



O norte da educação física e ciências do esporte: história e desafios para os dias atuais

Período de 01 a 04 de dezembro de 2010, Castanhal e Belém

**UM OUTRO OLHAR SOBRE A DANÇA: O GESTO COMO COMUNICAÇÃO E
OBJETO DE CORPOREIDADE, A PARTIR DA EXPRESSÃO ARTÍSTICA DA
DANÇA DOS BAILARINOS NÃO-VIDENTES DO PROJETO “PASSOS PARA LUZ”**

Leylla Raissa Sampaio Melo

Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (UFPA/2010)

Acadêmica do curso de Licenciatura em Educação Física (5º Semestre - UEPA)

GTT 3 – Corpo e Cultura

RESUMO

No presente artigo, buscou-se compreender de que modo a expressão do gesto na dança atua como forma de comunicação e serve de objeto de corporeidade, a partir da análise das vivências corporais dos bailarinos não-videntes do Projeto “Passos para Luz”, do Centro de dança Ana Unger. Apresenta como suporte, além da abordagem teórica, as reflexões dos próprios bailarinos e da professora do grupo, bem como outros aspectos observados durante o desenvolvimento do trabalho. O estudo demonstrou que esses bailarinos são capazes de exteriorizar gestos por meio dos movimentos artístico-corporais da dança, revelando essa prática como arte inclusiva.

INTRODUÇÃO

Em termos evolucionários, o primeiro sistema de comunicação utilizado pelo homem foi a leitura das atitudes corporais. Muito antes do desenvolvimento da linguagem oral, o ser humano estabelecia comunicação por meio de gestos e expressões fisionômicas presentes em seu comportamento. Com relação à dança, é difícil definir quando o homem criou essa prática. Sabe-se apenas que é fruto da necessidade humana de se expressar.

Nesse contexto, a dança surgiu em meio ao universo simbolicamente composto de movimentos corporais, em que o corpo foi o principal instrumento responsável em criar conexão com o ambiente, estando presente socialmente no espaço construído pelo homem, representando uma nova forma de linguagem.

E foi ao longo da história do homem, que a dança tomou diferentes direções e construiu sua própria história, permeada por uma variedade de estilos e técnicas, bem como detentora de beleza e estimuladora de habilidades corporais, representando uma das artes mais completas que fez parte, e até hoje está presente, na cultura corporal humana. Além de promover qualidade física e socialização, pode ser praticada por todas as pessoas, independente de suas capacidades físicas ou sensoriais, sob determinado estilo, estando de acordo com suas limitações e aplicabilidade das técnicas.

Nesse sentido, em 2003, o Centro de Dança Ana Unger, em parceria com o Instituto Especializado José Álvares de Azevedo, criou o Projeto “Passos para Luz”, a fim de desenvolver uma proposta de ensino da dança, voltada para deficientes visuais. O projeto tem direção geral de Ana Unger, sendo coordenado e desenvolvido pela professora Marina Mota, nesses sete anos de existência. A formação atual do grupo se constitui de um universo de

cinco alunos, com faixa etária entre vinte e cinquenta anos, sendo apenas um do sexo masculino, todos com visão subnormal¹.

Adotando essa linha temática, o presente artigo tem como objetivo compreender de que modo a expressão do gesto na dança atua como forma de comunicação e serve de objeto de corporeidade, a partir da análise das vivências corporais dos bailarinos não-videntes do Projeto “Passos para Luz”, do Centro de Dança Ana Unger.

A justificativa em pesquisar e desenvolver uma análise sobre essa temática está no fato de que, como a Educação Física é um campo interdisciplinar, dialoga com outras áreas de conhecimento como a Comunicação e a própria Dança, que no caso do assunto em questão há uma riqueza de conteúdo a ser explorado e pouco foi aprofundado em outros trabalhos do gênero. Além disso, considero o ineditismo do estudo em âmbito local.

