual preferem que sejam chamadas pela característica relativa à sua situação, no caso, referem a si próprios enquanto “cegos”.

Na atualidade, além das mudanças terminológicas contribuírem com a maneira de se entender o corpo com deficiência, muitos estudos sobre a potencialidade corporal e criativa têm surgido com o intuito de pesquisar, compreender e atuar com estes corpos em diversas áreas, como nas artes marciais, nos esportes e na dança.

As pesquisas sobre as possibilidades do corpo com deficiência na dança partem da ideia de que estes, assim como qualquer outra pessoa, têm sua forma de compreender a dança e criar através de sua corporeidade individual advinda das suas experiências de vida e seu contato com o mundo, instigando-nos a dispor de um novo olhar sobre esses corpos (~~d~~)EFICIENTES que por muito tempo foram velados, tolhidos e escondidos deles próprios, sem saberem o quanto poderiam descobrir de diversas maneiras sobre seu ser individual e coletivo.

Na tentativa de se desfazer dos significados negativos de termos relativos aos corpos com deficiência e principalmente expor os aspectos positivos e produtivos de que os corpos diferentes dos padrões dispõem, alguns autores criam jogos com a estrutura e o significado da palavra “Deficiente”, como Correia (2005) que propõe a expressão ‘corpo eficiente’, pois lidamos aqui com um corpo que pensa, age e produz, sendo influenciado por suas vontades, reveladas nos movimentos corporais, sendo este corpo “(...) dotado de sensibilidade, uma entidade inteligente, ao ultrapassar suas próprias dificuldades de mobilidade física, contribui diretamente para a transformação de pessoas e do mundo ao seu redor (...)” (CORREIA, 2005, p. 23).

Ao analisar os conceitos de deficiência e relacioná-los ao corpo e o processo de auto-observação, Silveira (2009) elucida que todos nós de alguma maneira somos deficientes, pois sempre existe alguma coisa que não possuímos ou que não conseguimos realizar. Somos, portanto, eficientes em alguns aspectos e deficientes em outros. No caso da dança, por exemplo, quando um bailarino tem ótima flexibilidade, sustentação e equilíbrio nos movimentos, mas, ao mesmo tempo, este não consegue transmitir toda a expressividade dos personagens ou quando é posto em uma situação de pesquisa de movimento criativo e sente dificuldade ou inaptidão para mergulhar em sua escrita corporal e fazer brotar frutos criativos que têm como indutores fatores externos à pura técnica mecanicista. Podemos dizer,

então, que este bailarino tem eficiência em ser um exímio reproduzidor de belos movimentos coreografados por outros, assim como é deficiente em relação à expressividade corporal e criatividade.

É nesse sentido que, no contexto da dança, o corpo deficiente e o corpo eficiente, constituem um só corpo. Esse corpo se expressa em um palco de relações transformadoras: objetivo e subjetivo; calado e criativo. Em cada momento da vida, a manifestação de um desses corpos se faz mais presente. Não que sejamos ora um ou outro corpo, mas a maneira que vivenciamos o nosso corpo na dança transita entre as questões eficientes e deficientes de nós mesmos. (SILVEIRA, 2009, p. 35)

A pesquisa de Silveira (2009) tem como proposição a utilização do parêntese na letra inicial do termo '(d) eficiente físico', com o objetivo de propor a percepção da eficiência destes corpos. Em minha pesquisa, utilizo uma terceira terminologia, proposta por Nascimento (2013) onde a letra 'd' entre parênteses aparece riscada e o seguimento da palavra está em letras maiúsculas, com a intenção de exaltar as possibilidades e a eficiência do corpo cego, indicando ao leitor que independente de restrições físicas, o termo 'deficiente' não está adequado para caracterizar estes corpos, propondo a expressão 'corpo (~~d~~) EFICIENTE'. Dessa maneira, segundo Nascimento (2013) a perda do sentido da visão gera certa dificuldade para a pessoa cega, porém, esta acaba aperfeiçoando os demais sentidos e reorganiza sua de aprender e perceber as coisas.

Assim sendo, utilizo no título desta pesquisa a palavra 'visual' atrelada ao termo sugerido por Nascimento (2013) e estabeleço a expressão 'corpo (~~d~~)EFICIENTE visual', com o intuito de reforçar com especificidade à pessoa com deficiência visual, também a eficiência de aprendizagem e desenvolvimento que esta possui sem necessitar utilizar o sentido da visão, uma eficiência que pode ser aprimorada através da prática da dança.

Partindo da análise de estudos sobre os 'limites' e possibilidades do corpo cego na dança, percebo que este por não possuir a resposta sensorial do sentido da visão, acaba por não ter a apreensão das informações de forma tradicional, sendo necessária a utilização de mecanismos de compensação para o entendimento perceptivo do indivíduo sobre os passos, a intenção, a expressão e os demais conteúdos que estão sendo trabalhados pelo professor. Estas relações da pessoa

cega ou com baixa visão e o uso de seus sentidos sensoriais remanescentes, atrelada à metodologia de ensino da dança serão discutidas mais detalhadamente nos capítulos a seguir.

Sobre este entendimento, Cazé e Oliveira (2008) afirmam que a limitação do indivíduo cego está relacionada à percepção visual; porém este dispõe de outras fontes intactas para perceber o mundo e aprender. A regra é: cada pessoa tem a possibilidade de explorar o ambiente, buscando novas maneiras de se inteirar e ampliar suas capacidades multissensoriais (dos sentidos sensoriais que possui), enfatizando um aprendizado significativo ao reorganizar seus conhecimentos através da interação dos sentidos remanescentes.

Então, se através do contato com o ambiente a pessoa cega tem possibilidade de aumentar sua capacidade de aprendizagem através do uso dos sentidos remanescentes, por que não incluir esta pessoa na prática da dança? Se a pessoa com deficiência visual otimiza seu aprendizado partindo desse entendimento, imaginemos então o que ela poderia realizar ao descobrir como perceber e utilizar seu corpo através do processo de auto-observação e escuta corporal e, assim, entender como se insere relacionando-se com o outro, no espaço e na vida em sociedade, descobrindo possibilidades para muito além do que poderia cogitar. Esta ideia é assegurada por Tavares (2003, p. 20 *apud* CORREIA, 2005. p. 26) ao afirmar que “cada estímulo existe para nós à medida que corporalmente o vivenciamos. E cada um de nós o vivencia de acordo com nossas possibilidades fisiológicas características pessoas e ambientais.”

O processo de desenvolvimento das capacidades sensório-motoras não está restrito ao período da infância, mas sim, acontece durante todo o decorrer da vida, daí a importância de se praticar dança em qualquer estágio da vida, principalmente para as pessoas cegas, devido às interações de tempo, espaço, corpo e os processos cognitivos relativos a estes.

Então, falamos aqui não somente de um corpo que apresenta possibilidades, mas também de uma prática em dança que possibilita, uma dança que abraça e permite descobertas através dos erros e acertos, da quebra de estigmas, fazendo com que o bailarino procure em si próprio suas respostas e, assim, busque responder a novas perguntas, valorizando e estimulando o processo

de aprendizagem e por consequência a evolução do indivíduo; falamos sobre a dança que “surge do movimento que ecoa pequeno ou grande, fruto rítmico de uma música que não somente escuta, mas que se sente e que contagia, imbuída de desejos, sem preconceitos e sem medo de se movimentar, de se comunicar, de se falar.” (GAIO; GÓIS, 2006, p. 19).¹⁰

Viabilizar o contato com a dança as pessoa com deficiência visual é incentivá-las a conhecer, sentir e perceber seu ser de maneira integral. Ao experimentar a dança, o cego encontra como utilizar suas capacidades e consequentemente aumenta sua autonomia, processo este que será abordado no capítulo a seguir, no qual é exposto como o trabalho corporal vislumbrando o processo perceptivo através da prática de ensino da dança por uma professora com alunos que possuem deficiência visual pôde fazer a diferença na maneira como estes lidam com seus próprios corpos e com o espaço em que estão inseridos.

¹⁰Disponível em: **Dança e diversidade humana**/Rute Estanislava Tolocka, Rozangela Verlengia (orgs.) – Campinas, SP: Papirus, 2006.

2 OUVIR, TOCAR E PERCEBER: ENTREVISTA COM A DIRETORA/PROFESSORA E UMA BAILARINA DO GRUPO DE DANÇA PASSOS PARA LUZ.

“Ninguém é sujeito da autonomia de ninguém. Por outro lado, ninguém amadurece de repente, aos vinte e cinco anos. A gente vai amadurecendo todo dia, ou não. A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser.”

Paulo Freire.

Nesta sessão, trago a investigação da influência que a prática da dança pode exercer na percepção e no processo de busca pela autonomia da pessoa com deficiência visual. O mecanismo de coleta de dados para essa análise aconteceu através de uma entrevista realizada com a Prof.^a Msc. Marina Alves Mota e uma de suas alunas, a bailarina Socorro Carvalho de Lima. Esta entrevista foi organizada baseada na entrevista de tipo estruturada, onde segundo Marconi e Lakatos (2005) o entrevistador seguirá um roteiro de perguntas previamente estabelecido. Faz-se necessário frisar que nesta pesquisa, a relevância das falas dos sujeitos para além das perguntas estruturadas foi de suma importância para a análise das propostas da entrevista, pois de acordo com Gil (1989), as entrevistas estruturadas podem ser classificadas em abertas ou fechadas. Como mecanismo para a coleta de dados foi utilizado um gravador de voz, para que ocorresse fielmente a transcrição das falas dos indivíduos, sendo assinado previamente o termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE).

Pela entrevista, compreendi através das falas das duas artistas, não somente a influência da dança na percepção e, por conseguinte, na vida do educando com deficiência visual, mas também busquei saber algumas questões relativas ao trabalho da professora com seus alunos do grupo de dança, se houveram dificuldades, quais as necessidades na prática com os educandos, dentre outros itens interessantes para quem pretende atuar também com este público.

Pontuo no título desta sessão três palavras: ouvir, tocar e perceber. Todas estão relacionadas ao processo de ensino-aprendizagem com um aluno com deficiência visual na dança, haja vista que ao analisarmos este, compreendemos que tanto o professor de dança quanto o educando necessita aprender (ou melhor,

reaprender) a ouvir; não somente utilizar a audição, mas também escutar a si próprio e ao outro através do diálogo, instrumento fundamental na relação professor-aluno. É preciso também tocar, deixar que através do sentido do tato sejam compartilhados conhecimentos e informações que foram negadas ao aluno pela perda da visão e além do toque na pele, o toque figurativo na consciência do aluno quanto ser social, que mostra a este o quão precioso é o seu valor para a sociedade e o estimula a querer aprender e crescer como indivíduo. E o perceber, que parte do processo perceptivo relevante para o professor de dança, bem como para o aluno com deficiência visual. Trata-se da percepção de si mesmo, da percepção do espaço (e de tudo e todos que neste se enquadram) e também de perceber quais são as possibilidades de aprendizagem tendo como instrumento de acesso e construção de conhecimento um corpo (d)EFICIENTE visual.

