

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

RAFAEL Augusto TURSI Matsutacke

PÉS?

A criação do movimento expressivo por pessoas com deficiência

Brasília, 2011

RAFAEL AUGUSTO TURSI MATSUTACKE

PÉS?

A criação do movimento expressivo por pessoas com deficiência

Trabalho de conclusão do curso de Artes
Cênicas, habilitação em Licenciatura, do
Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a Ms. Fabiana Marroni Della
Giustina

Brasília, 2011

AGRADECIMENTOS

Eu confesso, este foi um trabalho realizado por muitos corpos e sem os quais ele não teria acontecido. Cada um ao seu tempo e todo mundo ao mesmo tempo. Em primeiro lugar o coração. Agradeço a Deus pela pulsão do movimento que há em mim e agradeço a vocês, Pai, Mãe, Xande, Té, Tia e Adni pelos batimentos diários. À Fabiana, minha super-orientadora, que foi a minha cabeça e me ajudou a pensar este trabalho com zelo e dedicação. À Clarinha, Alê, Analu, Wel e Rô que foram os meus braços e ajudaram a conduzir com determinação todo este processo me monitorando em tudo. Aos amigos Glauco, Vinícius e Diego que foram meus ouvidos e foram chegando aos poucos ouvindo as minhas necessidades. À Aira, Ângela, Cristina e Simone por terem sido meus olhos e me ensinado o que devia olhar quando eu olhava suas filhas. E claro, à eles que foram os meus PÉS e caminharam este processo junto comigo passo por passo: à Kelly, Marina, Monise, Thainá e Felipe o meu muitíssimo obrigado. SEMPRE.

À Maiara,
uma grande amiga e a maior inspiração para este trabalho.

RESUMO

A construção deste trabalho se dará na experimentação didática do estímulo, criação e análise do movimento expressivo para pessoas com deficiência através de atividades de teatro e dança, tendo como principais fundamentos o estudo de uma pedagogia do movimento aliada a alfabetização estética dos envolvidos. Este processo se dará com base no trabalho realizado com grupo de alunos do projeto “PÉS?”, criado como extensão desta pesquisa.

SUMÁRIO

COMO DANÇA QUEM NÃO DANÇA?	08
1. O CORPO QUE MOVE	13
1.1. A Perna não faz o que o Joelho Quer	15
2. UM É POUCO, DOIS É BOM, TRÊS É MELHOR	19
2.1. Conceituação Ético-Conceitual-Estética	19
<i>2.1.1. Conceituação Ética</i>	19
<i>2.1.2. Conceituação Conceitual</i>	20
<i>2.1.3. Conceituação Estética</i>	27
3. ÁGUA MOLE EM PEDRA DURA TANTO BATE ATÉ QUE FURA	28
3.1. Klepsydra	29
3.2. Eu já falei, vou repetir!	37
DAR O PEIXE OU ENSINAR A PESCAR?	40
REFERÊNCIAS	41
ANEXO 1 - Cartaz	42

QUADROS E FIGURAS

Quadro 01. Quadro Resumo de Comprometimento.	17
Quadro 02. As oito ações básicas de esforço.	26
Figura 01. As vinte e sete direções de orientação espacial. (RENGEL, 2005, p.48)	22
Figura 02. O voo de Wendy rumo a Terra do Nunca (Peter Pan, 1953)	32

COMO DANÇA QUEM NÃO DANÇA?

Mover-se é inato a todo ser humano vivo. E sim, esta pode ser uma afirmação perigosa para se iniciar um texto acadêmico, eu sei. Mas ainda sim é uma afirmação real, pois mesmo que estejamos aparentemente parados e imóveis, por dentro de cada um de nós existem batimentos cardíacos, pulsações, fluxo sanguíneo, multiplicação celular, construção de pensamentos e uma variedade de outros fenômenos que acontecem por movimentos, ainda que internos. São esses movimentos que nos caracterizam como seres vivos.

Lenira Rengel (2003) afirma a importância de percebermos que existe movimento mesmo na imobilidade e que o movimento não acontece somente fora do corpo. A percepção do movimento externo, porém, é ainda sim detentora de um foco de observação bem maior do que quando comparado aos nossos espaços internos. Esta afirmação, sim, poderia estar errada se estivéssemos falando de uma pesquisa da biologia e seus aspectos biológicos, mas não é o caso. E mesmo não sendo, falaremos sobre o corpo humano, limitações físicas, sinapses¹ e outras coisas que pouco (ou muito) tem a ver, como, por exemplo, os processos de aprendizagem.

Falando sobre processos de aprendizagem abordaremos metodologias pedagógicas para a criação do movimento e princípios para uma alfabetização estética. Ah! Eu já ia me esquecendo de dizer para quem é esta proposta de processos, metodologias e princípios. Ela é uma proposta para pessoas com deficiências. Que deficiência? Qualquer deficiência. Que pessoa? Qualquer pessoa. Poderia ser para mim que escrevo, para você leitor que me lê, para aquele outro que fez parte do meu grupo ou para aquela uma que está afim. E eu não digo isso por prepotência, digo porque quando penso no trabalho com pessoas com deficiência, onde terei de pensar em diferentes formas de ensino e avaliação para cada aluno, de acordo com o

¹ “Muitos fatores no cérebro não foram bem compreendidos, entre os neurocientistas, mais sabemos que o cérebro possui uma plasticidade incrível, isso é, sofre alterações a todo o momento. Essas alterações se dão no momento em que o cérebro é estimulado, modificando a sua anatomia. Segundo Paola Gentile (2005, p.54) o cérebro possui bilhões de neurônios, e cada neurônio pode ter até 100 mil contatos, essas áreas de contato entre neurônios através de partículas de sódio, potássio, cálcio e cloreto é conhecida como área sináptica onde ocorre a sinapse, isto é local onde ocorrem ligações entre neurônios através de impulsos nervosos ou eletroquímico chamado de potenciais de ação. Esse é um relatório que a autora faz com relação a nossa comunicação interna, que se dá através de neurônios uma vez excitados por estímulos. Sabe-se hoje que o cérebro armazena fatos separadamente, entre neurônios, e que a aprendizagem se dá quando associados através das sinapses, essa associação ocorre quando novos estímulos provenientes do meio através dos sentidos são propagados, daí a importância do educador saber como proporcionar esses estímulos.” (Célio Garcia, 2005)

seu desenvolvimento, penso que isto deveria ser feito com qualquer aluno de qualquer outro processo.