Metodologicamente, o trabalho foi desenvolvido a partir do aprofundamento da análise dos dados anteriormente coletados, durante minha pesquisa de campo para realização do trabalho de conclusão de curso da graduação em Comunicação Social (habilitação em Jornalismo), no ano de 2009, pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Como suporte enriquecedor do estudo, foram utilizadas as reflexões dos próprios bailarinos, que optei por preservar a identidade, e da professora do grupo. A estrutura do trabalho está organizada em três tópicos, sendo que o último está dividido em três subtópicos, os quais concentro a análise do trabalho. Finalmente, se formulam as considerações finais em forma de reflexões, baseadas nos respectivos elementos de análise abordados ao longo do estudo.

I. O corpo enquanto manifestação estética na vida cotidiana e na arte: a hierarquia dos sentidos.

O corpo é o responsável em exteriorizar as atitudes ou movimentos, que contém informações codificadas na mensagem a ser transmitida. O conjunto de gestos é adquirido socialmente, de acordo com o meio cultural em que o indivíduo está inserido. Desse modo, o homem constrói a realidade cotidiana a partir do que percebe ao seu redor, seja nas relações interpessoais ou nas situações diárias, ou seja, a conexão entre o homem e o mundo é estabelecida através de representações simbólicas que são responsáveis em mediar essa interação. Logo, as imagens são simbolicamente construídas. Entretanto, no caso de um indivíduo que nasceu ou adquiriu algum tipo de deficiência sensorial, a realidade cotidiana é bem diferente.

Em geral, o ser humano registra as impressões visuais na memória somente a partir dos seis anos (OLIVEIRA, 2002, p.39). Caso o indivíduo tenha nascido não-vidente ou adquirido limitação visual anteriormente a essa idade, não terá um “acervo visual devidamente sedimentado na memória” (OLIVEIRA, 2002, p. 114). Isso prejudicará seu desenvolvimento no decorrer dos anos, em grande escala ou não, dependendo de fatores pessoais e externos presentes na vida cotidiana.

Segundo Costa (2002), o não-vidente encontra diversas dificuldades no decorrer de sua vida, inclusive no processo de aprendizagem. Entretanto, o impacto da limitação visual sobre o desenvolvimento do indivíduo varia de acordo com cada um, pois dependerá da idade em que houve o aparecimento da limitação, o grau em que se encontra, a dinâmica familiar

¹ A baixa visão se caracteriza como uma forma de deficiência visual, pois é o comprometimento da funcionalidade visual de ambos os olhos, em que a acuidade visual é baixa, a qual corresponde ao grau de aptidão que o olho humano possui para estabelecer diferenciação dos detalhes presentes no espaço, ou seja, a capacidade de perceber a forma e o contorno dos objetos. Logo, a pessoa com baixa visão não enxerga nitidamente o objeto, mesmo estando bem próximo dele. Nesse caso, é como se “enxergasse” apenas borrões. Por esse fato, denomino de não-videntes os bailarinos do projeto apresentados neste artigo, não por serem totalmente cegos, mas por serem desprovidos em um elevado grau da capacidade de visualização daquilo que está ao seu redor e apresentarem diferenças na aprendizagem da dança, se comparado a bailarinos videntes. Além disso, o uso da expressão facilita na explicação didática do estudo.

que esse indivíduo está inserido (se é estimulado a fazer determinadas atividades), da própria personalidade dele, entre outros fatores (MOTA; ROSÁRIO, 2009, p.2).

A deficiência visual, seja congênita ou adquirida, evidentemente impede que, indivíduo que a possui, tenha o domínio sobre os elementos exteriores através da visão. Contudo, é capaz de utilizar outros mecanismos do próprio corpo para estabelecer contato com o mundo circundante, como linguagem oral, tato ou através dos outros sentidos.