Para se entender o porquê da escolha em estudar o trabalho da professora Marina Mota e seus alunos com deficiência visual, especificamente com a aluna e bailarina Socorro Lima e assim compreender o desenrolar da entrevista concedida por ambas, devemos saber quem são estas e como se deu a criação de um grupo de dança que, com muita força de vontade, talento e dedicação, construiu um lindo e inovador trabalho artístico no cenário da dança Paraense.

O grupo de dança *Passos para luz* nasceu no ano de 2003, em Belém do Pará. A proposta realizou-se doravante de uma parceria entre o Centro de dança Ana Unger (uma das maiores escolas de dança da cidade de Belém, onde se trabalha o balé clássico e outros diversos gêneros de dança) e a Unidade Educacional Especializada José Álvares de Azevedo (UEES JAA)¹¹, que exerce atendimento às pessoas com deficiência visual.

A sugestão de começar a estudar dança com pessoas com deficiência visual surgiu a partir do momento em que a professora Marina Alves Mota, na época professora do centro de dança Ana Unger, foi estimulada pela diretora do estabelecimento a iniciar um projeto Social dentro da escola de dança. A Diretora

¹¹ Em 7 de Dezembro de 1953 em Belém do Pará, foi criada a Unidade Educacional Especializada José Álvares de Azevedo. Nesta existe uma vasta quantidade de pessoas matriculadas, dentre todas as idades. A instituição funciona em três turnos e possibilita os atendimentos dentro dos programas de Educação e Reabilitação, ocorrendo o acompanhamento de pessoas com deficiência visual com atendimento desde a Estimulação Precoce até o acompanhamento no Ensino Superior. (Ver em: <http://utjosealvares.blogspot.com.br>).

escolheu a professora devido ao fato de esta ter participado de um Projeto de extensão da Universidade Federal do Pará (UFPA) intitulado *Projeto Riacho Doce*, sendo este uma ação acadêmico-social complementar à escola, tendo como objetivo maior disponibilizar a oportunidade do desenvolvimento de crianças e adolescentes por meio do aprimoramento das habilidades pessoais, sociais e cognitivas para que estes jovens alcançassem o êxito escolar e obtivessem um crescimento em suas vidas. Considerando-se que a professora Mota já sentia uma enorme vontade de estar à frente de um projeto social devido ao seu histórico, logo, ela foi uma escolha certa para ser quem tomaria a frente de algo tão importante como o projeto proposto.

Neste período, Marina iria prestar vestibular para o curso de Educação Física da Universidade Federal do Pará, e sempre que possível, estudava com suas amigas. A mãe de uma das amigas trabalhava na Unidade Educacional Especializada José Álvares de Azevedo, no setor de Orientação e Mobilidade (OM), setor este significativo para o progresso de reabilitação e socialização da pessoa com deficiência visual. Portanto, muitas vezes a UEEJAA servia como local de estudo para Marina e suas colegas. Foi lá que a professora teve seu primeiro contato com pessoas cegas ou com baixa visão.

Na entrevista que realizei com a professora Marina Mota, perguntei primeiramente qual foi motivação para começar a trabalhar com a linha de pesquisa de educação inclusiva com pessoas com deficiência visual e Marina logo respondeu:

Assim, de partida, eu já te falo que o nosso trabalho com o *Passos Para Luz*, eu não vejo ele como uma proposta inclusiva, porque a gente só trabalhou com pessoas com deficiência visual; então a gente não está numa sala de aula com uma diversidade, apesar de haver diversidade entre esses deficientes visuais, mas a gente não está trabalhando com videntes concomitantemente. Mas, é um trabalho que eu considero fundamental, de base para que possa surgir a inclusão, até porque o trabalho se desdobrou dessa forma. Na verdade, eu não pensava em trabalhar com pessoas com deficiência, eu nunca pensei nisso, eu nunca nem tinha olhado para uma pessoa com deficiência. Eu nunca tive amigos ou pessoas na família com deficiência, nada. Veio de uma forma inesperada para mim, essa vontade. (Marina Mota, depoimento cedido no dia 30 de maio de 2014)

Um dia, Marina estava na Unidade Educacional Especializada José Álvares de Azevedo e viu um grupo de pessoas com deficiência visual jogando capoeira. De início a situação pareceu-lhe um tanto estranha, mas, no momento

seguinte, questionamentos passaram a rondar suas ideias (questionamentos esses que muito se assemelham à alguns dos que me levaram a realizar esta pesquisa). Por ser bailarina, professora e por consequência estudar o corpo e o movimento, Marina foi instigada através daquela cena a pensar que, se aqueles corpos podiam jogar capoeira, por que não poderiam dançar? Quais seriam as possibilidades desses corpos dentro da arte da dança?

A partir daquele instante, a professora de dança começou a buscar entender o universo das pessoas com deficiência visual. Assim sendo, levou a ideia de proporcionar aulas de dança para pessoas cegas e com baixa visão à diretora Ana Unger, e esta prontamente apoiou e incentivou o projeto. Em seguida, organizou um encontro entre as diretoras da UEEJAA e do Centro de dança Ana Unger. Neste, foi acordado como se daria o início do ensino da dança para pessoas cegas ou com baixa visão.

Foi decidido que o gênero de dança a ser trabalhado seria o balé clássico, envolvendo crianças de 6 anos a adolescentes de 14. A partir daí, houve a divisão em duas turmas, uma de 6 a 9 anos e outra de 10 a 14. Por tanto, de início, o grupo de dança *Passos para a luz* era constituído apenas por crianças e jovens.

Figura 04 - Aula de *ballet* para crianças do Grupo *Passos Para Luz*.



Fonte: Arquivo do Grupo *Passos Para Luz* apud MOTA, 2013, p. 37.

As atividades começaram no segundo semestre de 2003, nas dependências da UEEJAA, mais especificamente na sala de educação física. O projeto permaneceu lá até o final daquele mesmo ano. Quem ministrava as aulas eram a professora Marina Mota e uma amiga, a professora Cristina Pereira, que também dava aulas no Centro de Dança Ana Unger.

Durante a entrevista, indaguei à Professora sobre quais foram as primeiras necessidades encontradas a partir do contato inicial com a turma, para conseguir inserir os alunos com deficiência visual na prática da Dança, e ela afirmou:

As necessidades que eu posso pontuar, seria a da construção técnica desse corpo, que passa pela metodologia de ensino. Como esse corpo poderia ter autonomia, construir uma autonomia no domínio do movimento e no domínio do espaço, para que eles pudessem se apresentar sem o auxílio de outras pessoas, sem o auxílio de videntes. Que eles pudessem ter a autonomia de bailarino e dançassem enquanto grupo de pessoas com deficiência visual. Ouve uma necessidade de começar a descobrir esse corpo e de acordá-lo, pois a pessoa com deficiência visual já tem experiências motoras reduzidíssimas, poucas são as propostas de trabalho com pessoas com deficiência visual. Então é muito comum você ver pessoas com deficiência visual andarem arrastando os pés, pois não o querem perder o contato com o chão, não querem perder a informação. Uma necessidade de principio também foi o trabalho de autonomia e percepção, na conscientização corporal dentro do gênero de dança 'X' e de descobrir as possibilidades do corpo. (Marina Mota, depoimento cedido no dia 30 de maio de 2014)

As aulas com adultos com deficiência visual começaram a partir da necessidade que houve de se promover laboratórios experimentais de dança no início de 2004, quando o Centro de dança Ana Unger produziu um espetáculo que trouxe como tema o período da extração da borracha e os seringueiros praticantes da extração do látex, uma atividade que por muitas vezes cegava os trabalhadores; espetáculo este denominado "*A árvore que chora: os homens que ganharam a vista e perderam os olhos*". Por conseguinte, os alunos da UEEJAA foram convidados a participar de um ensaio com a companhia de dança.

Posto em vista esse acontecimento, a professora Marina Mota logo percebeu o quanto aquelas pessoas tinham movimentações ricas: possuíam domínio de espaço, de deslocamento, vocabulário de movimentos variados e

inclusive utilizavam os níveis espaciais¹² apresentando uma abordagem corporal que contemplava o corpo todo. Porém, estes alunos já frequentavam a UEEJAA, e passaram pelo processo de reabilitação. Esta experiência abriu mais uma janela na descoberta das possibilidades do corpo com deficiência visual na dança, havendo então a visibilidade com relação a essa prática mesmo a partir da vida adulta, rompendo o paradigma comum de que se deve começar a dançar desde criança, o que por vezes restringe o adulto a iniciar na dança, principalmente no balé clássico. E assim se formou o grupo de dança *Passos para luz* com adultos.

O grupo iniciou com 5 bailarinos, um deles era cego e os outros 4 possuíam baixa visão. Naquele mesmo ano, as aulas de dança foram transferidas para o Centro de Dança Ana Unger, medida esta que beneficiou muito o progresso artístico dos bailarinos, pois o local era mais adequado para as aulas de dança, com salas estruturadas com barras, linóleo e um espaço amplo, permitindo assim que o grupo explorasse em maior escala suas possibilidades de movimento. No primeiro semestre de 2004, o grupo adulto participou juntamente com a turma infantil e também com bailarinos videntes¹³ do espetáculo “*Olhar e ver*”, sendo este um marco na dança em Belém, pois era uma das primeiras apresentações de pessoas com deficiência visual na cidade, propagando ao público as possibilidades artísticas das pessoas cegas. Este foi o pontapé inicial na escrita de uma trajetória artística com corpos que possuíam uma forma diferente de encontrar a dança dentro de si.

