

Diversas danças – diversos corpos: discursos e práticas da dança no singular e no plural

Carla Vendramin*

Resumo: Este ensaio apresenta e discute questões ligadas à dança com pessoas *com* e *sem* deficiências, sobre o entendimento da diversidade de corpos e danças que envolve a produção coreográfica e a percepção do dançarino na sociedade e em cena, as escolhas metodológicas, a constituição dos grupos e companhias, suas implicações e considerações. Este ensaio também apresenta uma proposta para professores na construção da sua metodologia de trabalho para uma prática acessível.

Palavras-chave: Dança. Deficiência. Coreografia. Prática. Metodologia.

*Diverse dances – diverse bodies:
dance involving people with and without disabilities: discourses and practices*

Abstract: This essay presents and discusses issues related to the practice of dance involving people with and without disabilities. It analyses issues regarding the diversity of bodies and dances which this practice fosters, the choreographic production and the perception of the dancer in society and on stage, the methodological choices and the formation of groups and companies, and their implications. This essay also presents a proposal to teachers on building their work methodology for an accessible practice.

Keywords: Dance. Disability. Choreography. Practice. Methodology.

*Danzas diversas – cuerpos diversos:
la danza con personas con y sin discapacidad: discursos y prácticas*

Resumen: Este ensayo presenta y discute temas relacionados con la práctica de la danza incluyendo a personas *con* y *sin* discapacidad. En él se analizan cuestiones relativas a la diversidad de los cuerpos y de las danzas que esta práctica fomenta, la producción coreográfica y la percepción de lo bailarín en la sociedad y en el escenario, las opciones metodológicas y la formación de grupos y compañías, así como sus implicaciones. Este ensayo también presenta una propuesta destinada a orientar los maestros en la construcción de su metodología de trabajo para una práctica accesible.

Palabras clave: Danza. Discapacidad. Coreografía. Práctica. Metodología.

Desde o seu surgimento nos anos 90, e seguindo a maior proliferação de trabalhos no Exterior e no Brasil, a dança com pessoas *com* e *sem* deficiências vem adquirindo maior visibilidade e atraindo um crescente interesse de profissionais da dança. Apesar disso, é ainda frequente um certo desconhecimento sobre essa área. Mesmo que se saiba que a dança e o corpo devem ser entendidos de forma plural e não como uma forma única e universal, a participação e a maior visibilidade de pessoas com deficiência na dança traz ainda mais à tona as singularidades e a pluralidade dessa arte. Se o corpo na dança pode ser homogeneizado pela escolha de padrões estéticos (por exemplo: longilíneo, flexível, magro, forte, virtuoso), também se podem criar estéticas novas e diversas.

* Mestre em Coreografia pela Middlesex University – Londres. Graduada em Fisioterapia pela Feevale – Novo Hamburgo. Professora no curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. *E-mail:* carlavendramin@gmail.com

Os autores que primeiro escreveram sobre esse assunto, Amoedo (2001) e Bellini (2001) no Brasil, e a americana Albright (1997) já apontavam a essa questão. Hoje a sociedade passa por uma transformação na qual há uma demanda maior pela inclusão de pessoas com deficiência. Porém o discurso da inclusão traz dicotomias. Não necessariamente, ou impreterivelmente, ele garante que há um melhor entendimento da diversidade, ou uma real aproximação e transformação das relações estigmatizadas que frequentemente permeiam o “mundo da deficiência”. Acessibilidade pode ser: arquitetônica, comunicacional, metodológica, instrumental, programática e atitudinal. O conceito de *Desenho Universal* possibilita acessibilidade a um número cada vez maior e diverso de pessoas, e um entendimento mais amplo do que aquele que o conceito de inclusão traz. Ao menos na dança, contemplar a diversidade é um aprendizado sobre relação (bidirecional e multidirecional), que não se restringe à inclusão (unidirecional).

Assim como Silva (2000), faz uma crítica sobre a produção social da identidade e da diferença, referindo que essas relações devem ser contextualizadas com maior profundidade do que apenas assumir uma posição de respeito e tolerância. Na arte, as nossas formas de atuar e responder possuem determinações social e culturalmente construídas, mas também os trabalhos de dança podem desafiar conceitos e mudar as formas de atuar e responder estabelecidas. (BEST, 1985).

Produção coreográfica e a percepção do dançarino na sociedade e em cena

Uma forma de observar como os dançarinos com deficiência são percebidos na sociedade e em cena é por meio de resenhas de jornais. Realizei um estudo analisando uma amostra de jornais sobre a Companhia Candoco, publicadas entre 1992 e 2006, com o objetivo de observar as escolhas feitas em termos de vocabulário e linguagem usados para se referir às obras e aos corpos dos bailarinos nesse período de tempo. O estudo apresentou textos em que alguns dos autores referiam-se às coreografias e aos coreógrafos, e outros que se referiam mais especificamente a questões relacionadas à deficiência. As resenhas como a de Donald Hutera (*The Times*, 2006) e Jason Jones (*The Independent*, 2006) sobre a temporada 2005-2006 da Companhia Candoco, direcionaram sua escrita à coreografia e aos seus efeitos. Hutera descreve um balanço desequilibrado entre as duas peças apresentadas, sendo que ele parece estar mais impressionado com o trabalho da coreógrafa Fin Wakker do que o de Athina Vahla. Em sua resenha, Jones menciona a contribuição da Companhia Candoco em abraçar a diversidade e desafiar noções sobre “physical otherness”¹ de uma forma liberta de preconceitos. Outras resenhas tendem a ser escritas com o foco na questão da deficiência, como a de Luke Jennings (*The Observer*, 2006), que inclui informações sobre como alguns bailarinos se acidentaram e a história de como se tornaram deficientes.

Várias resenhas entre 1993 e 2003 apresentavam um interesse sobre o que pessoas com deficiência podem fazer, por exemplo: “Transcendendo a deficiência, destacando a

¹ Noção de um ponto de vista da experiência pessoal sobre o que representa a fisicalidade do *outro*.

habilidade”, de Ashing Duffield (1993); “Bailarinos que podem fazer”, de Sophie Constanti (1994); “Poder dançar”, de Nadine Meisner (1994); “Poder e habilidade”, de Kari O’Nions (1995); e “Esta atitude de ‘poder fazer’ eleva o espírito”, de Julie Harries (2003). De fato, o nome da companhia, *Can-do-co* tem nele mesmo o pressuposto de “poder fazer”, *Can-do-company*. Celeste Dandeker, fundadora e ex-diretora do Candoco, em entrevista feita por Katie Philips, no 15º aniversário da companhia, enfatiza que no etos da companhia não existe uma mensagem sobre “olhe o que os deficientes podem fazer” e que hoje não existe a necessidade de continuamente explicar isso. Ainda que “can do” seja incluso em um nome e a curiosidade sobre o que dançarinos com deficiência podem fazer possa ainda estar presente, o seu significado estigmatizado está em fase de mudança. A transformação discursiva e linguística usada passa por um processo de transição que se utiliza de termos ainda relacionados a velhos padrões de conhecimento e ao mesmo tempo busca por novos padrões.