E este projeto visa o estímulo da criação do movimento expressivo para pessoas com deficiência. A real problemática aqui é acerca do movimento e sobre compreendermos como ele é feito e de onde ele surge. E com isso, surge a necessidade da busca por uma metodologia de pesquisa do movimento.

Adepto de treinamentos de lutas e acrobacias de saltos e rolamento, a metodologia do treino e repetição me é objeto antigo de estudo. A possibilidade de buscar essa metodologia no processo de criação cênico é a força geratriz desta pesquisa. A escolha pela teoria de Rudolf Laban² para a análise da criação neste trabalho vem junto com meu processo acadêmico na Universidade de Brasília - UnB. Meu primeiro contato com a teoria de Laban para o movimento foi no início do curso na disciplina *Corpo e Movimento 2* (2005), ministrada pela professora Soraia Silva³, onde apresentava as dinâmicas do movimento, a combinação de fatores qualitativos que geram as ações básicas de esforço. Depois, no treinamento da disciplina *Interpretação 1* (2006), com a professora Alice Stefania⁴, a abordagem em Laban sobre ações físicas e algumas aplicações das ações básicas de esforço na movimentação da personagem teatral. Em *Expressão Corporal 2* (2006), também com a professora Soraia Silva, reaplicamos, porém com maior ênfase, os aspectos qualitativos do movimento nos exercícios propostos. Adiante, na disciplina *Expressão Corporal 3* (2007), com a professora Luciana Lara⁵, a introdução da cinetografia, a teoria proposta por Laban para registro e anotação do movimento, conhecido também como Labanotação, e outras experimentações de movimento. Em outro momento, no trabalho de conclusão do curso de

² Rudolf Laban (Hungria, 1879-1958), foi coreógrafo, bailarino, filósofo da dança e professor. Considerado um dos maiores teóricos da dança do século XX, Laban estudou e sistematizou a linguagem corporal em diversos aspectos, incluindo criação e educação.

³ Soraia Maria Silva é graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1989), mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1994), doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (2003) e professora adjunta do Depto de Artes Cênicas da Universidade de Brasília desde 1998, lecionando principalmente na cadeia de corpo, movimento e linguagem.

⁴ Alice Stefania Curi é graduada em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (1995), Mestre em Arte pela Universidade de Brasília (2000), doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2007) e professora adjunta do Depto de Artes Cênicas da Universidade de Brasília desde 2006, lecionando principalmente na cadeia de interpretação teatral.

⁵ Luciana Soares Lara é especializada no Laban Centre for Movement and Dance (1998), graduada em Artes Cênicas pela Faculdade Dulcina de Moraes (2005), e mestranda em Arte na Universidade de Brasília, onde foi professora substituta entre 2007 e 2008, lecionando principalmente na cadeia de corpo e movimento.

bacharel em artes cênicas (2008), busquei o estudo do sistema Laban para criação de uma personagem teatral (emocional, psicológico e físico).

No decorrer desta pesquisa para criação da personagem, uma amiga muito próxima sofreu um acidente de trânsito que a deixou com tetraparesia⁶. Ao acompanhar seu tratamento na Rede Sarah de Hospitais de Reabilitação, em Brasília/DF, e sem qualquer crítica ao mesmo, observei que as atividades complementares de reeducação do corpo, são em sua maioria atividades esportivas, englobando poucas vezes o campo artístico. Comecei então a me questionar sobre a possibilidade do exercício do teatro e da dança como reeducador corporal para pessoas com deficiência. Este processo coincide com minha entrada para cursar a dupla-habilitação no curso, onde através das disciplinas psicopedagógicas tive contato com conteúdos sobre educação especial, integração e inclusão escolar.

Vendo a possibilidade de aplicação da pesquisa sobre Laban, de maneira consciente, para gerar movimentos cotidianos em cena, e repeti-los posteriormente com precisão, nasce, então, a idéia de estudar o sistema para sua aplicação na educação física de pessoas com deficiência através da expressão corporal.

A criação de coreografias a partir da perspectiva do movimento de Laban é comumente vista no âmbito da dança em todo o mundo, porém, no Brasil, é ainda pouco recorrente na sistematização do trabalho cênico. Luciana Lara diz que isso acontece devido ao desenvolvimento na dança moderna, mas que “suas idéias [de Laban] vem sendo usadas em métodos de treinamento do artista cênico desde o início do desenvolvimento de sua teoria, em consonância com as concepções de que não há divisão entre dança e teatro, corpo e mente, movimento e texto.” (LARA, 2005). Laban pensou o corpo como corponectivo (RENGEL, 2005), corpo e mente juntos; e fazia a seguinte distinção entre os termos corporal e físico: “Ação Corporal é a ação que compreende um envolvimento total da pessoa, [integrando os âmbitos] racional, emocional e físico. Ação Física, é a ação que compreende a função mecânica do corpo.” (NORTH apud RENGEL, 2005, p.23)⁷. A relação de todos esses elementos permite o estudo do movimento humano. Conforme Ciane Fernandes:

O que hoje chamamos de Sistema Laban ou Análise Laban de Movimento (até os anos 80 chamado de sistema Effort-Shape, Expressividade-Forma) consiste de fato, em uma série de desenvolvimentos realizados até o momento por profissionais das mais variadas localidades, atualizados e divulgados em congressos

⁶ Paralisia incompleta de nervo ou músculo dos membros inferiores e superiores que não perderam inteiramente a sensibilidade e o movimento.