Mesmo com os alunos possuindo um desenvolvimento motor mais trabalhado devido o treinamento de reabilitação no instituto Álvares de Azevedo, questionei se a professora Marina Mota havia sentido dificuldades no trabalho de dança com os bailarinos com deficiência visual, haja vista que a dança possui trabalhos de pesquisa corporal e espacial bem diferentes de trabalhos de reabilitação ou de práticas esportivas. A professora explicou-me que os desafios em sua prática docente começaram justamente por conta dessa diferença do

¹² Nível espacial corresponde à posição do corpo em relação espacial. Pode ocorrer em duas situações: da relação de uma parte do corpo com a articulação na qual ocorre o movimento. Por exemplo, um braço pode estar alto, médio ou baixo em referência à articulação do ombro; acontece também quando o corpo todo está relacionado a um objeto, o espaço geral e referente a outros corpos, como por exemplo, quando o corpo de uma pessoa está em nível baixo em relação a uma cadeira ou a outra pessoa. (Cf. Rengel, 2003 *apud* MOTA, 2013, p. 38)

¹³ Pessoas que possuem o sentido da visão não comprometido.

treinamento corporal dos alunos, que contribuía para as aulas de dança ao mesmo tempo em que diferiam do tipo de estudo pelo corpo na dança:

A maior dificuldade foi como trabalhar essa percepção de si mesmo e a autonomia sem precisar da ajuda de videntes e como seria a orientação espacial pensada para o corpo em movimento na dança; porque uma coisa é quando eles aprendem lá no instituto, a orientação e mobilidade cotidiana (como se pega um ônibus, como se chegar em casa, como se localizar ou localizar um objeto que caiu no chão). Já, quando se pensa no corpo em movimento, tem que se pensar em outra situação de equilíbrio; a sua orientação espacial é diferente; você observa dificuldade inclusive com turmas de videntes, que estão vendo onde estão. Dificuldade de se colocar no espaço, de compreender qual é a colocação do corpo naquele momento, de construir uma determinada configuração. Então, você imagina tudo isso com um grupo de pessoas que não está enxergando, e ainda por cima com uma situação de luminosidade diferente, uma situação de palco, de apresentação, em que o resíduo visual deles por muitas vezes não era aproveitado; porque o espetáculo não era na maioria das vezes pensado para eles, era um espetáculo em que eles estavam participando junto com outras pessoas e que não dava para ser uma luz estudada para eles, era uma luz única para todo mundo e eles teriam que dar conta de se orientar e localizar naquele espaço.” (Marina Mota, depoimento cedido no dia 30 de maio de 2014)

Então, a maior dificuldade inicial da professora foi a construção dessa relação de autonomia no movimento dos bailarinos dentro do espaço, para que eles conseguissem construir todas as figurações no espaço de apresentação assim como em sala de aula; como eles poderiam construir essas referências dentro da sala ou em outros espaços, teria de se trabalhar a percepção desse corpo para atuar em diversas situações. A percepção corporal também requereu exercícios para que os alunos pudessem usufruir de sua autonomia para estar em palco, como artistas independentes, sem a necessidade de pessoas que enxergassem para dar suporte. Teve-se que descobrir como se trabalhar o corpo como, por exemplo, quais as possibilidades existentes em cada articulação, maneiras de locomoção etc.

Partindo da compreensão das dificuldades encontradas pela professora dentro de seu processo metodológico em dança, propus um questionamento que julgo ser um dos mais importantes para quem quer começar um trabalho de dança com pessoas com deficiência visual também. Pedi para que a Professora citasse o que ela entendia como fundamental na prática metodológica em dança com pessoas com deficiência visual:

A primeira coisa, o professor tem que estar disponível. Deve-se ter muita disponibilidade para se trabalhar com todas as necessidades que tu vais encontrar, que são totalmente diferentes das tuas construções. Temos que estar disponíveis para aprender e desconstruir tudo o que já se traz como informação de metodologia e processo de criação artística. E a partir disso, devemos conhecer o indivíduo real, quais suas necessidades dentro daquela deficiência, e entender isso de aluno para aluno em sala de aula, disponível para experimentar. Tudo parte da experimentação, não existe receita de bolo, você leva coisas que vão funcionar e depois leva outra que não vão, e deve estar então disponível para trabalhar com seus êxitos e com tudo que não deu certo. Eles sempre vão dar o retorno do que está funcionando e do que não está. Compreender também que o tempo, ele é diferenciado, porque no início do processo, a gente tem que pensar no tempo de outra forma. O entendimento e o processo de ensino, ele acaba sendo muito individualizado, então você acaba tendo um resultado um pouco mais lento. Tem que ter essa flexibilidade e esse entendimento de que o resultado, ele é mais a longo prazo. É saber que você vai ter que ter um olhar para cada aluno, que não dá para você trabalhar a turma toda, como se todos fossem aprender o movimento da mesma forma. Devemos então ter estes cuidados e abrir mais o nosso olhar, expandir mesmo. (Marina Mota, depoimento cedido no dia 30 de maio de 2014)

O trabalho com a turma infantil e juvenil de dança foi interrompido em 2006, por conta da grande quantidade de falta dos alunos, que ainda não possuíam autonomia para irem às aulas sozinhos. Mas em relação ao grupo adulto, o trabalho se encontrava cada vez mais profícuo, com aulas regulares resultantes em muitas construções coreográficas e apresentações. A turma passou a produzir cada vez mais, até que em 2007, a professora Marina Mota foi contemplada com uma Bolsa de Pesquisa e Experimentação em Artes do instituto de artes do Pará, para assim produzir um trabalho que oportunizou a pesquisa com o grupo de dança, sondando cada vez mais as especificidades da dança com o corpo com deficiência visual, tendo como produção o espetáculo *Transformação*¹⁴. Em 2011, foi contemplada com outra bolsa para criação/experimentação com o grupo e a partir desta buscou desenvolver uma proposta de trabalho que vislumbrasse estimular a autonomia dos bailarinos no processo criativo em dança.

Muitos foram os gêneros de dança e práticas corporais estudadas e experimentadas pelo grupo, partindo da ideia de construir um repertório de

¹⁴ “O espetáculo *Transformação*(2007) resultado da Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do Instituto de Artes do Pará – 2007, foi fruto de uma pesquisa das possibilidades de movimentação e expressão do bailarino com deficiência visual. Como fio condutor do processo criativo foi utilizado o processo de metamorfose sofrido pelas borboletas, sugerindo as transformações do indivíduo, o renascimento e sua libertação. Foram realizadas apresentações deste espetáculo no Instituto de Artes do Pará (Belém/PA); no Teatro da Paz (Belém/PA) e na Casa da Cultura (Castanhal/PA).” (MOTA, 2013, p.39)

movimentações, uma linguagem de dança que abarcasse outras formas de compreensão e expressividade da dança pelo corpo cego:

Ao longo desses dez anos de trabalho, inúmeros alunos/bailarinos, professores, coreógrafos e artistas das mais diversas linguagens passaram pelo grupo, cada um dando a sua contribuição para a construção de um tipo de dança que transcende a visualidade e se lança a outros meios de compreensão e expressão artística deste corpo que dança mas não vê. (MOTA, 2013, p. 39).

Figura 05 - Ensaio do Espetáculo *Transformação* do Grupo *Passos Para Luz*.



Fonte: Arquivo do Grupo *Passos Para Luz* apud MOTA, 2013, p. 57.

O grupo de cinco bailarinos foi reduzido à três, todos com visão subnormal (baixa visão), sendo um homem e duas mulheres. Uma destas é a bailarina Socorro Lima, que é entrevistada nesta sessão, proporcionando-nos buscar a compreensão através do entendimento dela como bailarina e pessoa com baixa visão, sobre a dança em sua vida, as influências dessa prática no estudo de sua percepção e, por conseqüência, em seu processo de busca pela autonomia enquanto indivíduo e como artista.

Socorro Lima teve seu primeiro contato com a dança encaminhada à apresentação artística durante sua adolescência, quando ainda cursava o ensino fundamental. Sua experiência começou por conta das aulas de Educação Física da escola em que estudava, onde a pesquisa e montagem de uma dança típica paraense foi condição para a aprovação na disciplina. Desde então, Socorro sempre participou de montagens de dança na escola, chegando até a coreografar. Cada vez mais a dança fazia-se presente no cotidiano da bailarina, onde o desejo de descobrir e aprender sobre essa linguagem artística tomava cada vez mais conta de sua vida.

Ao frequentar a Unidade Educacional Especializada José Álvares de Azevedo, Socorro Lima passou a ter convívio com outras formas de arte, dentre essas, atividades de artes plásticas, música e teatro, até que em 2004 foi convidada a fazer parte das oficinas da Cia de Dança Ana Unger, experiência esta que fez nascer o grupo adulto de dança *Passos Para Luz*, no qual Socorro participa desde o início.

Para compreender a construção da autonomia da pessoa cega enquanto indivíduo e ser artístico, com base no estudo da percepção a partir de uma análise fenomenológica¹⁵, procuro o entendimento não somente da percepção do indivíduo sobre seu corpo, mas também da percepção do ser humano para com os outros corpos e o ambiente em que se insere, estabelecendo uma relação constante entre o eu, o outro e o meio.

Portanto, a percepção que trato nesta pesquisa não é a pura e dita percepção de mundo, mas sim, a percepção pelo mundo e tudo que nele está inserido (assim como a relação do corpo indivíduo, do corpo social e de corpo-ambiente). Acerca desta análise, o filósofo Francês Maurice Merleau-Ponty, em seu livro “Fenomenologia da Percepção”, discorre:

A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto no qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 6)

Partindo Deste pensamento, compreendemos então que o processo perceptivo do ser humano acontece a partir da tomada de consciência deste quanto ‘ser no mundo’, como parte constituinte de um ambiente que influencia o homem tanto quanto é influenciado por ele. Porém, devemos nos atentar a forma como se acontece o processo de percepção na pessoa com deficiência visual, processo este que segundo Nascimento (2013), possui particularidades nas relações estabelecidas

¹⁵ Relativa à Fenomenologia, consiste no estudo das essências, como a essência do pensamento e da consciência. É uma filosofia que analisa as essências a partir da existência do homem e seu caráter fatídico no mundo. (Ver: Fenomenologia da Percepção, Merleau-Ponty, 2006.)

através do contato consigo próprio, com o próximo e com o ambiente em que o indivíduo cego se insere, correlacionando-se ao ato perceptivo na dança.

Essa relação estabelecida no processo de percepção entre o 'Eu e o Outro' dentro uma apreciação de corpo em sociedade é explicada por Merleau-Ponty (2006) de maneira que:

Se o outro é verdadeiramente para si para além de seu ser para mim, e se nós somos um para o outro [...], é preciso que apareçamos um ao outro, é preciso que ele tenha e que eu tenha um exterior, e que exista, além da perspectiva do Para Si – minha visão sobre mim e a visão do outro sobre ele mesmo -, uma perspectiva do Para Outro – minha visão sobre o outro e a visão do Outro sobre mim. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 8)

Em vista disso, quando Merleau-Ponty (2006) discorre da relação perceptiva da visão do Eu sobre si mesmo, do outro sobre ele mesmo e da visão dos dois sobre ambos, ao associarmos com o indivíduo com deficiência visual, compreendemos que o 'ver' supracitado não necessariamente refere-se a perceber através dos olhos, mas sim da relação maior que acontece quando percebemos a nós mesmos e ao próximo, independente da maneira pela qual isso ocorra, seja ela pelo olhar, pelo toque, pelo aroma que se sente ou por qualquer outra via perceptiva de informação.

Como as vias de acesso das pessoas cegas às informações não são as primordialmente convencionais utilizadas pelas pessoas normovisuais, logo, este fato influencia no processo perceptivo das pessoas com deficiência visual, processo este que possui particularidades, partindo das relações do contato do indivíduo com o outro, com o ambiente e do entendimento do contato consigo mesmo.