A análise dessas resenhas de jornais mostra alguns posicionamentos críticos positivos e outros negativos com relação à estigmatização da deficiência, incluindo algumas resenhas que são extremamente rudes. As resenhas de Michel Scott (*The Vancouver Sun*, 1999) são particularmente agressivas e não reconhecem a contribuição da Companhia Candoco no mundo da dança. Destacando apenas alguns dos pontos cruciais de sua resenha, Scott escreveu que a produção da Companhia Candoco não é sobre arte, que a companhia “é mensageira de uma epifania de esperança”, e que os bailarinos “superam a deficiência criando uma arte de movimento para tocar a alma”. Scott discute como nós deveríamos julgar esse tipo de trabalho e se deveria ser julgado como “disability art” ou “victim art”.² Arlene Croce, da revista *The New Yorker*, categorizou dessa mesma forma o trabalho *Still/Here* de Bill T. Jones em 1994. O debate sobre a “arte da vítima” trazido por Croce argumentava contra vídeos de *Still/Here* porque esses apresentavam pessoas que estavam em situação de doença terminal falando sobre sua experiência; argumentava que as pessoas doentes que Jones incluiu em seu vídeo não tinham outra escolha se não a de estarem terminalmente doentes. Na sua resenha, ela também agrupou pessoas com deficiência que, em suas palavras, eram “bailarinos com deformidades físicas que apareciam à noite em papéis que requerem uma beleza de linha”. (CROCE, 1994 apud KUPPERS, 2004, p. 52). Nessa resenha, Croce subentendia que toda pessoa com deficiência é doente. No que se refere à argumentação sobre “escolha”, Koppers (2004, p. 59) diz que “as intervenções e transgressões são táticas, elas desestabilizam campos discursivos somente um de cada vez, mas criam comunidades que trabalham e afetam a realidade de formas diferentes. Essa tarefa pode ser para desafiar a “natureza anti-escolha” do corpo deficiente”.

A construção social da imagem de pessoas com deficiência possui alguns rótulos que precisam ser avaliados. Hevey (1992) examinou a representação de pessoas com deficiência em propagandas de organizações de caridade como sendo o objeto fotográfico do “trágico-mas-bravo”. Através da teoria crítica feminista, Koppers (2004)

² Arte da deficiência e arte da vítima. (Tradução da autora.)

discute pontos para a “desnaturalização da deficiência”, sobre o uso do termo *natural* em relação aos corpos e de *natural* com conotações que convencionam estereótipos de deficiência. A questão sobre o *natural* também traz debates ao redor de políticas de identidade de raça, sexualidade, gênero e classe. As conotações de *natural* implicam categorias estabilizadas que geram realidades práticas de opressão, divisão, subjugação e exclusão.

Segundo Koppers (2004), o estereótipo da deficiência assume que pessoas com deficiência querem ser “normais”, negando que a cultura de deficiência pode ser uma experiência positiva. Esse estereótipo cai facilmente no binário trágico-herói. Os trabalhos de dança com pessoas com deficiência podem desafiar o discurso sobre tragédia que está incorporado na sociedade e a ideia de que o corpo deficiente é naturalmente um manifesto sobre deficiência. Existe uma grande variedade de produções coreográficas, que podem (ou não) apresentar temas relacionados e basear sua pesquisa corporal na deficiência. O fato de apresentarem dançarinos com deficiência não significa que a performance esteja intrinsecamente relacionada à deficiência.

A remontagem da coreografia *Set and Reset/Reset*,³ de Trisha Brown (1983), pela Companhia Candoco, no aniversário dos seus 20 anos de existência, em 2011, mostra um trabalho que se centra em um vocabulário e numa dinâmica de movimentos específicos, característicos da pesquisa da coreógrafa. “Os dançarinos trabalham com o material original das frases de movimento e do vocabulário original, que é o tecido da peça, mas as formas que eles recriam são inteiramente novas.” (Abigail Yager). Essa produção coreográfica está centrada em um vocabulário que não provém previamente do corpo do dançarino com deficiência. A coreografia recria a fluidez característica de Trisha Brown que, mesmo para o dançarino Dan Daw, que aparenta ter um tônus muscular tipo atetose,⁴ faz integrar todos os dançarinos na peça de forma harmônica. É interessante observar a remontagem do trio “Ulgy”⁵ feito posteriormente devido à troca desse bailarino que possui tônus flutuante, por um bailarino cadeirante. As características da movimentação coreográfica de Trisha Brown se mantêm.

Em outras produções, como é o exemplo da coreografia *Steak* (2006),⁶ coreografada por Adam Benjamin para a Companhia Danse-habile da Suíça, o vocabulário de movimento pode partir do corpo do dançarino com deficiência. Essa coreografia começa com uma luz que se abre lentamente e revela três homens vestidos apenas com sunga branca. Eles estão em uma composição em linha vertical, um deles na posição baixa, outro na posição baixa-média e o terceiro no nível médio. Esse pilar de corpos se move em direções ascendentes e descendentes e mostra uma conexão entre os bailarinos e seus movimentos. A iluminação âmbar destaca os tons de pele e propicia unidade. O volume da música sobe apresentando um barulho estrondoso enquanto os dançarinos, agora

³ Disponível em: <<http://www.candoco.co.uk/productions-and-events/repertory/set-and-reset-reset/>>.

⁴ Variação contínua e imprevisível do tônus muscular, que pode variar de hipotonia a hipertonia. Caracteriza-se por movimento retorcido, contínuo, lento, sinuoso e irregular.

⁵ Disponível em: <<http://vimeo.com/72818293>>.

⁶ Disponível em: <http://www.adambenjamin.co.uk/Past_work.html>.

espalhados no chão, vão em direção ao centro do palco para o seu fundo. Aqui a qualidade do movimento é frenética, eles tremem seus braços sem precisão, sem uma direção direta e mudam suas posições no chão, parecendo estar incertos do seu apoio contra a gravidade. A música começa a progredir para um modo repetitivo, os três homens se posicionam em uma linha diagonal no chão e procuram uma forma de levantar, se levantando desequilibradamente. Os três corpos apresentam qualidades de unidade e similaridade, que se seguem de singularidade e novamente unidade, fazendo várias combinações. A coreografia produz um efeito de redução para um e triplificação. A transmissão de movimento entre os corpos dos dançarinos, *cannon*, intersecção e interconexão, traz a ideia de réplica: o corpo que se replica a partir de um para três e se reduz de volta para um, e a replicação da dinâmica de movimento é a partir do corpo do dançarino com deficiência, Christian Panouillot, que se espalha pelos corpos dos outros dois dançarinos, Marc Berthon e Sebastian Cormier. Nesse ponto da coreografia, não é possível identificar claramente quem é o dançarino com deficiência. Existe a dualidade de estar sendo escondido pela replicação para os outros corpos e, ao mesmo tempo, visível, pelo uso da sua realidade corporal na criação do vocabulário de movimento. O que é característica da sua singularidade é o que produz movimento. A característica dos movimentos causados por um tônus alto, de Christian, é absorvida pelos outros dançarinos e incorporada cenicamente. (VENDRAMIN, 2007).