⁷ North, M. – Movement education – child development through body motion. New York: E.P. Dutton & CO., INC., 1973

e publicações periódicas. Atualmente a Análise Laban de Movimento, internacionalmente abreviada como LMA, Laban Movement Analysis (Moore e Yamamoto, 1988) é usada como forma de descrição e registro de movimento cênico ou cotidiano (de cunho artístico e/ou científico), método de treinamento corporal (teatro, dança, musical), coreográfico, diagnóstico e tratamento em dança-terapia. (FERNANDES, 2002, p.28).

É nesse sentido da Análise Laban do Movimento como treinamento corporal associada a dança-terapia que se dará a elaboração desta monografia, vinculando, ainda, a dança como terapia ocupacional, buscando como resultados um questionamento sobre o exercício da expressão corporal cênica como facilitadora do processo de reeducação corporal de pessoas com deficiência.

Não se objetivava ao final deste processo a criação artística de uma apresentação final, e sim a sistematização do exercício, porém, a idéia de elaborar um espetáculo com apresentações públicas não foi, tampouco, descartada.

Outro mote desta pesquisa é a observação pela ausência de projetos destinados à pessoas com deficiências. Esses projetos existem? Sim, mas por vezes não são suficientes ou não oferecem uma gama de opções a este público, que aqui tentaremos tratar como protagonistas desta ação. A inclusão social, assim como o acesso a educação e a cultura é direito garantido a todos pela constituição federal, porém, por despreparo dos professores/formadores e pela falta de infra-estrutura necessária, esses direitos ficam comprometidos em todas as suas etapas, e sujeito, em sua maioria, apenas as instituições particulares, e as vezes nem mesmo elas o fazem. A proposta deste trabalho foi oferecer este laboratório como projeto de extensão da universidade. E deu certo, o projeto “PÉS?”, com coordenação da professora Fabiana Marroni⁸ e assistência de coordenação minha, é hoje um Projeto de Extensão e Ação Contínua da Universidade de Brasília – PEAC⁹ - que visa a pesquisa do trabalho corporal expressivo para pessoas com deficiências, quaisquer que sejam. O projeto é aberto à comunidade e tem como foco o desenvolvimento da integralidade e da socialização, garantindo acessibilidade à informação em pesquisa.

⁸ Mestre em Arte pelo Programa de Pós-graduação em Arte Contemporânea da Universidade de Brasília (2009) e especialista em Psicopedagogia em Contexto Escolar pela Universidade Católica de Uberlândia (2005). Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília UnB, desde novembro de 2009, onde atua nas áreas de pedagogia teatral e de movimento e linguagem.

⁹ As ações de extensão se desenvolvem por meio das unidades acadêmicas e administrativas da UnB, em processos educativos, culturais e científicos, articulados com o ensino e a pesquisa. É por meio da ação extensionista envolvendo professores, estudantes e técnicos que a Universidade interage com a sociedade, em um exercício de contribuição mútua. São projetos e programas contínuos e especiais, cursos e eventos

Acho que é isso. Aliás, sim, é sobre isso que trata este trabalho, e como você já deve ter percebido durante esta introdução, o meu posicionamento pessoal na elaboração desta pesquisa me permitirá o dialogo em alguns momentos, me questionando, indagando a você, leitor, e até mesmo o sistema a fim de tentar construir um pensamento coletivo. Finalizando e antes de tentar responder a pergunta título desta introdução, “como dança quem não dança?”, buscaremos explanar e entender, primeiramente, o que é movimento.

1. O CORPO QUE MOVE

“O corpo tem uma linguagem própria e necessita se expressar. Não precisa de palavras, mas de movimento.” (Eliana Carneiro).

A análise do movimento é o tema objeto desta pesquisa, portanto, antes de debruçar em busca de uma análise do movimento para pessoas com deficiência, seguem algumas definições para o verbete **movimento** e as suas referências:

O que é movimento? Essa é a pergunta título do artigo de Ana Cintra (1999), onde ela diz que o **movimento**, segundo pode-se observar, precisa minimamente de um corpo, de uma ação, e de um espaço. Talvez seja possível dizer-se do movimento que seja a descrição de um determinado desenho no espaço em determinada relação com o tempo, que lhe confira maior ou menor velocidade, fluência, aceleração, e/ou outros elementos de tempo-espaço. Ou ainda que seja uma dada ocupação do tempo com ações corporais relacionadas ao espaço. Podemos, portanto, escolher uma das dimensões como ponto de partida para uma perspectiva sobre o movimento, não excludentes e complementares. Já em uma definição literal, o *Dicionário Brasileiro Globo* (2006) traduz o significado da palavra **movimento** como o “ato ou efeito de mover ou de mover-se; deslocação; mudança de lugar ou de posição; agitação; animação; evolução; giro; revolta; andamento musical; impulso interior; evolução das idéias; afluência de gente a andar; gesto”. Vale grifar a definição “impulso interior”. Vamos usá-la algumas vezes no nosso contexto.

Num contexto de corpo como linguagem e tratando da dança, o *Pequeno Manual de Corpos e Danças*, de Eliana Carneiro (2007), diz que **movimento** “é linguagem, é comunicação, é vida” e completa “A motivação ou o estímulo para o movimento pode ser de origem interna ou externa. Deve-se percebê-la com sensibilidade, deixá-lo fluir e responder os variados estímulos que o cercam”. Érica Verderi, em seu artigo *Música / Ritmo / Movimento*, diz que o **movimento** no homem determina a ação corporal que é representada pela expressão da corporeidade. Diz que podemos considerar o movimento como uma alteração do corpo em diversos segmentos do espaço, também como, uma característica de todo ser vivo. O movimento é a materialização do corpo na conduta humana e o feixe de onde saem as ações concretas do pensamento.