Ao entrevistar Socorro Lima, pergunto primeiramente como ela poderia nos descrever a maneira que ela enxerga, se utiliza seus resíduos visuais para ajudar, através da percepção, no processo de construção nas movimentações da dança, haja vista que ela possui baixa visão e assim, ainda apresenta resquícios visuais como a percepção da luminosidade. Acredito que todo professor de dança deve ter entendimento sobre a situação visual de seu aluno, ou como bem foi apontado pela professora Marina Mota: deve-se conhecer a situação real dos

alunos, compreender quais são suas necessidades e potencialidades relativas a sua deficiência. Dessa forma, o professor poderá formular sua abordagem metodológica da dança com consciência dos proveitos visuais que pode ter de seu aluno. Sobre esta perspectiva, a bailarina afirma:

Eu enxergo o movimento de forma ampliada, como posso dizer... eu não consigo compreender os detalhes da movimentação; depois que eu vou construindo os detalhes que tem na composição. Dependendo do espaço onde eu estiver, eu posso analisar perto ou então posso me aproximar e tocar nas coisas, dependendo da claridade, dependendo de quem estiver no ambiente. Depende muito da questão do espaço onde eu estiver. (Socorro Lima, depoimento cedido no dia 30 de maio de 2014.)

Pelo comentário da bailarina, entende-se que seus resíduos visuais ainda são aproveitados na compreensão do movimento em dança, porém sua percepção se dá de maneira ampliada, sendo necessário um trabalho posterior de construção dos detalhes da movimentação (como por exemplo, a forma da mão, se está aberta ou fechada). A influência das condições espaciais tem uma grande relevância na percepção do bailarino cego, como bem explica Socorro; a distância em relação aos objetos e outros corpos, assim como a situação luminosa, tudo influencia na maneira como o bailarino irá entender as informações que chegam a ele.

Quando perguntei qual foi a motivação para Socorro ingressar nos estudos e prática na dança de maneira mais aprofundada, ela logo respondeu:

Foi a própria experiência da professora, porque a partir do momento em que ela olhou para nós sem a deficiência, sem essa limitação na forma de enxergar, veio a questão do 'eu sou capaz'. Já que ela viu que podíamos dançar, já que ela percebeu isso, então 'eu posso!'. Então, foi a oportunidade também, porque, tudo que aparecia eu ia fazendo, e já que ela dizia que eu podia, eu aproveitava ao máximo o momento das aulas. Então quando eu percebia que eu poderia estar inserida em outras turmas ou então até mesmo fazer trabalhos paralelos a isso, eu continuava e assim eu fui me preparando cada vez mais, e ela sempre dizia assim (risos) 'Não... Tu vais! Tu consegues! Tu podes!', ela sempre enxergou primeiro a mim, a pessoa, sem limitação. Então, esse foi o maior incentivo para começar. (Socorro Lima, depoimento cedido no dia 30 de maio de 2014)

Entende-se que a maior motivação foi o estímulo da professora à experiência da dança, o fato de ela proporcionar aos alunos com deficiência visual a chance de conhecerem suas possibilidades e, principalmente, estimular a autoconfiança de cada um. Esse estímulo acaba influenciando na percepção que o

bailarino tem de si mesmo e intervém na construção de sua auto-imagem, pois através do incentivo positivo o bailarino encontra coragem e vontade para mergulhar nas descobertas de seu corpo, nos caminhos da percepção do eu. Referente à auto-imagem, Moshe Feldenkrais (1997), explica:

Cada um de nós fala, se move, pensa e sente de modos diferentes, de acordo com a imagem que tenha construído de si mesmo com o passar dos anos. Para mudar nosso modo de ação, devemos mudar a imagem própria que está dentro de nós. Naturalmente, o que está aqui envolvido, é a mudança na dinâmica de nossas reações e não a mera substituição de uma ação por outra. Tal mudança envolve não somente a transformação da nossa auto-imagem, mas uma mudança na natureza de nossas motivações e a mobilização de todas as partes do corpo a elas relacionadas. (FELDENKRAIS, 1997, p. 27)

Para compreender as influências da dança na vida de Socorro Lima, em uma perspectiva tanto pessoal (do dia-a-dia) quanto como artista, perguntei a ela quais foram as transformações ocorridas em sua vida com relação à antes da inserção da dança e depois da mesma. Sobre este entendimento, Socorro afirma:

Melhorou mais na questão da autonomia, na questão do equilíbrio, na auto-estima, e outras coisas assim que, eu posso dizer que fizeram eu pensar mais além, agora eu quero fazer um curso, agora eu quero ingressar numa graduação e continuar. eu sempre digo que a dança, ela complementou o trabalho que eu tinha de consciência corporal na minha vida. A dança veio me trazer técnica, conhecimentos específicos de cada gênero. Ela veio trazer a questão da autonomia mesmo, de confiança, de estar saindo e dizer assim 'Olha, eu consigo me equilibrar se eu estiver dando um pulo, dando um salto!'. Então, trabalhou muito a questão da consciência corporal, e me trouxe o conhecimento da própria dança enquanto na parte teórica mesmo; porque até então, eu sabia o que era dança, eu não conhecia, como e o que falar sobre a dança, o que era e sobre os gêneros e as técnicas. (Socorro Lima, depoimento cedido em 30 de maio de 2014)

Compreendemos a partir do relato, que a dança resultou em várias transformações. Em seu dia-a-dia, passou a ter mais percepção de seu corpo, melhorou o equilíbrio e inclusive a aquisição da autonomia, complementando as experiências corporais anteriores. Percebemos também que, enquanto artista, o estudo da dança trouxe conhecimentos valiosos à bailarina, que ao evoluir suas técnicas corporais, aprendeu e evoluiu também em seu corpo técnicas de vários gêneros de dança, adquirindo conhecimento teórico e prático, reverberando na vontade de ir mais além, na busca por conhecimento e profissionalização. Hoje,

Socorro é aluna do curso Técnico em dança da Universidade Federal do Pará, e pretende futuramente cursar uma Graduação em dança. Acerca da noção do conceito de técnica, Ianitelli (2004) pondera que:

Independentemente da abordagem de ensino da técnica da dança, esta deve ser norteadada e compreendida como processo” e não como “produto”. O objetivo não é “chegar lá”, onde quer que “lá” seja; a ênfase deve estar no “como”, o movimento é realizado por cada aluno, visando um corpo dançante, expressivo e idiossincrático (IANITELLI, 2004, p. 37).

Doravante desta escrita, fazendo análise referente ao aluno com deficiência visual, entendemos que ao estudar uma técnica de dança, este aluno passa por um processo perceptivo de seu corpo através da descoberta da melhor forma de como este se apropriará e executará a técnica estudada, reverberando assim em sua auto-observação corporal onde é exercitada a capacidade de corrigir-se e conseqüentemente elevar o seu senso crítico sobre si próprio a fim de buscar sempre a evolução através do aprendizado, como ocorreu com Socorro Lima ao estudar técnicas de dança.

Questionei portanto a Bailarina sobre qual a opinião em relação ao seu estudo de percepção corporal na dança, mas não somente referente à percepção do corpo individual, mas sim do exercício de percepção com o corpo de uma forma mais abrangente, que mantém relação do indivíduo com os outros corpos e com o meio. Para me explicar como ela entende a importância da dança no processo de percepção em sua vida, Socorro relatou-me experiências em seu cotidiano na rua e na faculdade de dança, mostrando que a prática da dança gera frutos que sempre influenciarão além do lado artístico do bailarino, mas sim também em suas atividades de vida diária:

É... eu vou te contar uma experiência que eu tive ontem e assim, foi até engraçado (ar de riso), porque eu vim aqui para a escola e fui para a aula do grupo coreográfico. Houve um momento em que o professor apagou todas as luzes, aí eu disse 'Pronto, vou bater em todo mundo, agora tá escuro, escuro, escuro!', porque as nossas salas aqui na escola são meio escuras. Aí eu levantei e ele ia dando os comandos e a gente ia fazendo, e

quando chegou numa hora eu pensei 'tenho que encontrar uma forma de não bater em ninguém!', então, quando eu percebi a respiração das pessoas assim (imitação de uma respiração forte), aí eu pensei, 'pronto! É a forma!' (risos). Aí, eu comecei a observar assim, quem estava muito longe, que ia saindo e ficando mais longe, quem tava muito perto. Se o professor dizia, 'agora, três pessoas!' eu ia escutando, aí ele dizia 'duas pessoas!'. Então a cada hora eu saía de perto e voltava, encontrando as pessoas. Então, eu vou descobrindo de acordo com o que está sendo proposto e eu que vou buscando isso porque olha, no meu cotidiano, quando eu to na parada de ônibus, por exemplo, eu fico prestando atenção nas pessoas, se elas vão pegar o ônibus que eu vou pegar, se elas estão conversando e dizem alguma coisa importante; aí eu já fico observando aquela pessoa, 'ela vai pegar o meu ônibus...', então eu procuro, dependendo do momento, o que eu vou utilizar nessas horas. Quando eu vou a noite para a casa, que eu vou daqui da escola, ou quando eu to em outro lugar, eu chego na parada perto de casa, eu atravesso junto com as outras pessoas, eu sempre vou atrás de alguém, se a pessoa der um pulo, eu pulo, se a pessoa for pro lado, eu vou; porque se eu to seguindo aquela pessoa, é porque sei que o caminho que ela está fazendo é o mesmo do meu, e eu posso ir atrás. Então eu vou devagarzinho, até chegar em casa. Então eu utilizo a percepção, mas adequando ao momento, eu vou descobrindo na hora. (Socorro Lima, depoimento cedido no dia 30 de maio de 2014)

É nítida a influência do trabalho da percepção na vida de Socorro. Ao entrar em contato com diferentes situações de ambiente, com pessoas variadas; ela focaliza a atenção para os meios de percepção adequando-os às suas necessidades do momento. Para o ensino da dança não é diferente. Ao dançar, o aluno com deficiência visual recebe variadas informações através de seu processo de percepção, mas, de acordo com o que tem maior importância em uma determinada aula, ensaio ou apresentação, o bailarino é levado a concentrar-se em mecanismos de percepção que irão contribuir para a aquisição das informações necessárias para a formulação do pensamento em dança através de seu corpo.