Olhando para as produções do Grupo Dançando com a Diferença,⁷ é possível verificar a diversidade de formas coreográficas, em que podem (ou não) aparecer referências ao corpo do dançarino com deficiência ou um vocabulário de movimento especificadamente relacionado a ele. Em *Beautiful People*, de Rui Horta (2008), a coreografia inicia com o dançarino José Manuel Figueira falando sobre sua experiência pessoal de ter perdido a visão e progride para uma composição energética e movimentada que, entre outras coisas, mostra o dançarino Ricardo Mendes atirando Elsa Freitas para fora da sua cadeira de rodas, o que desestabiliza estereótipos de fragilidade e caridade. As produções mais recentes, *Desafinado* (2011), de Paulo Ribeiro, e *Romeu e Julieta*, de Arthur Pita (2009), se apresentam, uma centrada em uma musicalidade percussiva e outra na construção temática da história, enquanto *Endless* (2012), de Henrique Amoedo, foi inspirada nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial.

Uma análise das coreografias e dos grupos irá mostrar que, assim como em qualquer grupo ou companhia de dança, também os trabalhos que envolvem dançarinos com deficiência apresentam escolhas estéticas, temáticas e metodológicas diversas. Não existe uma regra que deva ser determinada; é justamente essa ilimitada possibilidade de relações entre corpos e formas de produção coreográfica, que contextualiza, cria e renova discursos sobre a dança, o corpo que dança e a sociedade em que se inserem. A proliferação e um entendimento mais amplo sobre a prática de dança com pessoas *com e*

⁷ A companhia foi criada em 2001 e é dirigida por Henrique Amoedo, na ilha da Madeira. Disponível em: <<http://www.aaaid.com/>>.

sem deficiências poderão colaborar para que essa atinja lugares mais centrais na cena da dança. Ainda que dita diversidade seja conhecida, conforme Mattos (2012, p. 38) muito bem pontua, “uma mudança de percepção só poderá ser configurada após o contato e a efetivação nas interações estabelecidas, com a nova informação incorporada se, e apenas se, essa informação propiciar um outro entendimento de dança” e, assim também, um outro entendimento de mundo e das relações ali presentificadas. Para que essas danças possam sair das superfícies dissimuladas (MATTOS, 2012, p. 41-61) para um lugar mais central, depende também da simples oportunidade de que elas sejam vistas.

Escolhas metodológicas e de treinamento, constituição dos grupos, suas implicações e considerações

Apesar de o treinamento em dança e a criação coreográfica apresentarem entrelaçamentos na produção coreográfica, os coreógrafos podem e estão livres para fazer escolhas criativas e cênicas que talvez não dependam, necessariamente, de uma formação dos dançarinos em alguma técnica ou prática de dança específica, e eles também podem criar novas pesquisas segundo seus interesses sobre o movimento, a dança e suas relações cênicas. Para a finalidade do seguimento da linha de raciocínio aqui apresentada, serão observadas, a seguir, apenas as escolhas metodológicas e de treinamento que constituem diferentes fazeres e formações em dança dos grupos estudados e não a análise das suas produções coreográficas.

A Roda Viva Cia. de Dança⁸ tinha uma prática específica que baseava o treinamento regular do grupo, enquanto os coreógrafos convidados traziam novas experiências sobre o processo de criação e composição em dança (Luis Arrieta, Ivone Satie, Henrique Rodovalho, Carlinhos de Jesus, Mário Nascimento, Domingos Montagner, entre outros). Essa companhia fundamentava sua prática em dança no Método Dança-Educação Física (MDEF) desenvolvido por Edson Claro, técnicas de improvisação de contato Paxton/Alesi e Laban. A Roda Viva teve diversas formações em seu elenco durante a sua história. Predominantemente o grupo tinha dançarinos com deficiência de ordem física e começou a receber pessoas com síndrome de Down a partir de 1998. (TEIXEIRA, 2011).

As companhias estudadas por Mattos (2012) trazem outras metodologias e treinamento em dança. A Cia. Ekilíbrio⁹ tem um trabalho voltado à consciência corporal, aulas de *ballet* e dança moderna (com base em Martha Graham, Lester Horton, José Limon, Eric Hawkins e Alvin Ailey) e se utiliza de princípios da dança contemporânea e do contato-improvisação baseado em experiências obtidas em cursos com João Saldanha, Tuca Pinheiro e Tica Lemos. A companhia é formada por cinco dançarinos sem deficiência e dois dançarinos com deficiências múltiplas (deficiência intelectual e

⁸ Companhia criada em 1995 por Henrique Amoedo em Natal – RN, seu diretor-geral e artístico até 2000. Posteriormente, a companhia foi dirigida por Edeilson Matias (2000-2003), Carolina Teixeira (2004-2006) e Alex Beigui (2008-2009). Disponível em: <www.ntl.matrix.com.br/rodaviva>.

⁹ Companhia criada em 1998 por Christine Sílmor em Juiz de Fora – MG.

sensorial (auditiva e visual)). A Limites Companhia de Dança¹⁰ informa que está fazendo uma pesquisa para o preparo técnico dos dançarinos que é independente dos processos de criação coreográfica. Com base nas singularidades dos bailarinos, a companhia desenvolve uma pesquisa em dança contemporânea, visando a novas possibilidades de comunicação do corpo. Por meio da investigação sobre os princípios de movimento baseados nos fundamentos de Laban/Bartenieff e da aprendizagem motora, a pesquisa denominada *Progressão qualitativa do movimento* (ainda não publicada) propõe um trabalho didático sobre a compreensão de contrastes e *nuances* do movimento. Essa pesquisa explora a individualidade da percepção de cada corpo e usa elementos da aprendizagem motora como seleção, atenção e progressão. A companhia é composta por dez bailarinos, quatro com deficiência física e seis sem deficiência.

A Pulsar Cia. de Dança¹¹ desenvolve um treinamento baseado em técnicas de consciência corporal, Pilates e improvisação de contato. A prática dessa companhia é caracterizada por uma busca da sensoriedade do corpo e da resposta do movimento por meio dessa sensoriedade. No seu elenco, existem oito bailarinos sem deficiência e quatro com deficiência física. O Grupo X de Improvisação em Dança¹² já foi criado a partir de uma investigação sobre a improvisação de contato e seguiu com a improvisação como base do seu trabalho. O treinamento em improvisação do grupo busca um estado de prontidão e disponibilidade do corpo, uma confiança e afinidade entre os corpos de modo que se possa estabelecer as relações de movimento entre os dançarinos. O grupo tem no seu elenco fixo quatro dançarinos sem deficiência e um com deficiência física. (MATTOS, 2012).

Na Inglaterra, a Companhia Amici¹³ abrange participantes que possuem diversos tipos de deficiência. O trabalho da companhia está baseado em técnicas de improvisação, uso de objetos cênicos, palavras e imagens visuais. Uma sessão de dança da Companhia Amici inicia com a apresentação dos seus participantes usando a linguagem de sinais *Makaton* para mostrar a primeira letra do nome de cada pessoa. Alguns exercícios que fazem parte do aquecimento inicial são baseados em princípios do *ballet*. As atividades de improvisação são feitas individualmente ou em grupos, duos e trios, com música e participação selecionadas arbitrariamente. Outras companhias como Anjali, Corali e Magpie estão voltadas especialmente a pessoas com deficiência intelectual, mais especificadamente, com síndrome de Down. A companhia Magpie, por exemplo, oferece aulas regulares que incluem *ballet*, dança contemporânea e improvisação e oferece um trabalho de orientação (*mentoring*) a novos coreógrafos que

¹⁰ Companhia criada em 1992 por Andréa Sério em Curitiba – PR. Hoje está sediada no Teatro Guaíra.