Em outro tipo de dicionário, o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis (2005), é curto e diz que **movimento** é “a maneira neutra e comum de designar a atividade do ator e mesmo

seu treinamento (aula de “movimento”). O movimento fornece uma primeira abordagem geral à análise do ator e reagrupa a maioria das questões sobre o corpo, o gestual e o jogo do ator”. Ao procurar-se o verbete movimento no *Dicionário Laban*, de Lenira Rengel (2003), vemos que ela não trás uma definição única para o verbete **movimento**. Ela classifica o movimento de acordo com os estudos de Laban, podendo ser classificado como ativo, cardial, causal, central, coral, córdico, de sombra, do balanceio, dramático, funcional, gestual, passivo, periférico, postural, ritual, simétrico, simultâneo ou sucessivo. Por fim, em seu livro *Klaus Vianna: Estudos para uma Dramaturgia Corporal*, Neide Neves (2008) diz que **movimento** é imaginação corporeificada.

A partir de todas essas definições, entramos no nosso processo de compreensão de como o jogo da criação do movimento expressivo pode vir a favorecer pessoas físico-debilitados na busca pelo conhecimento de seus corpos, suas igualdades e suas especificidades. Ah! E não pense que eu me esqueci de que no final do capítulo anterior eu estava indo responder a minha pergunta sobre como dança quem não dança. A minha resposta é simplesmente dançando. Sim, dançando. Em minha opinião o que é preciso é que ela queira dançar e se mover. E movimento para mim é a ação do fazer, a tentativa e o erro (porque nele também houve ação) e até a intenção será admitida como tal. Vale o movimento do olhar e o da respiração; o da inspiração e até o do abandono. Talvez eu só não aceite o “não querer” e o “não tentar” como opções de movimento aqui, pois para este trabalho, o desejo e a vontade serão fundamentais. Afinal, esta pesquisa de movimento também quer abordar o sorriso e a qualidade de vida como conclusivos neste treinamento. Eu disse treinamento? Humm, talvez esta não seja a melhor palavra... Como a ideia é a pesquisa, admitindo-se o erro, a criação, o ineditismo de algumas atividades e até o empirismo, onde o conhecimento é adquirido pelas sensações e experiências, e cujas habilidades adquiridas no processo derivem da experiência prática e não apenas da instrução da teoria, o melhor talvez seja algo que tenha mais haver com isso. Repare que na frase anterior, a palavra “experiência” acaba de aparecer duas vezes. E não foi toa. Não sei para você leitor, mas para mim, a ideia do labor, é mais sensível e palpável neste processo. Portanto, quando me referir ao laboratório que será executado, entendam-se os nossos encontros, aulas e ensaios.

Nossos encontros? Encontros de quem? Quem faz parte disso? Quem vai laborar movimentos conosco? Quanto mais a gente se perdeu, mais a gente se achou. Assim também foi o nosso trabalho.

1.1. A perna não faz o que o joelho quer

“Se uma criança não pode aprender da maneira que é ensinada, é melhor ensiná-la da maneira que ela pode aprender.”

(Marion Welchmann)

Como dito anteriormente, a ideia para execução da pesquisa foi torná-la um Projeto de Extensão da UnB. O intuito de vincular o projeto com o Decanato de Extensão – DEX – possibilitaria aos alunos do projeto, uma bolsa financeira mensal para ajuda de custo, créditos curriculares e certificado de participação no mesmo. A proposta foi lançada e aceita com unanimidade tanto pelo colegiado de professores do Departamento de Artes Cênicas – CEN – como pela câmara de extensão da universidade. O projeto recebeu então o apoio da mídia do campus universitário e de jornais da cidade para divulgação da proposta.

A primeira proposta ofertada, porém, era oferecer um laboratório sobre o movimento expressivo para pessoas com paraplegia nos membros inferiores, ou seja, que tivessem apenas o funcionamento das pernas comprometido, e com isso os braços possivelmente fortes, falas usuais e o desenvolvimento cognitivo em estado preservado. Esse tipo de deficiência é geralmente oriundo de acidentes ou de doenças como a poliomielite e não de nascença. Quando da divulgação do projeto, me deparei na universidade com o minicurso *Deficiência: Vamos Discutir* (PET/SER/UnB)¹⁰ e com o Programa para Portadores de Necessidades Especiais - PPNE/UnB. E com isso, o empecilho de que quase não existem alunos paraplégicos na UnB; existiam no cadastro um aluno e um funcionário no campus Darcy Ribeiro, e um aluno e um professor no campus de Ceilândia e nenhum dos quatro tinha disponibilidade de horários.

Mudança de planos, e a ideia seria então ofertar as bolsas para alunos da UnB com interesse em atuarem como monitores na pesquisa e ofertar o projeto para a comunidade distrital. Como monitores, tivemos neste momento a entrada de Alessandra (dançarina de diversos grupos em Brasília e aluna do curso de Terapia Ocupacional/UnB Ceilândia), Clara (fotógrafa, baterista e aluna do curso de Artes Visuais/UnB) e Wellington (aluno do curso de

¹⁰ PET/SER - Programa de Educação Tutorial/Depto de Serviço Social. O PET objetiva envolver os estudantes que dele participam num processo de formação integral, propiciando-lhes uma compreensão abrangente e aprofundada de sua área de estudos.

Artes Cênicas/UnB). Mais tarde, entrariam para a equipe: Ana Luísa (aluna de Artes Cênicas/UnB), Rodrigo (aluno de Artes Visuais/UnB) e Vinícius (músico e web designer).

Tão logo foi aberto o projeto para a comunidade, um grupo entrou em contato com a orientadora da pesquisa com uma contraproposta; eles já eram um grupo, porém estavam sem professor para atuar com eles. O que parecia juntar o útil ao agradável me pareceu a princípio como outro empecilho, pois apesar de ser um grupo de cinco pessoas com deficiência que já trabalhavam juntas, não havia no grupo sequer uma pessoa com paraplegia como se idealizava inicialmente.