No que diz respeito às Artes, a atuação dos sentidos é essencialmente necessária para cumprir o papel de transmitir o que é representado. A arte é percebida através dos sentidos, bem como movida por eles. Entretanto, na cultura ocidental aquilo que envolve artes, mais especificamente a estética, geralmente restringe-se ao campo da visualidade. A própria denominação “artes visuais”, por exemplo, demonstra certa limitação ao enfatizar em sua nomenclatura o aspecto visual para definir-se enquanto categoria de arte. Destaco, ainda, a metáfora lançada por Leonardo da Vinci: *“os olhos são a janela da alma e o espelho do mundo”*, a qual atribui nobreza ao sentido da visão, considerando-a como fonte principal de contato com o exterior, seja para contemplar a beleza ou para percepção da realidade.

A questão da supremacia dos sentidos consiste na atribuição de importância principalmente a visão, em detrimento aos outros sentidos. De fato, 80% da percepção humana sobre o mundo é visual (OLIVEIRA, 2002, p.142). É através da visão, que o homem conhece o universo que o rodeia, reconhece as diferenças entre os seres e percebe as nuances existentes em cada parte do espaço. O próprio ato de conhecer se constitui, essencialmente, por um processo de diferenciação. Logo, a visualidade está diretamente relacionada à instância cognitiva (OLIVEIRA, 2002, p.32). Se a experiência estética, principalmente relacionada à questão do belo na arte, restringe-se ao visual, toma-se como hipótese que quem é desprovido da visão pouco desfruta da beleza contida na arte. No entanto, apesar de não contemplar com a própria visão a arte que pratica, bailarinos não-videntes conseguem mostrar através da beleza do gesto, expressando a partir dos outros sentidos a arte da dança, como será destacado posteriormente.

II. O gesto na dança como comunicação e objeto de corporeidade.

A dança é uma forma de comunicação e expressão humana, em que o corpo atua como instrumento desse processo. Cabe ao gesto representar a conjugação de movimentos compostos de formas e de beleza, construídos na estrutura de símbolos, sendo o responsável pela composição da linguagem corporal na dança.

Mas o que significa, propriamente dito, o gesto dançado? Segundo Gil (2004, p. 108), o gesto dançado se diferencia de qualquer outro movimento funcional, ginástico, teatral ou lúdico, pois não possui um fim em si próprio. Logo, o movimento na dança é desdobrado e prolonga-se para um gesto seguinte, ou seja, o gesto dançado sempre se liga a outro.

Tomando como base essa definição, pode-se considerar que os gestos executados comumente em nosso dia-a-dia (de caráter utilitário) se diferenciam dos gestos dançados, já que últimos possuem caráter simbólico, que nascem e são movidos por uma necessidade interior.

Gestos são uma prática simbólica, incorporada cinesteticamente, conhecida por quem faz, visualmente conhecida pelos observadores e derivada de um mundo, onde está também embebida naquilo que as mãos operam. Quando não há observação, ainda assim os gestos são realizados (por pessoas cegas, por exemplo). (GREINER, 2008, p. 99)

Além disso, ao considerar a dança como a prática corporal, imediatamente é possível associá-la a questão da corporeidade, que trata o “corpo como um conjunto complexo e indivisível, cujas experiências vividas vão construindo um saber corporal [...] uma vez que o viver corporal pressupõe experiências, tomadas de decisões e construção de conhecimentos

que se edificam nos momentos vividos e existenciais, os quais impregnam nossos corpos de valores e de significados para que sejam interpretados e re-organizados no convívio social” (MELO, 2006, p. 3).

A partir da explicação apresentada por Melo, pode-se entender corporeidade como o processo de vivência e acumulação de experiências corporais, que possui semelhança com a construção da consciência corporal na dança.

No caso particular que trata o estudo, os bailarinos não-videntes que praticam dança também expressam corporeidade e desenvolvem consciência corporal, bem como realizam gestos dançados, apesar de não visualizá-lo, como aponta Greiner. Essa expressão corporal é construída pelo bailarino não-vidente através dos gestos que não vê, sendo visível somente ao público vidente. Essa capacidade de aprendizagem e prática da dança é possível através do domínio de outras habilidades sensitivas que esses indivíduos têm sobre o próprio corpo.