¹¹ Companhia fundada em 2000 por Tereza Taquechel (direção), Andréa Chiesorin, Fernanda Rocha e Rogério Andreoli. A companhia faz parte do Núcleo Coreográfico da Escola e da Faculdade Angel Viana no Rio de Janeiro. Disponível em: <www.pulsardanca.art.br>.

¹² Fundado em 1998 pelos coreógrafos e professores da Universidade Federal da Bahia (UFBA): Fátima Daltro e David Iannitelli. A partir de 2003, seguiu sob a direção de Fafá Daltro. Disponível em: <<http://grupoxdeimprovisacao.blogspot.com.br/>>.

¹³ Disponível em: <<http://www.amicidadance.org/>>.

possuem dificuldades de aprendizado. A Companhia Entelechy Arts¹⁴ se reconhece como uma companhia de arte participatória. Dentro de seu programa de projetos, a companhia desenvolve um trabalho único voltado a pessoas com deficiências múltiplas e profundas. Um exemplo disso são *Ambient Jam* e *Night Flights*. *Ambient Jam* é um projeto que usa música ao vivo e improvisação para criar um ambiente que nutre um diálogo criativo entre dançarinos experientes, músicos e pessoas *com* e *sem* deficiências. Tendo em vista que as pessoas com deficiências múltiplas profundas possuem sérias dificuldades de se comunicar verbalmente, ler, escutar ou ver, o projeto se baseia em um ambiente multissensorial, onde o movimento, o corpo e seus sentidos propiciam meios de expressão e comunicação. O projeto *Night Flights* apresenta meios criativos e sofisticados em que jovens com deficiências múltiplas profundas trabalham em colaboração com artistas de dança e vídeo. Além desses e ainda mais diverso, o projeto *Seven Ages* abrange pessoas de todas as idades, habilidades e contextos socioculturais, em instalações de vídeo, dança e performance multimídia, explorando temas, como: identidade, diversidade, memória, risco e mudança. (VENDRAMIN, 2009).

Este relato é para exemplificar como a escolha de diferentes práticas, tipos de treinamento em dança e metodologias também está relacionada com a constituição dos participantes do grupo, os objetivos e as funções de cada companhia. O tipo de metodologia usado no treinamento de cada um desses grupos está em acordo também com seus indivíduos, suas possibilidades, características e necessidades. O *Ambient Jam* da Companhia Entelechy possibilita que pessoas com deficiências profundas interajam e dançam sem ter uma pressão determinada sobre a movimentação que devem realizar. A Companhia Magpie que trabalha com dançarinos com síndrome de Down tem uma estratégia específica que utiliza o som percussivo da música para auxiliar no aprendizado e estimular a expressividade através da música. A Cia. Equilíbrio, como demonstrado no estudo de Mattos (2012, p. 85-104), desenvolveu estratégias específicas devido ao fato de integrar no seu elenco dançarinos com deficiências múltiplas. Essa metodologia é observada por Mattos:

Com um olhar mais atento, pode-se observar que há uma condução de Coriseu Guedes pelo palco, bem como de seus movimentos e que, em outros momentos, há a ativação de uma espécie de “senha” do movimento, onde um dançarino toca, por exemplo, sua cabeça, o ombro e o braço e, após esse toque, ele inicia uma sequência repetitiva de movimentos que envolvem essas partes do corpo. (2012, p. 92).

Enquanto em alguns grupos não é preciso haver um direcionamento metodológico estratégico e específico para a pessoa com deficiência (como é o caso, por exemplo, do Grupo X de Improvisação em Dança), em outros a própria prática em conformidade com seus participantes irá mostrar caminhos que criem metodologias e estratégias de trabalho que atendam às singularidades dos indivíduos e às diferentes variações de grupos mistos

¹⁴ Disponível em: <<http://www.entelechyarts.org/>>.

de pessoas *com* e *sem* deficiência. De forma geral, dentro ou fora do mundo da dança, é comum que o entendimento que se tem não vá muito além de pensar que pessoas com deficiência são cadeirantes, surdos e cegos, ou pessoas com síndrome de Down. É preciso entender que existe uma grande diversidade de pessoas com deficiência e que, na dança, essa variedade de corpos também pode criar uma variedade de práticas.

O método DanceAbility¹⁵ criado por Alito Alessi e baseado em improvisação, por exemplo, clarifica em sua metodologia estratégias específicas para aulas com grupos de características variadas. Ainda falando sobre a diversidade que existe dentro dos trabalhos de dança com pessoas *com* e *sem* deficiência, a função e os objetivos de cada grupo ou companhia, é preciso identificar que existem trabalhos que são de cunho artístico-profissional e outros que possuem caráter amador, educacional e institucional. Podem existir linhas grossas e tênues que identifiquem ou que borrem essa diferenciação, mas, para entender a diversidade e o contexto dos muitos trabalhos em dança que envolvem pessoas com deficiência, é também preciso observar essas delimitações.

Definições sobre o que é um trabalho profissional ou amador à parte, pois isso pode ser bastante delicado, já que existem grupos e companhias, a exemplo das apresentadas acima, que se identificam por um fazer artístico e cênico em dança, usando diferentes treinamentos e metodologias. Além disso, existem trabalhos que, concomitantemente à prática artística ou isoladamente, focam na formação em dança ou no acesso e na participação de pessoas com deficiência na dança. A Cia. Ekilíbrio que, além de desenvolver o trabalho artístico, desde 2002, possui uma sede própria onde oferece aulas regulares de dança com turmas mistas.

A Limites Companhia de Dança recebe estagiários de Curso Superior de dança do Estado do Pará desde 1998 e possui um grupo de estudos em funcionamento desde 2004. Candoco e Dançando com a Diferença possuem um grupo de bailarinos que desenvolve trabalhos artísticos da companhia e, paralelamente, faz diversos projetos educacionais: oficinas, formação de professores, aulas regulares de dança abertas a pessoas *com* e *sem* deficiências, projetos de dança na escola, formação em dança direcionada a estudantes com deficiência (*Candoco Foundation Course in Dance for Disabled Students*), etc.

Outros trabalhos são feitos para incentivar a participação de pessoas com deficiência, mas dentro do ambiente institucional em que essas estão associadas (Apaes, associações e instituições de apoio à pessoa com deficiência), geralmente são específicos para sua população em particular. Também existem trabalhos para pessoas com deficiência que são de cunho terapêutico. Esses pertencem à área de outro entendimento que não é o fazer artístico da dança e trazem pressupostos diferentes. Não diferenciar essas muitas propostas e fazeres em dança significa perpetuar ideias equivocadas que reforçam paradigmas e estigmas, assim como é discutido por Mattos (2012, p. 70-81) na análise sobre o 1º Festival Internacional Arte sem Barreiras de 2002. Para que se atinja um melhor entendimento e clareza sobre a dança com pessoas *com* e *sem* deficiências, é

¹⁵ Disponível em: <<http://www.danceability.com/>>.

preciso diferenciar e avaliar que todos esses tipos de trabalho se caracterizam de formas diferentes e têm estéticas, feitos, funções e objetivos diversos.