Diminuir o desafio não era de se cogitar, mas ampliá-lo estava dentro da proposta. Então após conversas, dúvidas e novos interesses de pesquisa entre orientando e orientadora, a contraproposta foi aceita. O próximo passo seria conhecer o grupo e identificar as novas possibilidades.

O primeiro encontro com as cinco alunas do grupo seria uma apresentação mútua para conhecermos quem é quem, suas deficiências e meus interesses. Foi um encontro decisivo para a realização do projeto e o sorriso das alunas com a chegada de um novo professor foi o primeiro passo. Ao explicar o método que planejava trabalhar, o interesse por parte delas foi ainda maior devido às experiências anteriores. A ideia é trabalhar o indivíduo no coletivo, buscando uma unidade como um todo, porém, exercitando suas especificidades. Neste encontro ainda, elas realizaram uma sequência de exercícios de alongamento para demonstrar os movimentos que executavam. A proposta de trabalho foi aceita por ambas as partes e no encontro seguinte as aulas se iniciariam.

Erroneamente por minha parte, preparei uma primeira aula que julguei que seria fenomenal para aplicar. Trabalharíamos com massa de modelar a fim de identificar a coordenação motora fina que existia no movimento dos dedos das alunas. O exercício foi bem aceito por algumas e até serviu ao seu propósito, porém somente na aplicação, observei realmente as diferenças entre elas. Eu estava num grupo de cinco alunas, com cinco deficiências diferentes, o que me exigiria cinco abordagens diferentes de um mesmo conteúdo, para aplicação da mesma aula.

Este momento exigiu um novo debruçar sobre a bibliografia e a busca de novas referências. A ideia de inclusão de todos é possível, exigindo, porém, uma experimentação/preparação prática maior para gerar uma avaliação imediata, posteriormente às aulas. A instrução e preparação para os encontros passaram a ser realizada em reunião apenas com os

monitores do projeto. Essas reuniões aconteciam uma vez por semana em dia e horário a parte do laboratório com as alunas.

As cinco alunas do projeto neste momento são: Kelly, de 36 anos, áfona e com paralisia cerebral grave (fazendo com que fique na posição deitada em sua cadeira de rodas e gerando pequenos retardos cognitivos), Laís, de 11 anos, com deficiência intelectual leve (gerando dificuldade de assimilação de conteúdos e falta de coordenação motora), Marina, de 22 anos, com dificuldade de fala e paralisia cerebral média (tem cognitivo preservado e apesar de ter alguns movimentos, fica sentada na cadeira de rodas devido à falta de equilíbrio e sustentação do quadril), Monise, de 18 anos, com deficiência múltipla envolvendo deficiência intelectual grave e paralisia cerebral leve (anda e se move com dificuldade física, tem dificuldade na fala e alto grau de cognitivo defasado) e Thainá, de 18 anos, com Síndrome de Kabuki¹¹, causando deficiência intelectual leve e baixo tônus muscular, alterando a coordenação motora. Na metade do processo, tivemos a saída da aluna Laís e a entrada de um homem no grupo. Felipe, de 25 anos, com tetraparesia (com cognitivo preservado, porém com movimentação reduzida nos braços e pernas). Veja abaixo, quadro resumo dos integrantes:

Nome	Deficiência	Fala Comprometida	Coordenação Motora Fina Comprometida	Cadeirante	Déficit Intelectual	Possui Movimento das Pernas
Felipe	Tetraparesia		X	X		X
Kelly	Paralisia Cerebral	X	X	X		
Marina	Paralisia Cerebral	X	X	X		X
Monise	Paralisia Cerebral e Deficiência Intelectual	X	X		X	X
Thainá	Síndrome de Kabuki				X	X

Quadro 01. Quadro Resumo de Comprometimento.

¹¹ O nome foi dado devido a *fácies típica*, presente em 100% dos casos, lembrando a maquiagem dos atores do teatro clássico japonês. (in, SOUZA, Jorge; RIBEIRO, Thereza; RIBEIRO Renata. A síndrome da máscara do Cabúqui. *Jornal de Pediatria: Sociedade Brasileira de Pediatria*: 1996.)

Devido à aceitação individual dos monitores, alunos e pais pela realização deste trabalho e com respeito e interesse em protagonizá-los por suas ações, todos serão livremente citados por seus nomes quando necessário. A cada avaliação são feitos os ajustes necessários buscando uma didática própria junto com a sistematização dos exercícios. Adequação virou uma palavra chave no trabalho; Como adequar os exercícios para cada uma das alunas? Como adequar o processo de ensino? Como adequar o projeto para cada novo enfrentamento? Essas perguntas fizeram parte do processo de aprendizagem que eu tive que passar para poder ensinar o que eu queria. Nem sempre a perna faz o que o joelho quer.

2. UM É POUCO, DOIS É BOM, TRÊS É MELHOR

Até aqui, o projeto me parece bem legal, mas é necessário entender ainda, quem vai ensinar, o quê vai ensinar e como este projeto será aplicado.

2.1. Conceituação Ética-Conceitual-Estética

O processo didático “PÉS?” será dividido em duas grandes etapas, uma abrangendo a pedagogia do movimento e outra a alfabetização estética dos alunos. Porém, antes de iniciar este ensino, como o projeto tornou-se multidisciplinar com a presença de monitores com diferentes formações, mas com este intuito de pesquisa, surgiu-se a necessidade de uma conceituação nos quesitos ética-conceitual-estética do que se propunha com o trabalho.

2.1.1. Conceituação Ética

O primeiro ponto, ético, visa explicar a pessoa com quem estamos lidando, ou seja, o como tratar pessoas com deficiência, e isso desde a nomenclatura. É considerada deficiência “toda perda ou anormalidade de uma estrutura ou função psicológica, fisiológica ou anatômica que gere incapacidade para o desempenho de atividade, dentro do padrão considerado normal para o ser humano” (Decreto 3.298 da Presidência da República).