Temos como exemplo a concentração na música utilizada ou quando o bailarino percebe como se dá a distribuição do peso nos pés ou em outras partes do corpo durante um determinado exercício, ou como está o seu corpo em relação aos outros corpos em cena, se está longe ou perto, se estes corpos entram em contato físico direto e através de quais partes do corpo isso acontece. Esta análise me fez lembrar da utilização dos sentidos remanescentes pelo deficiente visual para perceber as informações, sendo estes sua via de acesso compensatória à visão. Questionei se a prática da dança também ajudou a aprimorá-los e a bailarina respondeu da seguinte maneira:

Sim, porque eu passei a utiliza-los cada vez mais, tanto é que eu tive a experiência de trabalhar o contato-improvisação junto com meus colegas no grupo de dança, nos trabalhos que a gente já fez, e aqui na escola tem muito essa questão da desatenção dos colegas, então eu tento buscar uma outra forma para que eu não fique para trás, na qual eu possa estar acompanhando, então eu busco, a professora quando tá passando, se eu não conseguir entender eu chego bem perto dela, e se eu não entender eu toco no movimento que ela tá fazendo, porque eu...não sei se são estas as palavras mas, eu fui orientada, ensinada, de uma forma que eu fui estimulada, que eu posso utilizar todos os sentidos no momento em que eu to fazendo as atividades, então eu busco colocar todos no momento, aproveitar todos os sentidos. (Socorro Lima, depoimento cedido no dia 30 de maio de 2014)

Através da explanação de Socorro Lima, entendemos que a dança aprimorou sua utilização dos sentidos remanescentes na medida em que ela passou a fazer um maior uso destes, através de experiências em dança como ela bem exemplifica ao dizer que já trabalhou com seus colegas do grupo de dança, por exemplo, o contato-improvisação; prática em dança que segundo Silva (2009 *apud* Nascimento, 2013) traz a proposta da investigação de possibilidades corporais através de movimentos que permitem a auto-observação, as variações de peso, principalmente o diálogo entre corpos partindo da improvisação em dança de forma consciente. Para Correia (2005) a estrutura da dança do contato-improvisação é organizada através de ações dialógicas entre os parceiros para explorar variadas possibilidades de toque, pressão e peso. Não somente o diálogo entre corpos, mas também o diálogo destes com o ambiente em que se encontram, faz do contato-improvisação uma prática em dança que estimula a percepção através dos sentidos remanescentes, principalmente pela percepção tátil do bailarino cego, tendo esta como maior meio de contato com o outro e com o mundo.

Partindo dos estímulos à percepção sensorial pela dança, o aluno com deficiência visual cria sua própria maneira de utilizar ferramentas para a aquisição das informações requeridas na ocasião. A realização de exercícios através da dança que incentivem o aprimoramento da percepção pelos sentidos faz com que o aluno possua instrumentos informativos que serão úteis para o resto de sua vida artística e pessoal, pois resultará em maiores chances de exploração dos meios de informações compensadores à falta da visão, que na dança é o mecanismo mais tradicional para se conseguir compreender a ideia que o professor ou o coreógrafo querem passar. A compreensão da utilização dos sentidos pela pessoa com deficiência na dança será discutida mais a fundo na próxima sessão desta pesquisa.

Por tanto, com base nos depoimentos da bailarina Socorro Lima, podemos considerar que as influências da dança na percepção da pessoa com deficiência visual alcançam um patamar além dos resultados em suas práticas de atividades na vida diária. Mas, para eu (pessoa com deficiência visual) começar a me entender enquanto corpo social, cultural, artístico, eu preciso me deixar perceber pelo mundo, permitir que as informações cheguem até mim, usufruindo de todas as minhas capacidades para entrar em contato e estabelecer um diálogo com tudo e todos que me cercam, ou seja, me permitir enxergar e ser enxergado no mundo como ratifica Merleau-Ponty (1999, p.114) quando diz que: “Só posso compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo e na medida em que sou um corpo que se levanta em direção ao mundo” e como bem enfatiza Ramos (2007, p. 24) ao explicar que a conscientização do movimento (a autora utiliza a expressão ‘consciência corporal’ ao invés de ‘percepção corporal’) através da busca por uma corporeidade consciente do ser humano, possibilita a quem a pratica tornar-se mestre de si mesmo.

A dança proporciona através do estímulo do processo de percepção a evolução do indivíduo, tanto como corpo e ser artístico quanto como ser social; reverberando na forma como a pessoa se relacionará com o ambiente, a sociedade em que se insere e como ela se vê no mundo; não este “ver” com os olhos originários do sentido da visão, mas sim, um olhar mais sensível, uma chuva de sensações, conhecimentos e reconhecimentos que partem de uma relação infinita do simples fato de existir, do ‘eu existo’, ‘eu existo com você’ e ‘nós existimos no mundo’.

A nossa ação no mundo se reflete em nós pelas consequências de nosso ato de agir que provoca em nós novas percepções e também pelas transformações que provocamos no mundo, fazendo-o diferente para nós, ampliando-o assim como fonte de novos estímulos. E dessa comunhão emerge a individualidade do ser humano e a singularidade de cada instante da vida. (Tavares, 2003, p. 23 *apud* CORREIA, 2004, p. 23)

Para que a experiência do corpo cego, ativo na dança e na vida, aconteça, se fazem necessárias práticas educacionais em dança que sejam trabalhadas de maneira consciente e adequadas para o corpo com deficiência visual, assim como a consideração pela individualidade de cada aluno, buscando, independente das dificuldades encontradas, estabelecer um trabalho educacional e

artístico de qualidade como, por exemplo, o realizado pelo grupo de dança *Passos Para Luz*, servindo de inspiração e referência para futuras práticas metodológicas no estudo da arte da dança. As informações disponibilizadas pela professora Marina Mota em sua entrevista, nos proporcionam um norte sobre alguns aspectos importantíssimos na prática docente em dança com pessoas cegas, tendo como conteúdo crucial a disponibilidade para buscar compreender todos os aspectos que estão ligados ao ensino da dança para essas pessoas, tendo em vista as necessidades de cada bailarino, assim como suas capacidades corporais para a criação em dança. Partindo desta compreensão, analisaremos na seguinte sessão, além cenário do artístico e por conseqüência o educacional da dança que vêm sofrendo mudanças, veremos também possíveis caminhos para se ensinar dança para alunos com deficiência visual, onde a partir destes, cada professor poderá elaborar sua metodologia de ensino.

3 UM NOVO OLHAR: CAMINHOS PARA A PRÁTICA DA DANÇA COM PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL.

“Aos professores, fica o convite para que não descuidem de sua missão de educar, nem desanimem diante dos desafios, nem deixem de educar as pessoas para serem “águias” e não apenas “galinhas”. Pois, se a educação sozinha não transforma a sociedade, sem ela, tampouco, a sociedade muda”.

Paulo Freire

O desempenho da docência de maneira geral requer principalmente força de vontade e disponibilidade para ensinar. O ato de educar é descoberto, estruturado e reestruturado durante toda a prática docente, sendo assim, nós educadores devemos nos empenhar para sempre lidarmos com as adversidades que são inerentes ao caminho da descoberta do conhecimento. Paulo Freire (2001), filósofo e educador brasileiro, corrobora com essa ideia quando nos diz que o ato de ensinar requer a disponibilidade ao risco e a aceitação do novo que não pode ser negado. Também pondera que deve fazer parte dessa prática a rejeição a qualquer forma de discriminação, pois do contrário, estamos ofendendo a substantividade do ser humano e negando a democracia.

Mas, de que educação é esta que estamos falando? As análises referentes à educação pela dança que proponho neste capítulo de minha pesquisa, não são baseadas na ideia de que o ensinar consiste na mera transferência de conhecimento. O processo de ensino aprendizagem vai para muito além dessa perspectiva na medida em que compreendo o papel do educador e do educando, e que estes possuem algo em comum que é muito valioso, a formação, a aprendizagem mútua, resultando em um processo educacional propiciador das pesquisas e descobertas do educando por ele mesmo, com o apoio do professor. “É nesse sentido que ensinar não é transferir conhecimentos, conteúdos, nem *formar* é a ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado” (FREIRE, 2011, p. 25).

A aprendizagem é importantíssima para as pessoas, pois, além de um fator necessário para se desenvolver socialmente, é também uma forma de distinguir uma pessoa da outra, ou seja, a aprendizagem refere-se também à individualidade do ser humano; pois não podemos julgar alguém mais importante ou interessante do

que outro apenas por suas características físicas, mas sim pelo que este sabe fazer e como o seu fazer reflete na sociedade. Sendo assim, Feldenkrais (1988) ratifica a ideia da importância da aprendizagem para o homem na medida em que, comparados com os outros animais, não possuímos instinto algum, a não ser a maravilhosamente desenvolvida capacidade de aprender. Entendemos então, que, na pessoa com deficiência visual, essa capacidade de aprendizagem também existe, mas se dá por outros caminhos particulares à sua forma de acessar as informações.

A aprendizagem é o tipo de processo onde aprendemos algo que podemos fazer de uma maneira diferente, aumentando assim a nossa escolha. A diferença deve ser significativa, do contrário, a escolha não é livre. Ninguém nos força a fazer este ou aquele movimento, temos livre escolha quando falamos como nós nos movimentamos. (FELDENKRAIS, 1988, p. 130)

3.1 DO PERFEITO À APRECIÇÃO DO IMPERFEITO: VISUALIDADE ÀS NOVAS PRÁTICAS.

Com a quebra de estereótipos relativos ao modelo hegemônico onde apenas os corpos “perfeitos” poderiam dançar; artistas, pesquisadores, foram instigados à fomentar pesquisas que envolvessem novos patamares no conhecimento do corpo que dança. O período de explosão e disseminação da dança Moderna na Europa e Estados Unidos em meados do século passado foi um dos momentos em que se começava a questionar o corpo na cena da *performance* em dança. Por conseguinte, expandiram-se as fronteiras e a dança passou a ganhar um novo delinear, onde a fisicalidade dos bailarinos com corpos “imperfeitos” tornou-se uma fonte de inspiração, um material coreograficamente produtivo, e um vasto campo para pesquisas. Nesta abordagem, para Bellini (2001) os trabalhos com estes corpos podem desencadear na revelação de poderes latentes, evoluções e desenvolvimentos nas formas de se olhar para eles, formas que talvez nunca fossem percebidas ou imaginadas se não houvessem as deficiências. Por tanto, começam a surgir manifestos pela inserção das pessoas com deficiência através do acesso à arte e ao mercado de trabalho de forma geral.

A pessoa com deficiência veio a ter lugar nas Artes a partir da década de 1970, quando passou a ocupar os setores da economia, mormente com o surgimento dos Estudos sobre Deficiência (*Disability Studies*), iniciados, na mesma década, no Reino Unido e nos Estados Unidos. O movimento pela inserção social e pelo acesso ao mercado de trabalho caracterizou esse período como nevrálgico para a luta das pessoas com algum tipo de

deficiência, nesses países. Assim, a deficiência passa a ser um campo de estudo nas mais distintas áreas de conhecimento, sobretudo, na área das Ciências Humanas. (MOTA, 2013, p. 64)

Doravante, coreógrafos e professores de dança passam a criar estilos diferentes, abrindo janelas para novos conceitos sobre quem pode dançar e como se estudar e ensinar dança. Os conceitos de técnica passam a ser atualizados, existindo ainda o treinamento mecanicista, porém a técnica começa a ser percebida por uma nova ótica, compreendendo que esta não mais se resume à cópia e repetição de movimentos e no virtuosismo, mas sim, baseia-se principalmente em um processo de investigação provocador do aluno assim como de quem ensina dança, por meio da construção de um caminho para o corpo cênico através de pesquisas corporais transformadoras que não resultam em um corpo que dança, mas influenciam o corpo dançante, como explica Miller (2012):

No século XXI, faz-se cada vez mais urgente compreender a técnica como conjunto de vários procedimentos de investigação e aplicação de um conteúdo. Não se trata de apontar o que é melhor ou pior, certo ou errado – ou qualquer outra dicotomia -, mas de eleger, de modo consciente, processos de atuação e transformação para construção de um corpo cênico que não reduz a pessoa a um instrumento a ser lapidado. (MILLER, 2012, p. 27)

O novo entendimento sobre as possibilidades da utilização técnica de gêneros variados de dança influenciam também nas novas buscas por metodologias de ensino que possibilitem os corpos diferentes, partindo da compreensão de um corpo mais orgânico, um corpo em fusão (não dissociado da mente), através de uma aprendizagem holística¹⁶.