Contemplando as singularidades e a diversidade: uma proposta para professores

A dança com pessoas *com* e *sem* deficiências abre um amplo território de conhecimento que ainda não é muito familiar no meio da dança e que poderia estar com mais efetividade em circuitos acadêmicos, escolas, academias, festivais e mostras e não somente em eventos isolados. Com relação ao treinamento em dança, é mais comum que pessoas com deficiência encontrem oportunidade em projetos que são direcionados à sua população do que em aulas de dança oferecidas regularmente em escolas, academias e estúdios.

Em decorrência da necessidade de informação e de haver professores de dança interessados nessa área, comecei a organizar um estudo para a orientação de professores, estudantes e dançarinos que quisessem conhecer esse meio e refletir sobre como sua própria prática em dança pode ser acessível. Alguns professores e artistas da dança, mesmo que não tenham um trabalho especialmente direcionado à participação de pessoas com deficiência, devido às características de como desenvolvem a sua prática, já apresentam formas que são acessíveis e se valem de uma metodologia que valoriza as singularidades humanas.

Outros professores podem ter suas práticas de dança baseadas em padrões que sejam bastante rígidos e excludentes, não somente para pessoas com deficiência, mas para qualquer corpo que não se adapte ao que se encontra já estabelecido. Pensar em como a prática do ensino da dança pode ser acessível a pessoas com deficiência é uma reflexão que atinge algumas bases do ensino em si e nos faz olhar para algumas normas fixas, para a tradição e a homogeneização que está ali incrustada. Dessa forma, essa reflexão não é apenas importante para a acessibilidade de pessoas com deficiência, mas também de todas as pessoas.

Apresento a seguir uma proposta para uma reflexão sobre que conhecimentos básicos estão implicados na prática de dança com pessoas *com* e *sem* deficiências. Eles estão estruturados nos itens: 1. Diversidade na Diversidade, 2. Uso de Linguagem e Terminologia Próprias, 3. Elementos de um Ambiente de Aula Acessível, 4. Princípios-chave de Comunicação e Relacionamento, 5. Estratégias para uma Prática de Dança Acessível, 6. Estrutura de uma Aula de Dança Acessível, 7. Conceito sobre o Modelo Social de Deficiência, e 8. O Bailarino com Deficiência em Cena.

Diversidade na diversidade, assim como discutido anteriormente, é preciso conhecer a variedade de corpos, estéticas, contextos e metodologias dos grupos e das companhias que têm bailarinos *com* e *sem* deficiências. Assistir a vídeos e conhecer e discutir sobre várias dessas propostas é uma introdução importante e necessária. O **uso de linguagem e terminologia próprias** envolve o vocabulário usado em aula e a terminologia

que os grupos e as companhias utilizam. Ter um olhar atento ao vocabulário que se usa em aula significa, por exemplo, dizer: “sinta seus pés no chão ou seus ísquios na cadeira” (no caso de cadeirantes), “veja o espaço ao redor, ou sinta o espaço ao redor” (se também pessoas com deficiência visual estiverem presentes), “caminhe ou se desloque pelo espaço”, etc. Ao mesmo tempo que ficar atento às mudanças de vocabulário usado em aula é um exercício de percepção do *outro*, não é necessário ficar preso a isso, analisando cada palavra falada, pois isso gera tensão. O uso da linguagem e terminologia também envolve conhecer como as companhias nomeiam a si próprias, que são de formas diferentes.

No Brasil o conceito “Dança Inclusiva” é mais conhecido; no Reino Unido “Dança Integrada” [*Integrated Dance*]; a expressão “*Disabled Dance*” surgiu nos EUA, nos anos 90, mas não é comumente usado hoje. *DanceAbility* é a expressão usada associada ao método de Alito Alessi. Apesar disso, ela também é encontrada em outros meios onde a prática da dança não está associada ao método *DanceAbility*. Um exemplo disso é o projeto *Dance Ability*¹⁶ do *Laban Centre*, em Londres. A palavra apenas se diferencia por estar separada, o projeto é para crianças entre 5 e 12 anos de idade. Outras terminologias que podem ser utilizadas são: grupo ou companhia de “habilidades mistas”, ou simplesmente “dança com pessoas *com* e *sem* deficiências”. Uma companhia de dança que possua algum dançarino com deficiência no seu elenco, não necessariamente, irá se identificar em alguma dessas terminologias, como é o caso da Companhia (inglesa) DV8, no trabalho *Can We Afford This?* (2000) e no vídeo *The Cost of Living* (2005), da qual o ex-dançarino da Candoco, David Toole, participava do elenco. Alguns artistas e companhias buscam pela não classificação e limitação dentro do termo “inclusivo”. Existe uma discussão relacionada à necessidade do uso desse termo, ou não, um discurso presente em muitos dos grupos que originalmente foram formados com a participação de dançarinos com deficiência. Algumas das discussões sobre terminologia são encontradas em Mattos (2012), Teixeira (2011), Vendramin (2006), Benjamin (2002), Amoedo (2001). Com relação ao vocabulário e aos indivíduos, o conceito “pessoa com deficiência” (PcD) é o adotado por eles mesmos e vigente na sua legislação de direitos. Em escolas é comum usar o vocábulo “especial”, principalmente relacionado a crianças e à “Educação Especial”. A maioria das PcDs não gostam de ser referidas como “especiais”. Pessoas e grupos variados muitas vezes criam suas próprias autodenominações. Elas não são determinações fixas e estáticas, portanto, se relacionar é a melhor forma de aprender e flexibilizar os estigmas provindos das nomeações.

Os **elementos de um ambiente de aula acessível** envolvem: conectividade, comunicação, relação, preparação do espaço, segurança, organização, conforto, responsabilidade sobre seu próprio corpo, soluções dinâmicas, estender as dinâmicas que são encontradas para o grupo todo, adaptação bidirecional, respeitar o tempo de cada um/encorajamento /limites, suporte individual, “pergunte!” Nutrir um ambiente que propicie **conectividade, comunicação e relação** entre as pessoas irá auxiliar para que elas

¹⁶ Disponível em: <<http://www.trinitylaban.ac.uk/schools-community/for-children-young-people/dance-ability>>.

sejam mais receptivas e hábeis para observar e desenvolver a interação entre elas e o trabalho de dança proposto. A observação da **preparação do espaço** é importante com relação aos diversos contextos que o professor pode encontrar (trabalho em instituições, centros comunitários, etc.) e à progressão de uma aula harmônica levando em consideração seus participantes (ex.: a luminosidade excessiva dificulta a visão de pessoas com visão subnormal, por isso o professor não deve se posicionar na frente de janelas onde há bastante luminosidade).