Em geral, quando falam comigo sobre o meu trabalho, a maioria das pessoas, se preocupando em tomar cuidado com o termo deficiência, pergunta se trabalho com “pessoas portadoras de deficiência”; há os que tratam por “pessoas com necessidades”; outras mais diretas preferem “pessoas especiais”, ou ainda “pessoas com necessidades especiais”; quando todas as quatro estão igualmente erradas. O primeiro, ao trazer o termo portador de deficiência, que pela definição gramatical da palavra, é aquele que porta algo, carrega consigo e, portanto, pode deportá-la quando assim quiser, e não me parece ser este o caso das pessoas com deficiência. O segundo ao tratar por pessoas com necessidade pode estar se referindo a qualquer pessoa, uma vez que tanto eu, quanto ele ou você leitor, tem as suas necessidades. Já o terceiro, que trazia o termo especial, deposita uma ideia de especialidade no indivíduo, quase o mesmo erro cometido pelo quarto o chamando de pessoa com necessidades especiais. O termo especial, quando referido a pessoa com deficiência cabe apenas quando falamos de

processo educacional e neste caso, o correto é tão somente pessoa com necessidade educacional especial, uma vez que se refira ao processo de ensino aprendizagem, pois este deve ser especial. Entenda-se por especial o processo de ensino e a adequação curricular necessária, e não o facilitar por julgá-lo incapaz da atividade. Quando quisermos nos referir a pessoa com deficiência, portanto, o tratamento correto é exatamente este, pessoa com deficiência. O termo foi definido pela Convenção sobre o Direito das Pessoas com Deficiência, apresentada pela ONU em 2006 e aprovada e ratificada pelo Brasil em 2008. De acordo com a Convenção:

Pessoas com deficiência são aquelas que têm impedimentos de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, os quais, em interação com diversas barreiras, podem obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdades de condições com as demais pessoas. (Presidência da República, 2011)

Os outros pontos que tratam sobre quesitos éticos, abordam o como lidar com pessoas com cada uma das diferentes deficiências (físicas, sensoriais, intelectuais e/ou múltiplas), e em primeiro ponto, temos: eles são deficientes e sabem que são. Ponto. Cabe então entender o momento de auxiliar, de oferecer ajuda, de elogiar, de fazer cobranças e até desafios.

Por fim, o processo de leitura e interpretação dos laudos. Sim, apesar deste projeto não ter profundo interesse biológico, é importante entender minimamente o que é a deficiência de cada um dos alunos a fim de verificar o que é um ponto a ser trabalhado e o que podemos admitir como pontos limitantes pela sua deficiência. Por vezes, bastariam conversas com os pais para este assunto, mas como na maioria dos casos a deficiência não é recente, os pais já se habituaram com ela de maneira prática e nem sempre saberão pontuar coisas que poderiam ser obtidas pela leitura dos laudos médicos. Um ponto que reforça este quesito foi a entrega dos laudos quando solicitados. A maioria deles eram datados há mais de um ano, havendo casos onde não se sabia nem a existência de um original, uma vez que são quadros permanentes e, em geral, não necessitam de atualizações.

Uma vez entendido com quem falamos, é importante saber o que queremos falar.

2.1.2. Conceituação Conceitual

Iremos tratar agora do processo de análise do movimento a ser criado, observado e interferido e até educado. Deve-se inferir que eles já se movem à sua maneira e que o nosso laboratório terá como finalidade localizar os pontos de eficiência, ou seja, onde eles já têm

uma habilidade adquirida e o ponto a ser trabalhado, definido como ponto de trabalho, gerado em maioria pela sua deficiência ou apenas por despreparo e falta de autoconhecimento corporal e aliar uma à outra de modo a alavanca-lo na execução de uma nova atividade gerada no seu ponto de trabalho. De acordo com Suelly Mello (in CARRARA, 2004), Vigotsky apresenta essa dialógica como tendo o desenvolvimento real, o que ele já é capaz de executar, e seu desenvolvimento potencial, determinado pelas habilidades que o indivíduo já construiu, porém encontram-se em processo, ou seja, o que ele poderá adquirir. Na relação entre elas, temos a Zona de Desenvolvimento Proximal – ZDP, considerada um nível de desenvolvimento, fornecendo os indícios do potencial, e permitindo que os processos educativos atuem de forma sistemática e individualizada. O indivíduo torna-se protagonista da ação e da criação, “a descoberta do eu interno, de um ser único, individual e criativo, é indispensável ao exercício da dança, se quisermos que ela se torne uma forma de expressão da comunidade humana”, diz Neide Neves (2008).

Para tanto, opta-se pela escolha de um sistema de análise do movimento possível para os movimentos executados pelos alunos do projeto, e que ajudem a sistematizar possíveis exercícios para a criação de outros movimentos, gerando, contudo, um aumento do repertório e vocabulário semântico para os mesmos.

A didática e a sistematização permeiam toda a criação corporal que se necessite da repetição em sua execução. Existem diversos métodos para a busca desse corpo sistematizado, entre eles o sistema criado por Rudolf Laban. Laban estabeleceu o ritmo industrial, que avaliava as capacidades de trabalho em pesquisas do ritmo natural do homem, e desenvolveu ainda, um sistema de notação da dança, conhecido como Labanotação. O sistema é reconhecido no mundo todo e utilizado em diversas áreas da ciência e da arte, além de ser praticado até mesmo para reconhecer traços da personalidade de uma pessoa através da observação de seus movimentos. A análise do movimento em Laban abrange quatro fatores: corpo, esforço, forma e espaço. Esses elementos permitem o estudo do movimento humano.