Sendo assim, a dança pode representar uma forma de prática inclusiva, através do desenvolvimento de uma metodologia específica de ensino, pois representa não só uma atividade que desenvolve habilidades corporais, mas também é uma alternativa na inclusão sócio-cultural dos indivíduos com deficiência no campo das artes. Os elementos de análise apresentados a seguir, servem de apoio para constatar essa hipótese.

III. As vivências corporais dos bailarinos não-videntes do Projeto “Passos para Luz”, do Centro de Dança Ana Unger: os elementos de estudo e suas respectivas análises.

3.1. A metodologia de ensino e processo de aprendizagem

A metodologia de ensino da dança voltado para os bailarinos não-videntes do projeto partiu das próprias necessidades do grupo, realizando trabalhos de experimentação corporal, em que constantemente era feita a troca mútua de experiências entre os alunos e o professor. Inicialmente, a base do processo de ensino-aprendizagem foi através da aplicação das técnicas do ballet clássico com o propósito de desenvolver principalmente trabalho postural, de lateralidade, equilíbrio e orientação no espaço. Além disso, aulas de alongamento também foram importantes para o desenvolvimento de flexibilidade, resistência e como suporte do ensino de dança. Posteriormente, o grupo passou a trabalhar também outros estilos de dança para descoberta e construção de novos movimentos. Ainda hoje, as aulas perpassam por esse caminho de ensino-aprendizagem, porém com um grau de complexidade e nível de exigência maior, já que os bailarinos desenvolveram consciência corporal², elemento norteador da corporeidade.

Com relação à comunicação em sala de aula, as informações transmitidas pela professora aos alunos perpassam, essencialmente, por três etapas: a primeira que corresponde a informação verbal, a qual a professora explica em detalhes o que deve ser executado pelos alunos durante os exercícios em sala; a segunda que é quando a professora toca o corpo do aluno, caso este não tenha entendido o que deve ser executado e o terceiro momento em que a professora conduz os alunos a tocarem no seu corpo, se ainda assim não compreenderem de que modo deve ser feito o exercício.

² É o autoconhecimento corporal, ou seja, uma percepção do próprio corpo, das possibilidades e limites que contém. A consciência corporal está diretamente ligada a imagem que o indivíduo constrói do seu corpo. De acordo com Schilder (1980 apud ANARUMA; EMERIQUE, 1997, p.29) essa imagem é adquirida por meio dos nossos sentidos e, por isso, está relacionado a nossa capacidade de percepção, não estando separada das representações mentais, atribuindo um sentido psicológico à imagem mental ao estabelecer um conhecimento interior do corpo. A formação dessa imagem acontece, geralmente, na infância. Trazendo para a realidade do estudo, os bailarinos do grupo possuem essa capacidade de conhecimento corporal, como destacado acima, porém a imagem construída mentalmente não é interiorizada pela visão, já que possuem a limitação visual, mas percebida através dos outros sentidos e imaginada mentalmente por eles.

É importante ressaltar que, a forma de comunicação em uma turma de dança, onde existem alunos não-videntes, é diferente se comparado a uma de videntes. Em uma turma de dança com bailarinos videntes, o professor explica verbalmente o exercício, mostrando o que deve ser feito, já que esses alunos estão visualizando esse exercício para logo após reproduzi-lo, salvo exceções em que o professor toca no aluno vidente para mostrar a forma correta de executar o movimento. Já no caso do grupo de bailarinos não-videntes em questão, o professor é responsável pela execução dos movimentos, estando bem próximo dos alunos, explicando verbalmente o exercício de forma detalhada, para que o aluno não-vidente compreenda, por exemplo, a direção que deve executar o movimento, em que posição devem estar os braços e as pernas ou de que forma deve ser a colocação da cabeça e outras partes do corpo. Desse modo, se observa que o processo de ensino-aprendizagem estabelecido pela professora do grupo obedece a uma hierarquia na seqüência de transmissão das informações, ao determinar níveis de prioridade entre as etapas a serem seguidas durante a aprendizagem.