As metodologias de ensino da dança para pessoas com deficiência visual também encontram-se englobadas nas análises contemporâneas do corpo que dança. Porém, não proponho nesta pesquisa a implementação de uma metodologia. Almejo principalmente entender quais caminhos e recursos nós, professores de dança/coreógrafos, podemos tomar para iniciar um pensamento na estruturação e

¹⁶ O Holísmo é um conceito que parte de uma unidade orgânica e integrada que assume uma realidade independente e amplia a soma das partes. O estudo holístico ganhou popularidade através do movimento de potencial humano dos anos 60. (Ver: WOODRUFF, Dianne. **TREINAMENTO NA DANÇA: VISÕES MECANICISTAS E HOLÍSTICAS** In Cadernos do GIPE – CIT, Nº2, Janeiro – 1999.)

descobertas de nossas próprias metodologias em dança com corpos que não dispõem do sentido da visão por completo ou que possuem este aspecto sensorial muito afetado.

3.2 O VER SEM OLHOS: A UTILIZAÇÃO DOS SENTIDOS REMANESCENTES.

E meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos.
E com as mãos e os pés.
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la.
E comer o fruto é saber-lhe o sentido.

Fernando Pessoa

Por meio da obra do poeta Fernando Pessoa, conseguimos iniciar nossa compreensão sobre a funcionalidade e os significados dos cinco sentidos para os seres humanos. Todos eles são fontes de sensações, de percepções sensoriais que nos atingem e revelam a essência das coisas no mundo.

Para a pessoa que não possui a visão, muitas coisas lhe são negadas: a apreciação das cores do arco-íris, a beleza branca da neve, a capacidade antecipatória de prever situações a uma distância mais longa e solucioná-las, são alguns exemplos. Todavia, isso não significa que a pessoa cega ou com baixa visão não consiga mais estabelecer contato com o ambiente e os outros indivíduos. Pelo contrário; é justamente pela falta deste sentido tão importante para nós que a pessoa com deficiência visual através da utilização dos sentidos remanescentes organiza seu corpo de uma maneira diferente e muito singular de perceber e compreender as coisas. Na dança, a utilização dos outros sentidos pelo aluno cego pode ser um mecanismo de compensação muito proveitoso para a exploração de possibilidades de aprendizagem e criação artística, como por exemplo, quando Casé e Oliveira (2008) alegam que na ausência da visão na dança, pode-se usar a audição para “sentir” o ritmo e o tato para “perceber” o movimento.

Vale ressaltar nesta análise o equívoco em achar que porque a pessoa com deficiência visual é privada das respostas sensoriais da vista, ela por

conseqüência já tem os outros sentidos muito mais desenvolvidos. Não, isto se dá devido ao uso natural das capacidades sensoriais para a adaptação do indivíduo em sociedade. Por isso então, tanto na dança como na vida cotidiana, quanto mais se estimula a pessoa cega a explorar suas capacidades sensoriais, mas esta terá autonomia em seus próprios mecanismos de aprendizagem.

Começamos conhecendo as influências do paladar e do olfato para a pessoa com deficiência visual e como estes podem inicialmente servir na descoberta da prática da dança com cegos e pessoas com baixa visão.

O paladar é considerado, segundo Oliveira (2002) um sentido de caráter puramente químico, haja vista que os estímulos se dão nos receptores gustativos presentes nos alimentos e por estar diretamente relacionado ao caráter de sobrevivência pela alimentação; o prazer gustativo caracteriza-se pelo interesse, bastando para a exclusão desse sentido no que se diz respeito do circuito específico da Estética, onde a apreciação do belo (caráter geralmente inerente à arte) é desinteressada.

Contudo, penso ser o paladar para a dança com pessoas cegas, uma possível fonte de recordação de situações do cotidiano e sendo este um dos meios para a criação artística e prática metodológica em dança. O gosto dos alimentos pode despertar memórias do cotidiano que remetam a possíveis situações exploratórias dentro da prática da dança, como uma comida que lembre a infância ou um alimento que remeta a uma determinada situação.

O olfato não se oferece muito diferente do paladar à pessoa com deficiência visual. Ele também é um sentido químico, pois seu processo de percepção se inicia nas células olfativas. “A experiência olfativa mostra-se, tal como ocorre no caso do paladar, intimamente compromissada com a esfera da sobrevivência: de modo geral, os odores agradáveis são benéficos para o organismo, e os desagradáveis lhe são nocivos” (OLIVEIRA, 2002, p. 145-146). Ele também desempenha função importante na orientação do cego, na diferenciação do ambiente através de odores característicos. Não obstante, também faço da associação de percepções olfativas uma possível fonte de descoberta de sensações atinadas pela memória do aluno cego, como instrumento para ensino e principalmente pesquisa e criação em dança.

Os dois sentidos explanados a pouco talvez não sejam tão vislumbrados nas práticas docentes em dança para alunos com deficiência visual quando comparados à utilização da audição e do tato, porém, há de se convir que eles possuam potencial para serem explorados também.

A audição, depois da visão, é o sentido de primazia sensorial. Oliveira (2002) ratifica que no caso da cegueira, o ouvido tende a assumir cerca de 75% de nossas experiências sensoriais e afirma que depois do tato, a audição é o sentido que mais integra o cego, pois funciona em todas as direções e sempre está receptivo a qualquer estímulo vindo do ambiente.

Através da audição podemos exercitar a musicalidade do aluno cego de forma proveitosa. A atenção do educando com deficiência visual na audição pode ser trabalhada pelo professor de dança baseada nas próprias experiências de musicalidade deste enquanto bailarino. Um bom exemplo é dado pela professora Marina Mota durante a entrevista concedida para esta pesquisa. A professora explica que todo o trabalho musical com seus alunos com deficiência visual partiu de sua construção de vida no processo de ensino-aprendizagem e como bailarina. Sempre que ia fazer um trabalho coreográfico ou em sala de aula com música, por vir do gênero do balé clássico, a professora trabalhava dentro de contagens determinadas para que a coreografia ficasse rítmica, e não dispensava o reconhecimento prévio da música pelos alunos e a explicação da mesma para eles, pois assim eles se organizariam melhor na hora de dançar. A professora discorre:

Sempre ao se fazer um trabalho coreográfico, eu apresentava antes a música para os alunos, para eles sentirem; perceberem qual era aquela batida e qual era aquele ritmo e o compasso, as maneiras que nós poderíamos estar compreendendo aquela música, quando ela mudava, quais os momentos em que a melodia mudava. Eu então sempre explicava a música para eles e a partir daí eles começavam a perceber. Eu fiz muito isso com eles também em um trabalho em 2007, de deixar eles improvisarem bastante livremente na música, para eles descobrirem e se movimentarem dentro daquela música, e entender como aquela música batia, como ela entrava no corpo deles. (Marina Mota em entrevista realizada no dia 30 de maio de 2014)

O esclarecimento dos componentes musicais, como o compasso e os acentos musicais, é muito válido na prática em dança com cegos assim como com pessoas normovisuais.

Outro mecanismo na dança com pessoas cegas que podemos, ou melhor, devemos utilizar de forma adequada é a fala. Existe a necessidade de se aproveitar a nossa capacidade de comunicação através da fala para que o aluno cego procure compreender os comandos e propostas da aula ou coreografia. Contudo, existe um ponto crucial nessa abordagem que deve ser sempre considerado: o detalhamento das informações.

A explicação pela fala deve sempre ser feita com cautela pelo educador; como por exemplo, ao propor uma movimentação, as características da movimentação devem ser mencionadas com paciência. O professor tem que trabalhar sua maneira de falar, como bem elucida a professora Marina Mota durante entrevista:

A gente não usa mais pronomes demonstrativos como 'é aqui, é assim, é assado', não tem mais isso. Nós temos que dizer exatamente como é e dar todas as informações daquele movimento; se é o braço direito então dizer 'levante seu braço direito', explicar até onde esse braço vai levantar, quantos graus ele vai levantar, se é para cima, se é para baixo, se está apontando para o teto, qual vai ser a referencia, por exemplo, a cabeça deles, a palma da mão está virada para onde? Os dedos da mão? Eles estão abertos ou fechados? Então, quanto mais informações você der, melhor será o retorno que você vai receber. Sempre devemos buscar ter a referência do próprio corpo deles, e não a referência do nosso como, como muitas vezes a gente dá. (Marina Mota, em entrevista no dia 30 de maio de 2014)

Por tanto, ao se ensinar dança para pessoas com deficiência visual, o professor tem que primeiramente reconhecer que precisará se policiar para que os aspectos na linguagem ao descrever os conteúdos que se quer trabalhar estejam adequados ao entendimento dos alunos.

Enfim, o tato; o sentido que aparentemente mais apresenta possibilidades de exploração como caminho para a prática docente em dança com cegos; não só porque a dança trata do corpo e por consequência, propicia o contato pelo tato dos bailarinos com os outros em cena. Segundo Espínola Veiga (1983), o tato é de suma importância na formação mental da pessoa com deficiência visual. É através do exercício permanente deste sentido que se dá grande parte da superação da perda da vista. Ele é o sentido que concretiza com maior profundidade as experiências de vida da pessoa cega.

É pelo tato que o professor de dança pode trabalhar com os alunos o reconhecimento dos outros colegas em cena, do espaço e dos objetos (caso sejam utilizados). Além do mais, pode-se partir do toque como instrumento para a compreensão dos conteúdos da dança no corpo do aluno. O professor pode tocar o corpo do bailarino assim como o bailarino pode tocar o corpo do professor para que se perceba por onde passa o caminho do movimento do início ao fim, além de trabalhar a colocação do corpo referente ao espaço e referente ao próprio corpo do bailarino.

Um exemplo desse tipo de trabalho metodológico é o da fisioterapeuta, bailarina e professora de dança Fernanda Bianchini (2005) que criou a Associação/Cia. de Ballet de Cegos Fernanda Bianchini em 2004, tendo a prática docente baseada no método desenvolvido por ela para o ensino do balé clássico para cegos partindo do toque das alunas no corpo da professora. Bianchini (2005) explica como se iniciou seu processo metodológico:

Ensinava uma aluna de cada vez; primeiro falava o nome dos passos em francês e o que ele significava em português, para tentar possíveis associações, depois realizava o passo e pedia para a aluna tocar no meu corpo, sentir o movimento e tentar reproduzir no seu próprio corpo, e aí corrigia o que fosse necessário no corpo da aluna. (BIANCHINI, 2005, p. 54)

Mas, é importante ressaltar que para se trabalhar com a percepção tátil, requer-se uma abordagem paciente e detalhista, pois o entendimento pelo tato não é instantaneamente completo como pela visão. O bailarino cego precisa ter o tempo dele para compreender o movimento tanto quando o professor o toca quanto quando ele tateia o corpo do professor.