O sistema Laban, comumente aplicado a pessoas comuns, sem deficiências, será aqui proposto para pessoas com deficiências. Associado a Análise Laban do Movimento, o trabalho será reforçado com a práxis do teatro e da dança, além de exercícios específicos da dança em cadeira de rodas¹², buscando como objetivo maior, benefícios e contribuições para a qualidade de vida de pessoas com deficiência através da expressão corporal. O desafio proposto é, então, orientar a sistematização de um trabalho corporal expressivo possível.

¹² Extraído do relatório “Subsídios para competições oficiais de dança esportiva em cadeira de rodas” da Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas (2003).

Para esta análise, devemos entender como Laban observa e analisa o movimento corporal. Devemos observar ainda, o processo corporal como um processo de natureza e cultura de um só corpo, onde aspectos físicos, biológicos, emocionais e intelectuais são corponectivos, isto é, trazidos juntos. Soraia Silva diz que a análise labaniana permite ainda “identificar e nomear os vários fatores e as qualidades envolvidas no movimento, expressando a dinâmica subjacente segundo o conceito de unidade mente-corpo (eucinéctica), assim como decifrar o conteúdo-forma ou definir as relações espaciais (...)” (SILVA, 2001).

Tratando de relações espaciais, faz-se necessária uma breve definição de corêutica, a análise espacial, note, não é o fator Espaço e sim Espacial, os significados são diferente um do outro, principalmente pelas expressões: o espaço no corpo, e o corpo no espaço. Na primeira expressão, falamos do fator de movimento Espaço e como ele nos preenche. Na outra, tem-se a espacialidade na cena, a cinesfera. Cinesféra é a esfera de espaço em volta do corpo na qual e com a qual ele se move. O centro da cinesfera é o centro do agente. A cinesfera do agente pode ser analisada em três vertentes, pelas dimensões espaciais, pelos planos espaciais e pelas direções de orientação espacial, onde somando as direções mais o centro do agente, chegamos às vinte e sete direções de orientação definidas por Laban, como podemos visualizar na figura a seguir:

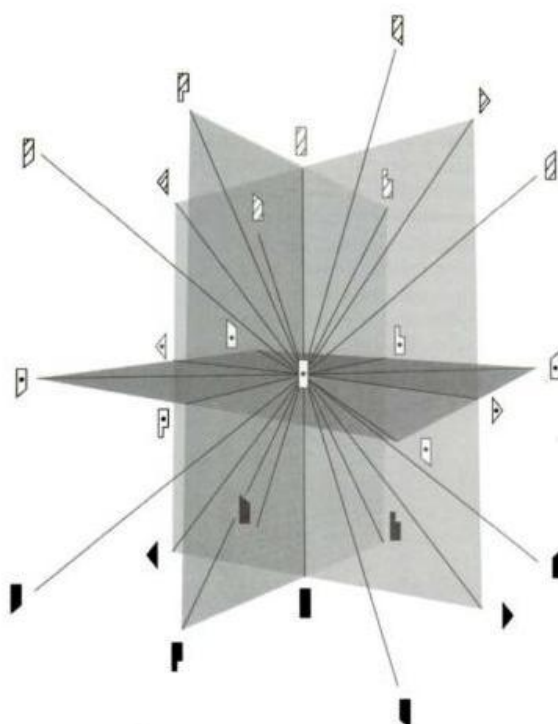


Figura 01. As vinte e sete direções de orientação espacial. (RENGEL, 2005, p.48)

A partir de então, o primeiro ponto de localização é a identificação do corpo frágil, ou fragilizado de maneira a entender suas especificidades. Para isso e pensando na teoria proposta por Laban em seu *Dança Educativa Moderna* (1990), utilizaremos os Temas do Movimento para essa conscientização. Os temas de movimento são um instrumental didático, de aprendizado da teoria de movimento de Laban. Cada um dos temas trata de um conceito e/ou uma idéia de movimento e corresponde a uma etapa na progressão da sensação e compreensão mental/emocional do movimento. Um tema é sempre processo de outro.

Conforme Lenira Rengel, Laban desenvolveu seu trabalho em 16 temas, “conjuntos de possibilidades com relação a se pensar, fazer e conhecer movimento” (RENGEL, 2008). São eles relacionados com a consciência do corpo; do peso e tempo; do espaço; da fluência do peso corporal no espaço e tempo; com a adaptação a parceiros; com o uso instrumental do corpo; com as oito ações de esforço básicas; com os ritmos ocupacionais; com as formas do movimento; com os ritmos dinâmicos e as transições das oito ações básicas; com a orientação espacial; às afinidade de esforço e forma; com a elevação do solo; com o despertar da sensação de grupo e a composição de grupo; com as formações grupais; e com significado, expressão, comunicação e implementação no corpo.

Os temas se relacionam entre si, devido, principalmente, aos fatores do movimento: fluência, espaço, peso e tempo; porém é possível dar atenção maior a um ou outro tema para análise. O trabalho explanado aqui será, primordialmente, focado nos temas I - relacionado com a consciência do corpo; tema V – relacionado com a adaptação a parceiros; tema VI - relacionado ao uso instrumental do corpo; e tema VII – relacionado com as oito ações básicas de esforço. Outros temas serão permeados devido a relação de desenvolvimento existente entre eles, porém, sem que haja uma abordagem temática.

- Tema do Movimento I - Relacionado com a consciência do corpo

Como ponto de partida, ousar dizer que é indiscutível a necessidade de uma pessoa conhecer o próprio corpo e suas possibilidades físicas de movimento para a criação de movimentos conscientes, de movimentos corponectivos.

Essa consciência nos abre as possibilidades de movimento e domínio das ações físicas, mecânicas do movimento, as quais envolvem o esticar, dobrar e torcer. Apesar do quase infinito número de ações que o corpo pode executar, o corpo humano tem apenas essas três funções mecânicas para uso e delas todos os movimentos se originam.