A organização do espaço, já no início da aula, irá auxiliar pessoas com dificuldade de comportamento e deficiência intelectual, para que tenham foco e direcionamento para o trabalho. Além disso, pensar na disponibilidade espacial que uma aula pode tomar e nas relações que ali se estabelecem pelo espaço, possibilita várias escolhas criativas. Propiciar um ambiente que dê **segurança / organização / conforto** é também importante, e quanto isso é mais ou menos indispensável pode depender do grupo e do contexto em que a aula acontece. **Responsabilidade sobre seu próprio corpo**, essa perspectiva coloca o poder no próprio indivíduo. Muitas pessoas com deficiência, que tenham sofrido influências negativas dos contextos médico e terapêutico, estão acostumadas a crer que seu corpo é um objeto de manipulação do *outro* e, talvez, sejam um pouco passivas. Os participantes devem saber que eles, melhor do que ninguém, conhecem o seu próprio corpo, suas possibilidades e limites, e que a responsabilidade sobre o corpo é deles mesmos e não do professor. É comum que em aulas de dança exista uma relação em que o professor é detentor do saber sobre o corpo dos estudantes. Por isso, os participantes da aula frequentemente esperam isso e se comportam como receptores passivos. Essa relação faz parte da tradição da dança baseada em olhar e copiar e na supremacia do conhecimento do professor sobre o corpo do aluno. Entender o princípio de tomada de responsabilidade pelo seu próprio corpo interfere também no como se dá a relação professor-aluno. **Soluções dinâmicas** se referem a como um problema pode se tornar uma solução. Muitas vezes, acontecem momentos de paradoxo e ausência de soluções, que podem ser sobre um problema de movimento, de relação ou comunicação. Solucionar um problema traz a descoberta de uma nova dinâmica, e ela, então, começa a fazer parte daquele vocabulário de movimento, da forma de relação ou comunicação. **Estender as dinâmicas que são encontradas para o grupo** faz com que todos aprendam com a solução dinâmica encontrada. Além disso, isso desloca o foco da pessoa com deficiência, pois, muitas vezes, as soluções dinâmicas são relacionadas a ela. Dependendo da condução do professor, ela pode ficar exposta em um foco que não seja confortável, ou que não a integre ao grupo. Pensar em soluções dinâmicas e estendê-las ao grupo é uma forma de aproveitar e ampliar as possibilidades do indivíduo e do grupo e se define pela forma de condução do professor.

Adaptação bidirecional: podem-se fazer adaptações de movimento do corpo do dançarino com deficiência para o corpo do dançarino sem deficiência, ou vice-versa. Isso traz muitas possibilidades criativas! A ideia de que apenas os dançarinos com deficiência devem se adaptar aos movimentos predeterminados dos corpos sem deficiência é antiga,

mas ainda está no imaginário de muitas pessoas. **Respeitar o tempo de cada um/encorajamento/ limites** é, obviamente, importante para qualquer pessoa, mas pode se tornar ainda mais importante quando se trabalha com pessoas que tenham problemas de comportamento, deficiência intelectual e/ou baixa estima. Como professor, muitas vezes, é preciso boa dose de paciência, vitalidade e energia, rigidez e flexibilidade. **Suporte individual:** algumas vezes é preciso dar um apoio específico de acordo com a necessidade individual ou de acordo com uma situação que se apresente em aula. Na aprendizagem de um vocabulário de dança específico, muitas vezes, é importante um suporte individual para atender à singularidade de cada um. Por exemplo, para aprender uma sequência de movimentos, uma pessoa com deficiência visual irá requerer algum suporte de descrição e toque; um cadeirante pode querer saber como movimentar a cadeira de forma a seguir o movimento; uma pessoa com dificuldade de aprendizado talvez precise de um auxílio na memorização da sequência, etc.

Os itens sobre uma prática de dança acessível estão apresentados aqui resumidamente. Quando apresentados de forma completa, relaciono uma série de informações acerca de algumas especificidades sobre a pessoa com deficiência física, sensorial, intelectual e/ou múltipla. Apesar de não ser necessário saber previamente o nome e as características dos sujeitos de forma patológica, o conhecimento sobre algumas especificidades pode auxiliar no entendimento da pessoa e na condução da aula. **Pergunte!** Tocar ou não tocar? Sente ou não sente? Pode colocar mais peso aqui? Isso machuca? Vai quebrar? Simplesmente isto: se tiver alguma dúvida, pergunte! Muitos medos, receios e dúvidas dos professores e dançarinos podem ser resolvidos com perguntas simples.

Princípios-chave de comunicação e relacionamento. São considerações sobre comunicação corporal, comunicação cinestésica, contato de olhar, nivelamento, problemas de dicção, preferências de aprendizado, toque, observação.

Comunicação corporal. Uma boa parte da nossa comunicação é feita via expressão corporal, e isso pode ser visto com bastante clareza em pessoas que são não verbais. Para essas, observar a sua comunicação corporal é imprescindível. O professor também pode usar a sua comunicação corporal em auxílio à sua comunicação verbal, quando necessário, para facilitar o entendimento.

Comunicação cinestésica. Acontece pela sensação do seu movimento e do movimento do *outro* quando em contato. Estar atento a ela é um exercício de escuta, percepção e criatividade.

Contato de olhar. Auxilia a focar a atenção na relação de comunicação que se cria. Essa é uma ferramenta de comunicação imprescindível, especialmente às pessoas com *deficit* de atenção e deficiências múltiplas e profundas, exceto em casos de autismo.

Nivelamento. Auxilia a estabelecer um bom contato de olhar e de comunicação corporal e cinestésica; algumas vezes, é importante fisicamente se colocar na mesma altura da outra pessoa. Para cadeirantes independentes e autoconfiantes isso talvez não seja uma questão determinante. Para cadeirantes que possuem deficiências múltiplas, que

são não verbais e possuem *deficit* de atenção, isso pode ser bastante determinante para uma boa comunicação.

Muitas pessoas têm **problemas de dicção**, uma comunicação verbal não muito clara. Nesses casos, é preferível colocar a atenção no que a pessoa está comunicando e não ter receio de pedir para que ela repita sua fala, do que subentender o que ela está querendo dizer, ou desistir de entender.

Sobre as **preferências de aprendizado**, algumas pessoas são mais auditivas, outras mais visuais e outras mais físicas. A partir da observação dessas diferenças de aprendizado, podem ser criadas ferramentas que auxiliem os estudantes conforme suas preferências.

Toque. A forma de tocar comunica muito, ela pode estar mais presente em aulas que utilizem contato-improvisação, mas não somente nessas. O toque é uma ferramenta que auxilia na comunicação com pessoas com deficiência visual que, na dança, pode ser usado para dar propriocepção de movimento e mostrar suas dinâmicas.

Observação. Essa auxilia o professor a perceber as relações de comunicação e relacionamento, e, assim, também auxiliar os participantes. Além disso, pelo exercício de observar, também os alunos aprendem a identificar a relação e a comunicação que se estabelecem nos movimentos e nas propostas da dança.

Estratégias para uma prática de dança acessível. Englobam diálogo, análise, professores assistentes/facilitadores da aprendizagem, que são importantes em aulas de qualquer modalidade em dança, em especial, em aulas que utilizam técnicas de dança com frases de movimento. Também compreendem: poucos exercícios, divisão em grupos, repetição, diferenciação e extensão de tarefas nos exercícios técnicos.