“O processo de ensino-aprendizagem durante esses anos de realização do projeto iniciou sem ter metodologia nenhuma, parâmetro nenhum para começar o trabalho. O que eu tinha enquanto professora era o método de ensino voltado para meus alunos visuais. Percebi que eu tinha que falar de outra forma com meus alunos deficientes visuais, dando toda a informação necessária verbalmente para eles, de maneira minuciosa, porque senão alguém entendia de uma forma errada o que eu estava querendo passar. Quando eles não compreendem o que eu estou tentando explicar, eu pego no próprio corpo deles. Caso eles ainda não consigam entender, eu faço com que eles peguem no meu corpo. Mas uma das minhas preocupações é a seguinte: não gostaria que eles tivessem meu corpo como modelo de movimento ou de padrões de movimentos. Eu queria que eles sentissem e entendessem o movimento, primeiramente, no próprio corpo deles para depois passar por outras fases. Então eu sempre priorizo isso, meu corpo seria o último recurso. Mas que no final das contas funciona e tenho utilizado durante alguns momentos nas aulas”
(Professora Marina Mota)

É possível afirmar que o trabalho do ensino de dança voltado para esse público é realizado de forma personalizada, pois o tempo da aprendizagem é diferente e, por esse fato, seja necessário uma turma com poucos alunos, já que dispõe apenas de um professor, como é o caso desse grupo. Vale ressaltar ainda, que em uma turma de bailarinos videntes praticamente em nenhuma ou em raríssimas circunstâncias o aluno toca no corpo do professor para aprender a seqüência de exercícios, já que dispõe da visão para enxergar o que lhe é mostrado.

Em análise, considero que a aprendizagem da dança realizada por bailarinos não-videntes, parte do movimento corporal é “traduzível” ao tato. Dessa forma esses bailarinos “enxergam” a partir do tato, ou seja, é esse o sentido corporal o principal responsável em fazer com que eles conheçam as formas e texturas, mantendo-os de algum modo ligados com o exterior.

Sendo assim, a sensibilidade tátil representa uma das possibilidades para que esses bailarinos percebam e descubram suas capacidades no campo da dança. Por isso, o tato garante ao bailarino não-vidente a possibilidade de servir de mecanismo para a percepção dos gestos, apesar de não substituir o sentido da visão, ou seja, eles não enxergam a imagem dos movimentos mostrados, porém os sentem através do tato e são capazes de “visualizar” esses movimentos, por meio da construção de imagens mentais. Para isso é necessário estimular o tato e os outros sentidos a partir da utilização de recursos didáticos, que auxiliem no processo de ensino-aprendizagem, pois como afirma Lowenfeld (1961) “[...] quanto maior for a oportunidade para desenvolver uma crescente sensibilidade, maior a conscientização de todos os sentidos e maior será a oportunidade de aprendizado” (*apud* COSTA, 2002, p.28).

No caso particular do grupo apresentado, em algumas aulas a professora utilizou objetos concretos (como arco, bola, elástico, entre outros) para também servir de suporte na aprendizagem. Nesse caso, a proposta foi fazer com que os alunos conseguissem estabelecer associações entre esse objeto e o próprio corpo, para que, desse modo, a professora e os próprios alunos-bailarinos percebam a dimensão do que cada um já se apropriou por meio do corpo. Cada bailarino formulou criações independentes a partir da experimentação com o objeto, que são posteriormente apresentadas com música.

A partir da observação das aulas acompanhadas, foi possível notar que os bailarinos do grupo conseguem dominar as técnicas básicas do ballet clássico, bem como realizam movimentos complexos, relacionados mais ao estilo contemporâneo. Em relação à consciência corporal de cada um, todos os alunos já possuem conhecimento e domínio sobre o próprio corpo. Os trabalhos corporais desenvolvidos nesse contexto mostraram que esses bailarinos baseiam-se em experiências corporais anteriores, ou seja, fazem associações entre as referências já vivenciadas, demonstrando a corporeidade como o processo de vivência e acumulação de experiências corporais, como destacado anteriormente.