Para começar, o tato não dá a compreensão global e sintética, isso que se chama 'a visualização que se obtém através da vista'. O tato compõe a imagem analiticamente, pedacinho por pedacinho, peça por peça, só se satisfazendo com as três dimensões do objeto. (VEIGA, 1993, pág. 29)

Em entrevista, a professora Marina Mota faz a ressalva de que o movimento pelo toque deve ser destrinchado e trabalhado por partes, até chegar à explanação do movimento completo. Chama atenção também para a questão de

não deixar que o aluno ao tocar no corpo do professor faça deste um resultado a ser atingido, pois cada ser humano tem suas possibilidades corporais; o corpo do professor não deve ser o padrão no qual os alunos têm que se encaixar:

Nós pensamos em uma dança, em uma possibilidade corporal que é diferente de aluno para aluno, diferente de pessoa para pessoa. Eu não queria que meu corpo fosse um padrão de movimento para eles, para não pensarem 'Se o corpo da professora está fazendo isso, o meu tem que ser igual! '. Não deve ser dessa forma, pois o aluno tem a sua possibilidade, que, sem julgar a qualidade, pode ser melhor naquele momento do que a minha, ou não, mas sim, o aluno tem a possibilidade dele, de fazer aquele movimento daquela forma, dentro de uma técnica (no caso a do balé clássico), que seja aplicada corretamente, com códigos sendo respeitados dentro das possibilidades de cada um. (Marina Mota, em entrevista realizada no dia 30 de maio de 2014)

Figura 06 – Aula de *ballet* do Grupo *Passos Para a Luz*.
(A professora toca o corpo da aluna.)



Fonte: Arquivo do Grupo *Passos Para Luz* apud MOTA, 2013, p. 48.

Figura 07 – Aula de *ballet* do Grupo *Passos Para a Luz*.
(Aluna toca o corpo da professora.)



Fonte: Arquivo do Grupo *Passos Para Luz* apud MOTA, 2013, p. 49

A utilização de objetos de vários tamanhos, formas e texturas diferentes podem servir como exploração de sensações e compreensão para a criação em dança. Merleau-Ponty (2009 *apud* MOTA, 2013) discorre que as coisas visíveis são sentidas e são envolvidas por meio do olhar. O que eu olho e vejo são coisas que quando interrogadas por mim necessitam ser tocadas para a exploração e as informações pertencentes a elas são transpostas para além do visível. Os alunos, ao perceberem pelo tato as características de determinado objeto, podem fazer associações com essas características, gerando construções de movimentos no corpo com base nas informações tiradas dos objetos:

Se você consegue trazer um objeto ou uma informação que esteja em uma escala menor, para que eles possam observar, tocar, para que você consiga explicar 'Olha, isso é desta forma, e nós vamos trabalhar desta maneira, através disso nós podemos fazer os seguintes movimentos com o braço, com as pernas e por aí vai...' , e assim eles começam a trazer aquela forma para o próprio corpo. (Marina Mota, em entrevista realizada no dia 30 de maio de 2014)

Ao entendermos algumas abordagens possíveis na utilização dos sentidos remanescentes para a *práxis* da dança com pessoas cegas, percebemos que o ideal é, portanto, estabelecer uma relação intimista com o aluno através das respostas sensoriais. Quando priorizamos um processo onde os bailarinos possam usufruir de toda a sua capacidade sensorial, ajudamos a despertar esse corpo para tudo e todos que o cercam, seja em apresentações ou no exercício diário em sala de aula, o que provavelmente aperfeiçoará o processo de ensino-aprendizagem visando a construção e reconstrução de um corpo (d)EFICIENTE visual que produz e enxerga sim, mas através de outras lentes, as lentes do corpo.

3.3 ASPECTOS DA DANÇA PERTINENTES NO ENSINO PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL:

Penso ser importante pontuar alguns aspectos da dança que com toda certeza devem estar inseridos no processo de ensino-aprendizagem na dança para pessoas cegas ou com baixa visão. Elegi três itens que acredito serem essenciais

tanto no ensino da dança de uma maneira geral quanto para pessoas com deficiência visual: o equilíbrio, o espaço e a expressividade.

Começemos pelo equilíbrio. Na vida cotidiana e também de uma forma significativa na dança, o equilíbrio é um aspecto influente para manter o domínio do corpo, proporcionando sustentação através da ação da gravidade, de fatores internos e externos ao corpo. As forças internas do corpo atuantes no equilíbrio advêm das contrações de nossos músculos. Já as externas estão diretamente relacionadas à gravidade, somada aos fatores externos no ambiente. Segundo Miller (1967) *apud* Mosquera (1997) a perda da visão afeta mecanicamente a marcha pois ocorre a perda de dados sensoriais essenciais para a distribuição temporal do andar, resultando no prejuízo do equilíbrio e um déficit nos reflexos.

O equilíbrio serve de base para todo movimento, sendo assim, é totalmente necessária sua abordagem nas aulas de dança para alunos cegos ou com baixa visão. Na dança é utilizado tanto o equilíbrio estático (quando o corpo é mantido em uma posição estacionária) quanto o equilíbrio dinâmico (quando o indivíduo mantém seu corpo em uma mesma posição quando executa movimentos havendo deslocamento de um ponto a outro. Exemplo de equilíbrio estático: permanecer de pé, parado na meia ponta dos pés. Exemplo de equilíbrio dinâmico: manter o eixo do corpo ao se executar uma sequência de *deboulés* (nomenclatura do balé clássico para giros com transferência de peso), e qualquer outro passo feito em deslocamento.

A dança pode cooperar no desenvolvimento do equilíbrio nas pessoas com deficiência visual, pois através dela, pode ser trabalhado o exercício das formas de sustentação do corpo dentro de suas capacidades físicas, contribuindo para sua independência e evolução como indivíduo e artista.

Agora citemos o trabalho do espaço. Este é necessário à qualquer pessoa que dança. Mas para o bailarino com deficiência visual, a exploração do espaço é muito importante, pois pela falta da visão, o bailarino cego não tem como reconhecer e trabalhar o espaço de forma instantânea. A fala de Bellini (2011) reitera esta alegação ao afirmar que um dos aspectos de influente importância na independência da pessoa cega é a orientação espacial.

Faz-se pertinente então o exercício da exploração e percepção espacial através dos sentidos remanescentes. A prática da noção espacial pela dança faz com que o bailarino consiga se organizar no espaço cênico e em sala de aula. Mota (2013) explica que durante sua experiência no ensino da dança para pessoas com deficiência visual, a cada nova configuração espacial apresentada aos alunos, foi necessária a exploração do espaço.

O trabalho de organização espacial pelo aluno cego é importante também para o reconhecimento da colocação de seus colegas em cena, da memorização de onde se tem objetos ou não e também para o estabelecimento da referência da entrada e saída do palco ou da sala de aula. “A referência sempre vai ser do local onde ele entrou, no caso da sala de aula é a porta, e no caso do teatro são as coxias. Deve-se explicar por onde cada um vai entrar, assim cada um começa a se localizar.” (Marina Mota, em entrevista realizada no dia 30 de maio de 2014).

Por fim, identifico o elemento expressão facial e a expressividade corporal. As expressões faciais e a expressividade corporal estão presentes durante o dia-a-dia das pessoas, porém, não se posta com tanta vivacidade e necessidade como na dança. “As expressões faciais relacionam-se aos movimentos da cabeça, que servem para dirigir os olhos, ouvidos, boca e narinas na direção de objetos dos quais se espera ter impressões sensoriais” (LABAN, 1978, p. 48). De acordo com Oliveira (2002) a pessoa com deficiência visual geralmente não utiliza essas formas de expressão dentre suas maneiras de se comunicar em seu cotidiano. Esse caráter é bastante reduzido nessas pessoas, devido elas não possuírem referências de expressões adquiridas pela aprendizagem por imitação e observação das outras pessoas. Segundo Achcar (1998), a expressividade é extremamente importante para se conseguir através dos gestos demonstrar emoções com precisão e honestidade, sendo assim, o estímulo à expressividade corporal do aluno de dança com deficiência visual se faz duplamente necessário.

Klauss Vianna (bailarino, coreógrafo e professor de dança), em seu livro “A Dança” (2005), expõe a exploração das articulações do corpo para se trabalhar a expressividade. Faz a analogia das articulações como espaços no corpo e que existe a necessidade de “abrir” esses espaços para se alcançar um corpo fluido e expressivo. Ao contrário do que pensamos, a noção de respiração não se liga

somente ao processo de entrada e saída de ar pelo nariz, passando pelos pulmões. Para Vianna (2005), numa linguagem corporal, o ato de calcificar, de endurecer, tem o mesmo sentido de asfixiar o corpo onde diminuir os espaços corporais é o mesmo que dificultar ou bloquear a respiração, estancando o ritmo e fluxo livre dos movimentos, perdendo assim a naturalidade.

Destarte dessa ideia, entende-se que para se trabalhar a fluidez expressiva é pertinente, primeiramente, deixar nosso corpo respirar fundo através do acordar pelas articulações.

Pessoas de corpo inexpressivo estão privadas de oxigenação. A partir do momento em que bloqueamos ou dificultamos nossa respiração interna, começamos a matar nossa sensibilidade, a intuição, todo o corpo. Quando podamos a expressividade de nosso corpo, impedindo que respire, estamos cortando nosso cordão umbilical com o mundo. (VIANNA, 2005, p. 71)

O exercício da expressividade corporal no aluno cego portanto, pode partir do estímulo da respiração, tanto pulmonar como quanto da respiração pelas articulações. A pessoa com deficiência visual, por não possuir na maioria das vezes estímulos corporais suficientes que abarquem esse tipo de abordagem na pesquisa de movimento, acaba por não trabalhar a expressão.

Utilizando como caminho na prática da dança a investigação da expressividade no corpo e a expressão facial do aluno cego, potencializamos sua capacidade de ser mais expressivo em sua vida e em seu trabalho artístico, descortinando um corpo que organiza suas emoções conscientemente e adéqua estas à ação expressiva.

4 SAINDO DA ESCURIDÃO (CONCLUIR PARA COMEÇAR):

No desdobrar deste trabalho de conclusão de curso (tcc), questionei e me propus a investigar possíveis caminhos no ensino e prática da dança para pessoas com deficiência focando na deficiência visual, onde sugeri como hipótese, que, a partir destes possíveis caminhos facilitadores da aprendizagem do aluno com deficiência visual e a partir do momento em que se conhece algumas características fundamentais sobre essa deficiência, eu e outros professores de dança poderíamos formular futuramente metodologias de ensino que abarcassem com maior eficiência o processo de ensino-aprendizagem na dança por alunos cegos ou com baixa visão, sem segregá-los e muito menos excluí-los.