Diálogo. Compreende estabelecer o diálogo em uma aula em que os participantes se sintam à vontade para dar sugestões; é auxiliar a refletir sobre o processo que estão vivenciando.

Análise. Estimular e ensinar os participantes a analisarem a dinâmica de seus próprios movimentos, a estrutura e os princípios básicos que os envolvem.

Professores assistentes/facilitadores da aprendizagem. Especialmente em grupos grandes, sempre que possível, é preferível trabalhar com bailarinos ou professores-assistentes. A presença de um ou dois bailarinos ou de professores-assistentes irá auxiliar o ensino, o processo e a progressão da aula. A partir do Curso Fundamental em Dança para Estudantes com Deficiência da Cia. Candoco (*Candoco Foundation Course in Dance for Disabled Students*), Susie Cox (2007) discorreu sobre o papel e a importância de assistentes para o aprendizado de dança (*Dance Support Specialist – DSS*).¹⁷ Esses assistentes desempenham papéis diferentes em aulas técnicas que usam frases de movimento e aulas de técnica de improvisação. Porém, nem sempre é possível ter essa estrutura e existem outras formas de dar suporte individual quando for preciso.

¹⁷ Os projetos educacionais da Companhia Candoco são direcionados à experiência artística por meio da prática de dança integrada. O papel do DSS foi desenvolvido somente durante o *Candoco Foundation Course in Dance for Disabled Students e ADAPT Project* enquanto esteve sob a direção de Susie Cox, entre 2005 e 2008.

Por exemplo, o professor poderá trabalhar temporariamente com um participante enquanto o grupo segue sua prática; poderá dividir o grupo em duos para que estudem a sequência de movimentos de forma a um dar suporte ao outro e encontrar soluções de movimento, etc.

Poucos exercícios. Muitas vezes é melhor se focar em poucos exercícios de cada vez, dando tempo para identificar os princípios básicos de movimento, do que fazer muitos exercícios, mas com pouca coerência técnica e de aprendizado.

Divisão do grupo. Dividir o grupo de diversas formas auxilia o aprendizado e o aproveitamento da aula. Por exemplo, após ensinar uma sequência de movimentos, o professor pode dividir o grupo em pares, para que cada dupla estude os princípios de movimento, ou dividir o grupo em dois ou três grupos menores: o grupo 1 irá fazer a sequência de movimento no tempo que foi aprendido, o grupo 2, em um tempo rápido, e o grupo 3, em um tempo lento. Assim, o professor dá oportunidade aos participantes que precisam fazer o movimento mais lentamente e também aqueles que querem progredir para uma sequência rápida. O grupo pode ser dividido e redividido de diversas formas, mesma sequência com tempos diferentes como exemplificado anteriormente, mesma sequência com dinâmicas diferentes, sequências diferentes com dinâmicas iguais (usar princípios de Laban é ótimo para isso), pingue-pongue: metade do grupo faz a sequência e depois a outra metade, mesma sequência ou sequências diferentes sobre uma mesma dinâmica com posicionamentos espaciais diferentes, etc. Enfim, algo tão simples! A divisão do grupo pode propiciar infinitas possibilidades criativas e auxiliar como uma estratégia de aprendizado.

Repetição. A repetição auxilia o aprendizado e a progressão técnica dos participantes e é especialmente importante quando há pessoas com deficiência intelectual no grupo.

Diferenciação e extensão de tarefas nos exercícios técnicos. Diferenciação significa isolar algumas partes do exercício: apenas aprender os braços, as pernas, focando na qualidade do exercício ou reduzindo o tamanho da sequência de movimentos: aprender apenas uma das partes da sequência por vez, ou trabalhar com a musicalidade da sequência de movimentos. A extensão de tarefa significa desenvolver o exercício repetindo-o, trabalhando uma nova qualidade em cada repetição. Também podem ser colocadas camadas de elementos sobre os exercícios básicos: adicionar direção de torso, cabeça, ritmo, ênfases...

Estrutura de uma aula de dança acessível. Essa é uma proposta para que os professores reflitam sobre sua própria prática em dança, segundo a modalidade que trabalham. Na versão completa da minha proposta de guia para professores, são apresentados exemplos de estratégias para as quatro etapas principais que compõem a estrutura de uma aula: abertura, aquecimento, corpo da aula e finalização. Essas etapas podem ser planejadas diferentemente conforme a modalidade de dança em que o professor atua, conforme a constituição do grupo, seu contexto e experiência em dança. As práticas de improvisação, ou aulas de outra técnica de dança que utilizam também

técnicas de improvisação, são, conseqüentemente, mais acessíveis. Isso ocorre porque as técnicas de improvisação são baseadas em tarefas ou propostas de movimento/improvisação que usam o próprio vocabulário individual dos participantes e, portanto, já são originadas nas suas singularidades. As modalidades de dança que têm um vocabulário definido podem ser analisadas a partir dos princípios de movimento que as constituem, pelos elementos-chave: postura e alinhamento, ações, uso do espaço, dinâmicas, relacionamento com os outros, acompanhamento musical.

O Sistema Laban oferece um conhecimento que pode ser utilizado e que auxilia bastante nas aulas técnicas de diferentes modalidades em dança e é um ótimo meio que também pode ser utilizado independentemente, em aulas de improvisação. Algumas sugestões de atividades de improvisação que se usam com grupos mistos são: atividade guia-seguidor, encontro/contato, atividades de deslocamento, atividades guiadas por toques e sons, atividades guiadas por som e imagem, atividades e jogos. E sobre improvisação com o uso de objetos: percepção da textura e da qualidade dos objetos, utilização da qualidade dos objetos para propiciar o movimento, criar equilíbrio entre manipular o objeto e dar liberdade para a movimentação livre, facilitar a movimentação via senso tátil, facilitar o contato com pessoas que têm dificuldade de aproximação pessoal, criar imagens, criar relações visíveis entre pessoas por meio do objeto. Com relação ao ensino de um vocabulário definido, que faz parte de diferentes modalidades em dança, podem-se usar diferentes formas de demonstração conforme seja necessário para os estudantes: mostrar, descrever, tocar, dar intenção com som, dar intenção com a ação (uso de palavras).

Conhecer o **conceito sobre o modelo social de deficiência** é imprescindível para um entendimento das mudanças sociais, das políticas sobre a pessoa com deficiência e como isso pode se refletir no trabalho com dança. Os fatores que contribuem para mudanças de paradigma e o reconhecimento e estabelecimento de um território da dança feita com pessoas *com* e *sem* deficiência são agentes inevitavelmente ligados a questões culturais e sociais. A relativamente recente emergência de estudos sobre deficiência (como um domínio de estudo) enfatiza a discussão de questões que dizem respeito não apenas ao significado da deficiência, mas que colocam em debate a natureza da sociedade, os valores dominantes, o significado de qualidade e direito à vida. Ao invés de entender a deficiência como uma condição individual (que é vista como uma falha), estudos atuais sobre deficiência a entendem como uma condição da sociedade.