3.2. A exteriorização do gesto

O gesto na dança é expressão simbólica que, representado através do corpo, é capaz de demonstrar significados a partir da intenção que pretende transmitir. A exteriorização do gesto pelo bailarino deficiente visual acontece de modo diferente se comparado ao de um vidente. O bailarino não-vidente expressa o gesto na dança sem vê-lo, ou seja, ele exterioriza o gesto sem tê-lo interiorizado pela visão.

A dança é essencialmente uma arte para ser vista, não apenas por quem a contempla, mas também por aqueles que a executa. Possui caráter imitativo, pois o professor responsável em transmiti-la, mostra os movimentos a serem executados por seus alunos, que por sua vez, visualizam o que deve ser feito e reproduzem o exercício. No caso do estudo em questão, o grupo que é dado enfoque vem romper com essa idéia. A percepção do gesto pela ótica do não-vidente é feita através dos outros sentidos, principalmente através do tato e pela sensibilidade auditiva. Já que não possuem a visão para enxergar o que deve ser executado na dança, o bailarino deficiente visual constrói uma imagem mental a partir dos outros sentidos, ou seja, “é capaz de ver com a imaginação o que não lhe permitem os olhos” (OLIVEIRA, 2002, p.99).

No caso da sensibilidade tátil, é estabelecido contato com o outro para a aprendizagem e interiorização dos movimentos, bem como representa a possibilidade de perceber e descobrir capacidades do próprio corpo no âmbito da dança. Enquanto que, cabe a função auditiva captar as manifestações sonoras e também “percebe estímulos de todas as partes do espaço” (OLIVEIRA, 2002. p. 144), como a explicação oral da professora e o som da música, que serve como “guia” para os bailarinos não-videntes seguirem a sequência de movimentos.

Aluno 1

“Na hora que estou aprendendo os movimentos, eu procuro me concentrar, prestar atenção, ouvir bem o que a professora explica e tento fazer o movimento que ela está ensinando.”

Aluno 2

“Posições difíceis ou movimentos difíceis, eu toco na professora: se é pra dobrar o joelho, saber a posição do braço, da mão, etc. Então eu toco nela e depois executo o exercício a partir do que consegui apreender pelo toque.”

Aluno 3

“É explicado diretinho o que devemos fazer. A partir de uma contagem na música que seguimos, procuro decorar os exercícios. Alguns movimentos nós precisamos tocar na professora para saber de que modo devemos fazer. Geralmente, isso acontece quando não entendemos o que ela quis dizer ou no caso dos passos serem novos no nosso repertório.”

Aluno 4

“Eu ‘visualizo’ mentalmente o exercício que é explicado pela professora. Caso eu não entenda, eu a toco. Além disso, presto atenção na contagem da música para saber o tempo certo de cada movimento.”

Aluno 5

“Todas as vezes que a professora está fazendo o exercício eu fico bem próxima dela e tento acompanhar o que ela diz. Tento decorar a sequência do exercício. Quando não entendo o que é passado, ela mostra no meu corpo como tenho que fazer. Mas quando são movimentos complicados, eu toco no corpo dela.”

Portanto, para que seja possível a interiorização do gesto pelo bailarino não-vidente é necessário um conjunto de ações entre os sentidos corporais, principalmente do tato e da audição. Por isso, que é necessário desenvolver uma metodologia de ensino específica, que envolvam práticas estimuladoras dos outros sentidos corporais desses bailarinos, já que são desprovidos da visão. Além disso, é necessário exteriorizar o gesto com determinada a intencionalidade, para que o gesto não seja vazio e, para isso, é importante o bailarino não-vidente compreender a execução e de que modo deve ser representado os gestos dançados.