Durante a pesquisa pude compreender vários fatores pertinentes relativos à situação das pessoas com deficiência na sociedade como um todo. Fatores históricos, a influencia da linguagem do pré-conceito, os estereótipos; tudo reverbera desde muitos anos até os tempos atuais na dificuldade que temos de incluir as pessoas com deficiência em qualquer quesito da vida. É claro que tudo isso se reflete principalmente na educação e nas oportunidades que são disponibilizadas a estas pessoas de desenvolverem suas capacidades.

Enfatizando minha área de atuação, o ensino da dança, percebo que os ventos estão começando a mudar na educação (mesmo que lentamente), sendo necessárias novas pesquisas e propostas de ensino para compreendermos como podemos lidar com essa realidade que vem sendo construída pouco a pouco: a educação em dança acessível a todos. Uma educação que além de ser para o corpo, agora também deve ser pelo corpo. Partimos então da ideia de pensar e lidar com os corpos vislumbrando abordagens educacionais que compreendam, a desde sempre complexa integralidade do indivíduo, respeitando, investigando e incentivando pela prática da dança o encontro consigo mesmo e com a sociedade.

Percebo então um grande ponto a ser exposto aos docentes em dança: não são os gêneros de dança e seus códigos pré-estabelecidos que nos impedem de ensinar dança para pessoas com deficiência, são (na maioria dos casos) as

nossas esferas metodológicas que acabam, por vezes, nos aprisionando em um universo excludente e falso, no sentido em que pensamos estar lidando com turmas de pessoas “homogêneas”, e conseqüentemente acreditamos estar produzindo um padrão do ser humano que dança. Nada no mundo é igual, muito menos as pessoas. Cada uma tem suas vivências, cada uma tem seus limites e possibilidades, sua personalidade, desejos e sonhos. A pessoa com deficiência visual também. Cada uma é um ser único e que deve ser tratado e ensinado como tal.

Entendo agora que o processo de ensino-aprendizagem na dança com essas pessoas nunca vai ser completamente estável, pelo contrário, sempre haverá erros e acertos, descobertas e redescobertas, estruturação e desestruturação de pensamento.

A prática educacional em dança seja ela qual for, requer pesquisa, comprometimento, disponibilidade, esperança, fé e muito amor pelo que se faz.

Coloco no título desta conclusão a frase “Saindo da escuridão (concluir para começar)” porque entendo que foi a partir desta pesquisa enquanto graduanda que meus olhos se abriram para as possibilidades no ensino e na criação artística da dança com alunos com deficiência visual.

A partir deste momento, percebo meu trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em dança como uma semente plantada para o início de uma pesquisa de vida, de onde pretendo colher bons frutos através da descoberta de novos horizontes. Almejo continuar nesta linha de pesquisa, aprofundando meus conhecimentos e experiências à nível de pós-graduação sobre a prática educacional e artística da dança com pessoas cegas e com baixa visão. Espero que esta pesquisa possa contribuir de alguma forma para o descortinar sobre as possibilidades do corpo (e)EFICIENTE visual na dança para os leitores assim como ocorreu comigo, para que cada um, ao ler este trabalho, permita que esta semente que está em mim, também germine em seu coração.

“Aqui no entanto nós não olhamos para trás por muito tempo.
Nós continuamos seguindo em frente,
abrindo novas portas e fazendo coisas novas.
Porque somos curiosos...
E a curiosidade continua nos conduzindo por novos caminhos.
Siga em frente.”

Walt Disney

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Dalal. **Balé: uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ALMEIDA, Marina S. Rodrigues. **Arteterapia - intervenções com pacientes no Instituto Inclusão Brasil**. 2014. Disponível em: <http://inclusaobrasil.blogspot.com.br/2014/09/arteterapia-intervencoes-com-pacientes.html>.

AMIRALIAN, Maria LT. *et al.* Conceituando deficiência. **Revista Saúde Pública**, v. 34, n.1, p.97-103, 2000.

BAVCAR, Evgen. O corpo, espelho partido da história. In: Aduino Novaes (org). **O Homem-Máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

_____. Traduzindo palavra e desejos em ações corporais. In: **Coleção corpo em cena**. Guararema: Anadarco, 2011. p. 97-136. vol 2.

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

CAZÉ, Clotildes Maria de Jesus Oliveira; OLIVEIRA, Adriana da Silva. **Dança além da visão: Possibilidades do corpo cego**. **Revista Pensar a Prática**, Goiás, v.11, n.3, p. 293-302, set./dez, 2008.

CRIASAUDE. **Glaucoma**. Disponível em: <<http://www.criasaude.com.br>>. Acesso em: set 2014.

CORREIA, Fátima Daltro de Castro. **O sentido poético da dança espontânea entre corpos diferentes**. 2005. 113 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

Dança e diversidade humana/ Rute Estanislava Tolocka, Rozangela Vverlengia (orgs.). – Campinas, SP: Papyrus, 2006.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.

FELDENKRAIS, Moshe. **Vida e movimento** / Moshe Feldenkrais; [tradução de Celina Cavalcanti ; revisão técnica de Marcia Martins de Oliveira]. – São Paulo: Summus, 1988. (Novas buscas em psicoterapia ; v. 35)

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FREIRE, Ida Mara. Na dança contemporânea, cegueira não é escuridão. **Ponto de vista**, Florianópolis, n. 6/7, p. 57-78, 2004/2005.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 2.^a Ed. São Paulo: Atlas, 1989.

IANITELLI, Leda Muhana. Técnica da dança: redimensionamentos metodológicos. **Repertório teatro & dança**, Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. ano 7, n. 7, p. 30-37, 2004.1.

INCLUSÃO BRASIL. Escala de Snellen. Disponível em <<http://inclusaobrasil.blogspot.com>> Última visualização: [15/05/2014].

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**/ ed. organizada por Lisa Ulmann. São Paulo: Summus, 1978.

LASER VISION. **Catarata**. Disponível em: <http://www.cirurgiacatarata.com/>. Acesso em: Set. 2014.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 6.^a Ed. São Paulo: Martins Fontes: 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**; [tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. 3.^a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** : dança e educação somática para adultos e crianças / Jussara Miller. – São Paulo: Summus, 2012.

MOSQUERA, Carlos. **Educação física para deficientes visuais**. Rio de Janeiro: Sprint, 2000. 104p

MOTA, Marina Alves. **O Seguinte olhar**: estudo de caso de um processo criativo em dança com uma bailarina deficiente visual. Dissertação (Mestrado) - Universidade

Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte, Belém, 2013.

MULSER, José. **Definindo a cegueira e a visão subnormal**. 2011. Disponível em: <<http://www.portaldaoftalmologia.com.br>> Última visualização: 22/04/14

NASCIMENTO, Jennifer Souza. **O corpo (d)EFICIENTE**: Considerações sobre Contato Improvisação como possibilidade na construção da autonomia da pessoa cega. 2013. 22 f. Artigo de Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso de Educação Física, Universidade do estado do Pará. Belém.

OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli. **Do essencial invisível**: arte e beleza entre os cegos. Rio de Janeiro: Revan: FAPERJ, 2002.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE. **Relatório de consultoria da OMS** – Bangkok- 23/24 julho, 1992. Programa para a prevenção da cegueira, 1994.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna**: a pedagoga do corpo/ Enamar Ramos – São Paulo: Summus, 2007.

SILVEIRA, Saulo Silva da. **Técnica e(m) Criação Somática**: Uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos Princípios e Fundamentos Corporais Bartenieff. 2009. 239 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2009.

SILVEIRA, Saulo. A (Des) Construção somática do corpo deficiente na dança: incitação e transformação epistemológica. **Revista Ensaio Geral**, edição especial. V.2. nº2. UFPA/ICA. Belém, 2012.

VARELLA, Drauzio. **Doenças e sintomas**. Catarata. Disponível em <<http://drauziovarella.com.br>> Última visualização: [15/05/2014].

_____. **Entrevista**. Deficiência Visual. Disponível em: <<http://drauziovarella.com.br/envelhecimento/deficiencia-visual>> Última visualização: [15/05/2014].

VEIGA, José Espínola. **O que é ser cego**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.

WOODRUFF, Dianne. **Treinamento NA DANÇA: VISÕES MECANICISTAS E HOLÍSTICAS** In: Cadernos do GIPE – CIT, nº 2, Janeiro – 1999.

5 ANEXOS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

(TCLE)

Projeto de Pesquisa: *ENXERGAR A DANÇA, DESCORTINAR O CORPO: Caminhos metodológicos para a prática da dança com o corpo (d)eficiente visual.*

Eu, Thalita Aires dos Santos Feio, venho por meio deste documento, convidá-lo (a) a participar voluntariamente, da construção de minha pesquisa de Trabalho de conclusão de curso (TCC), a ser realizada no âmbito da Graduação, no curso de Licenciatura plena em Dança, da Universidade Federal do Pará, sob a orientação da Profª Msc Érika Silva Gomes.

Esta pesquisa tem por finalidade analisar possíveis caminhos para a prática de pessoas com deficiência visual na dança, buscando a compreensão deste corpo, suas possibilidades de aprendizagem nesta área da arte e de que maneira esta influencia na percepção e no processo de busca pela autonomia da pessoa cega ou com baixa visão. Esclarecemos que sua participação se dará por meio de observações feitas pela pesquisadora e entrevista gravada em áudio, na qual o sujeito entrevistado deverá responder questões relacionadas ao referido tema. A autorização do uso de imagem também é requerida neste documento, caso se faça necessária. Asseguramos que a pesquisa não trará qualquer risco para os participantes. As informações e resultados obtidos neste estudo poderão ser publicados e apresentados em eventos de cunho científico. A sua participação nesta pesquisa será de caráter voluntário, não trazendo qualquer ônus para o pesquisador ou para o participante. Se desejar, o(a) senhor(a) é livre para participar ou retirar-se da pesquisa a qualquer tempo, sem que isso lhe traga qualquer prejuízo.

Pesquisadores responsáveis:

Thalita Aires dos Santos Feio

Profª Msc Érika Silva Gomes

Consentimento Livre e Esclarecido

Declaro que li as informações acima sobre a pesquisa e que me sinto perfeitamente esclarecido (a) sobre o conteúdo da mesma. Declaro ainda, que por minha livre vontade, aceito participar da pesquisa cooperando com a coleta de dados para análise.

Belém, ____/ ____/ ____

ASSINATURA DO SUJEITO DA PESQUISA

Em atendimento à Resolução nº 196, de 10 de outubro de 1996, do Conselho Nacional de Saúde, o presente Termo é confeccionado e assinado em duas vias, uma de posse do avaliado e outra de posse do avaliador.