Dessa forma, “sendo você um deficiente ou não, você está vivendo em uma sociedade descapacitante”.¹⁸ (SWAIN, 2005, p. 2). A sociedade hoje está deixando de considerar a deficiência a partir de um modelo médico e passando a entendê-la a partir de um modelo social. No modelo médico, a pessoa é deficiente pela sua condição mental, sensorial e física específica, que deve ser tratada para ser corrigida e

¹⁸ O termo *ablism*, em inglês, refere-se à discriminação em relação à capacidade ou habilidade. Refere-se à discriminação em favor de *able-bodies* e ao preconceito (*patronizing*) e sobre *disabled bodies*. Ao invés de uma sociedade deficiente (em *deficit*), *disabling society* traduz-se por uma sociedade que desabilita ou descapacita.

“normalizada”. No modelo social, o que limita a pessoa, tornando-a deficiente, são as barreiras sociais tanto ambientais como comportamentais e culturais. Esse modelo social de deficiência é atualmente adotado pela ONU; mesmo assim, ainda existem muitos resquícios do modelo médico inseridos no entendimento e no comportamento da sociedade e da dança.

O professor não necessariamente precisa sonhecer diagnósticos e a história clínica dos participantes. Essa política é de companhias que vêm desenvolvendo sua prática consistentemente, por vários anos, como a Candoco e Amici. Segundo essas companhias, os diagnósticos médicos são irrelevantes dentro de um contexto de dança, e os professores devem estar equipados com suficiente conhecimento que é só da dança. Ter o conhecimento de que existem deficiências que são físicas, sensoriais, intelectuais e múltiplas e a sua diversidade é o suficiente. Não há necessidade de anamnese, história pregressa, diagnóstico, parecer médico, psicológico, fisioterapêutico, etc. O apoio de algum profissional da saúde só é necessário se houver algum caso muito específico.

O bailarino com deficiência em cena. A dança apresentada cenicamente traz questões sobre a visibilidade/invisibilidade/hipervisibilidade do bailarino com deficiência em cena (KUPPERS, 2004), questões sobre o corpo deficiente na dança e na cena (TEIXEIRA, 2011), e a sinergia da construção artística e escolhas estéticas de grupos e coreografias (MATTOS, 2012). As recentes publicações de Teixeira e Mattos propiciam uma rica análise sobre companhias de dança brasileiras e sobre várias questões que hoje começam a ser mais esmiuçadas e a servir de apoio a estudos futuros.

Considerações finais

A compreensão sobre dança com pessoas *com* e *sem* deficiência é feita de singularidades e de plurais, de diversos corpos, mas também de diversas danças. A proposta de uma orientação de estudo para professores na construção da sua metodologia de trabalho para uma prática acessível foi construída com base na minha experiência em dança e na prática de dança com pessoas *com* e *sem* deficiência, associadas ao estudo das companhias e dos grupos. Essa proposta não está apresentada aqui de forma completa, portanto, não se coloca com o objetivo de um estudo integral; ao contrário disso, ela se apresenta de forma resumida para a finalidade que é ser uma introdução. Apesar de que há uma participação maior de pessoas com deficiência na sociedade e na dança, a realidade cotidiana mostra que ainda é necessário resolver várias dificuldades e clarear muitos entendimentos.

Referências:

ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing difference: ody and Identity in Contemporary Dance*. USA: Wesleyan University Press, 1997.

AMOEDO, Henrique. Dançando com a diferença: a dança inclusiva. In: _____. *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade, 2001.

- BELLINI, Magda. Corpo, dança e deficiência: a emergência de novos padrões. In: AMOEDO, Henrique (Org.). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade, 2001.
- BENJAMIN, Adam. *Making an entrance: theory and practice for disabled and non-disabled dancers*. London: Routledge, 2002.
- BEST, David. *Feeling and reason in the arts*. London: George Allen&Unwin, 1985.
- CONSTANTI, Sophie. Dancers who can do. *The Guardian*, Fev. 1994.
- COX, Susie. Dance not disability, professionalism not therapy. *Animated Magazine*, Leicester, cap. 24, Autumn 2007.
- DUFFIELD, Ashing. Transcending disability with outstanding ability. *The Irish News*, Out. 1993.
- HARRIES, Julie. This can do attitude lifts the spirits. *Hereford Times*, Jan. 2003.
- HEVEY, David. *The creatures time forgot: photography and disability imagery*. London; New York: Routledge, 1992.
- HUTERA, Donald. Reviews first night: Candoco. *The Times*, May 2006.
- HUTERA, Donald. Walker Dance Park Music: Donald Hutera at Hexatable Dance Centre, Kent. *The Times*, 2006.
- JENNINGS, Luke. Out on a limb in Dublin and London. *The Observer*, May 2006.
- JONES, Jason. You write the news: Candoco. *The Independent*, Out. 2006.
- KUPPERS, Petra. *Disability and contemporary performance: bodies on edge*. Cornwall: TJ International, 2004.
- MATTOS, Lúcia. *Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos*. Salvador: EdUFba, 2012.
- O'NIONS, Kari. Can and able: Candoco has redefined dance and disability. *Danceast*, 1995.
- PARKES, Jo. *People moving: towards an integrated learning culture for dance*. London: East London Dance, 2004.
- PHILLIPS, Katie. Happy birthday Candoco. *The Dancing Times Magazine*, Oct. 2006.
- SCOTT, Michel. Is disabled dance only a victim art? *The Vancouver Sun*, May 1999.
- SCOTT, Michel. Candoco dance unable to impress. *The Vancouver Sun*, May 1999.
- SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SWAIN, J.; FRENCH, S.; CAMERON, C. *Controversial issues in a disabling society*. Berkshire: Open University Press, 2005.
- TEIXEIRA, Carolina. *Deficiência em cena*. João Pessoa: Ideia, 2011.
- VENDRAMIN, Carla. O nome da coisa. *Revista online idanca.net*, 2006.
- VENDRAMIN, Carla. *A critical investigation of body diversity in contemporary performance with special reference to I am anagram by Aura Satz, the Alison Lapper pregnant sculpture by Marc Quinn and Candoco Dance Company*. 2006. 20 f. Module Contemporary Issues in the Performing Arts – PER 4003, Module Tutor A. Ruth Tompsett. School of Arts and Education – Middlesex University, MA Choreography, 2006.
- VENDRAMIN, Carla. *What we know is what we see? A critical investigation into issues which arise in relation to audience perception/response of body diversity in dance performance*. 2007. 20 f. Module Critical Perspectives & Choreography – DAN 4125, Module Alexander Carter. School of Arts and Education – Middlesex University, MA Choreography, 2007.
- VENDRAMIN, Carla. Discurso e prática da dança inclusiva/integrada: uma análise com referência a companhias e ao ambiente de dança no Reino Unido. *Revista online Entreideias: educação, cultura e sociedade*, Editorial de Nelson De Luca Pretto, n. 16, 2009.
- VÍDEOS:
- NEWSON, Lloyd. *The Cost of Living*. DV8 Physical Theatre, DV8 Films Limited, 2004.
- BENJAMIN, Adam. *Steak*. Danse-habile, Switzerland, 2006.