3.3. O espetáculo “Transformação”

“Transformação” foi o resultado da bolsa de pesquisa, experimentação e criação artística realizada no Instituto de Artes do Pará (IAP), em 2007, pelo grupo. O trabalho realizado para montagem do espetáculo envolveu experiências sensoriais, com o objetivo de desenvolver a expressão corporal dos bailarinos não-videntes. Para realizarem novas experiências sensorio-motoras, foram utilizados também objetos concretos para estimular novas possibilidades de movimentos e experimentação corporal.

Entre as vivências estiveram: noção de torção, a partir da utilização de cordas para auxiliar em exercícios de torção entre partes isoladas do corpo e o corpo como um todo; experimentação de giros, por meio do uso de arcos para realizar movimentos circulares, para estimular a aprendizagem e futura execução de giros sem utilizar o objeto, feitos no próprio eixo do corpo e com deslocamentos, para treinar o equilíbrio; noção de resistência, através da utilização de elásticos de diversas proporções, para percepção da intensidade e resistência do objeto e projetá-lo para o próprio corpo; orientação espacial, a partir do uso de fitas de diversas texturas pregadas no chão, para perceberem uma reta, diagonal, entre outros; experimentação de saltos e expressão facial.

A partir dessas vivências corporais, surgiu a idéia de criar o espetáculo, inspirado no processo de transformação que os corpos de cada um dos bailarinos não-videntes sofreram durante essa experiência, fazendo uma analogia a metamorfose da borboleta. Além disso, o fato da letra “a” da palavra “ação” estar maiúscula é proposital, justamente para demonstrar essa constante transformação, ou seja, o que se transforma em ação a partir do próprio corpo.

No que diz respeito à montagem do espetáculo, todos os bailarinos participam do processo de criação juntamente com a professora. Houve uma troca mútua de experiências e criação de movimentos gestuais para compor as coreografias.

“O processo de criação, sempre que a gente recebe uma proposta da própria escola, do Centro de dança Ana Unger, ou de outro lugar, é sempre trabalhado muito a questão do grupo, o que cada um pode trazer das próprias vivências cotidianas. Então, quando a gente passa a criar, tento instigar isso neles, que eles possam colaborar e não só reproduzir o que eu trago, criando partitura de movimento, trazendo um pouco de si pra cena” (Professora Marina Mota)

Vale ressaltar que, a quantidade de ensaios é maior se comparada com um grupo de bailarinos videntes e, no caso do estudo em questão, o acompanhamento também é especializado, ou seja, a professora observa e corrige os alunos um de cada vez. Além disso,

nos ensaios realizados no teatro é necessário primeiramente que os alunos não-videntes façam o reconhecimento do espaço, para uma melhor orientação. A professora é responsável em mostrar para cada um deles os lugares do palco em que realizarão os movimentos, através da marcação espacial dos lugares (geralmente o chão é marcado por fitas em alto relevo, com forma de “x”). Os bailarinos conseguem através dos pés sentir onde está essa marcação), bem como para onde se devem locomover no caso de entrada e saída pelas coxias.

Segundo os alunos, assim como nas aulas, os movimentos da montagem coreográfica para apresentação em espetáculo são decorados e gravados mentalmente. Mas, além disso, o espaço em que ocupam no palco é também construído uma imagem mental, para imaginar o conjunto da cena: “No caso do espetáculo, o conjunto em si, eu me vejo nele mentalmente. Eu sei que todos estão ali, apesar de não consegui enxergá-los. Sei também que eu estou nesse conjunto de pessoas no palco, porque sinto a vibração da movimentação em cena” (discurso de uma das bailarinas do projeto).

É importante destacar que, no caso de espetáculos de dança realizados pelo grupo, os gestos em cena só são visualizados apenas pelo público. Contudo vale ressaltar que, apesar da sua condição, o bailarino não-vidente não está impedido de fazer com que o fenômeno artístico exista, tampouco de sentir o público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise dos elementos presentes na vivência da dança praticada pelos bailarinos do projeto “Passos par Luz” foi possível perceber que o corpo é de fato lugar de expressão. Cada gesto na dança possui significado que se traduz em forma de comunicação artística.

Embora certas formas de artes pertençam ao plano da visão, a dança se revelou contrária a essa mentalidade ao se tomar como análise o grupo de bailarinos desse projeto. Apesar de não-videntes, esses bailarinos são capazes de exteriorizarem o gesto, bem como realizar movimentos complexos na dança. Isso demonstra o quanto o corpo é capaz de ultrapassar seus limites, pois mesmo sem enxergar os gestos, os bailarinos não-videntes são capazes de expressar seus movimentos na dança utilizando outros mecanismos sensoriais.

Já metodologia de ensino-aprendizagem da dança para o público não-vidente é desenvolvida de acordo com a limitação desse grupo, a partir as atividades corporais que atendam as necessidades e capacidades dos bailarinos não-videntes, diferentemente a metodologia de dança aplicada para a aprendizagem de videntes, de caráter mais imitativo, já que o bailarino vidente dispõe da capacidade visual.

Além disso, acredito que através da dança, os bailarinos não-videntes são capazes de expressar por si mesmo emoções ou sentimentos vinculados ao corpo em movimento. Sendo que, para isso, utiliza outros veículos sensoriais capazes de demonstrar essa expressividade, como a audição no momento em que interioriza a música, o tato ao perceber o gesto ou até mesmo do fenômeno da sinestesia. Assim, é capaz de comunicar através do próprio corpo o que deseja expressar a partir dos gestos da dança.

Vale destacar ainda, que a dança significa para esses bailarinos não-videntes mais do que uma prática corporal, que desenvolve capacidades sensoriais: representa uma alternativa de inclusão sócio-cultural, pois sem essa vivência dificilmente estariam inseridos no campo artístico, por apresentarem limitação visual. Por esse fato, ratifico a hipótese de considerar a dança como arte inclusiva, seguindo as especificidades do público atendido.

Outro aspecto que também deve ser considerado é a existência de um paradoxo: a dança é um espetáculo de percepção visual, mas que nesse caso, é exercida por pessoas que não enxergam a própria dança. Isto prova, então, que bailarinos não-videntes não estão impedidos de praticar a dança como forma de arte, apenas são desprovidos da contemplação visual da expressão artística que realizam.

Todos que praticam dança possuem limitações, seja referente a flexibilidade, equilíbrio ou musicalidade, seja física ou sensorial como no caso dos bailarinos desse estudo. O que é necessário é pensar sobre o corpo, desenvolver formas de ensino-aprendizagem que auxiliem no conhecimento das capacidades corporais. E desse modo, compreender-se a si mesmo corporalmente.

REFERÊNCIAS

ANARUNA, Silva; EMERIQUE, Paulo. **A consciência corporal e a formação de professores de pré-escola e ensino básico**. Educação: Teoria e Prática. v.5, n.8, jan.-jun. 1997. Disponível em <<http://cecemca.rc.unesp.br/ojs/index.php/educacao/article/view/File/2386/2113>> Acesso em: 27 jun. 2010.

COSTA, Darcilene. **Tela interior: público cego em museus de arte o reverso revelado**. Belém: IAP, 2002.

GIL, José. **Movimento total** – o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 3ª Ed. São Paulo: Annablume, 2008.

MELO, José Pereira de. **Educação Física e critérios de organização do conhecimento**. In: NÓBREGA, T. P. (Org). Epistemologia, saberes e práticas da Educação Física. João Pessoa: EDUEPB, 2006.

MELO, Leylla Raissa S. **Um Outro Olhar sobre a Dança: O gesto como comunicação da beleza na dança de não-videntes**. 2009. 70f. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Pará, Pará, 2009.

MOTA, Marina; ROSÁRIO, Rosana. **Sentidos e Significados do não-olhar: a vivência da dança no universo dos deficientes visuais do centro de dança Ana Unger**. II Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA. Belém: ETDUFPA, 2009. (Comunicação oral).

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

SIQUEIRA, Denise. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. São Paulo: Autores Associados, 2006.

E-mail: leylla_melo@hotmail.com