Essa primeira conscientização é percebida devido ao sentido sinestésico, sentido mediante o qual percebe-se o esforço muscular, o movimento e a posição do corpo no espaço. Esse corpo será analisado tanto em deslocamento quanto parado, lembrando que podemos estar parados, porém, não imóveis. Esta imobilidade é visual, aparente, mas deve ser levado em conta todo o organismo que se move dentro do corpo, olhares e pensamentos do agente.

Deste ponto chegamos às ações corporais, que compreendem o todo, o racional, emocional e físico da pessoa. São ações habituais como caminhar, abotoar, sentar, virar, levantar, correr, acenar, entre outros. Essas ações utilizam as funções mecânicas citadas, por exemplo, o esticar e dobrar das pernas para locomoção, ou a torção do pescoço ao olhar para um lado ou outro. As ações corporais permitem ainda uma experiência com diferentes nuances das qualidades dos fatores de movimento, ao determinar qualidades específicas, como por exemplo, andar para frente com pernas pesadas, ou ainda, com as pernas pesadas e andando rapidamente.

- Tema do Movimento IV - Relacionado com a adaptação a parceiros

Ao contrário do anterior onde o foco estava no agente, agora o foco será o outro, afirma Pregnotatto (2004). A autora afirma ainda que, conforme aprofundado, ele propicia o prazer pela descoberta do compartilhar e a ampliação do vocabulário pessoal a partir do outro. Como diz o título deste tema, a intenção aqui será a experimentação do movimento relacionado a outras pessoas, compartilhando a criação. Lenira Rengel (2003) explicita jogos a serem trabalhados neste momento, como: “Fazendo o mesmo”, brincar de espelhos; “Conversações com movimento”, estabelecendo diálogos apenas com movimentos; “Dançando juntos”, onde, precisamente, o movimento tem que ser realizado por mais de uma pessoa; “Dançando para o parceiro”, trabalhando a observação. Lenira fala de “aprender a desenvolver e a estimular a fruição, fazer comentários sobre a dança, ouvir opinião [...] A observação ajuda a aprender como são os movimentos e a conhecer o outro, a perceber e a reconhecer significados” (ibidem, 2003); além de exercícios para dançar duos, trios etc. A intenção é inferir movimento ao outro/ do outro. Laban cita uma “estátua solitária que muda sua posição em resposta a outra estátua” (Laban apud Rengel, 2003).

- Tema do Movimento VI - Relacionado com o uso instrumental do corpo

Este tema é diretamente ligado ao tema I, onde simultaneamente a aquisição de consciência corporal, dar-se-á atenção ao que esse corpo é capaz de fazer. Parte-se de um

vocabulário de movimento de diferentes atividades miméticas, e à medida que as ações vão sendo experienciadas, o elemento mimético se dissolve. A importância desses elementos é a metáfora gerada, a sensação e pensamentos que elas nos causam.

Este tema trata ainda de gestos, passos, locomoção, pular, virar e imobilidade. A saber, segundo Laban (1978):

- Gestos incluem todos os movimentos do corpo que não estão concernentes a suportar o peso. Podem ser feitos com as mãos, quadril, tronco e até pés se não estiverem como suporte do corpo;
- Passos incluem todas as transferências de peso de suporte para outro (neste caso o suporte são sempre os pés). Podem ser feitos apoiados nos calcanhares, nos dedos, com os pés abertos ou paralelos, agachados, em círculo etc;
- Locomoção inclui maneiras de transportar o corpo de um lugar para outro. Pode ser feita através dos passos, ou ainda, por rastejamentos, saltos e rolamentos entre outros;
- Pular inclui todos os movimentos nos quais não há suporte de peso. Laban decodificou cinco tipos de saltos: de um pé para o mesmo pé; de um pé para os dois pés; de dois pés para dois pés; de dois para um pé; de um pé para o outro pé;
- Virar inclui todos os movimentos nos quais é feita uma mudança de frente. Em Laban, é o centro do corpo (região do umbigo) que define o que é frente. Os giros trazem a experiência de equilíbrio e do desequilíbrio;
- Imobilidade inclui fluência, tipos de equilíbrio e relações entre partes do corpo.

- Tema do Movimento VII - Relacionado com as oito ações básicas de esforço

Colocando em ordem crescente de utilização, passamos por conhecer o corpo, saber o que o corpo é capaz de fazer e agora, pela dinâmica dos movimentos, sobre como esse corpo faz o movimento. Para esta análise precisamos entender segundo Laban, o que é esforço. Segundo Luciana Lara, para Laban, o esforço não tem significado literal com o fazer força, mas sim uma atitude interna. “O próprio esforço e a ação dele resultante podem ser inconscientes e involuntários. Portanto, Esforço é a função interior que dá origem a mecânica motora intrínseca do movimento.” (LARA, 2005). Lenira Rengel cita esforço como sendo a pulsão de atitudes que se expressa em movimento visível, imprimindo-lhe variadas e expressivas qualidades. “As atitudes internas são indicações daquilo que chamamos de caráter e temperamento.” (LABAN, 1978). Sua combinação é feita a partir dos fatores naturais e inerentes do movimento.

Esses fatores são observáveis nas atitudes corporais na experiência do movimento e nos relacionamos com eles de forma integral. São eles, Fluência, Espaço, Peso e Tempo. Ciane Fernandes define os fatores da seguinte forma:

- Fluência: refere-se a tensão muscular usada para deixar fluir o movimento (fluxo livre) ou por restringi-lo (fluxo controlado). É o “como” do movimento e não possui afinidade espacial específica;

- Espaço: refere-se à atenção do indivíduo a seu ambiente ao mover-se. Podendo ter sua atenção concentrada em um ponto, canalizada, o que consiste em foco direto. Ou pode ter sua atenção expandida por milhares de pontos ao mesmo tempo, como se seu corpo tivesse olhos em todos os poros. Neste caso o foco é indireto. É o “onde” do movimento;

- Peso: refere-se a mudança na força usada pelo corpo ao mover-se, mobilizando seu peso para empurrar, puxar ou carregar objetos etc. Por exemplo, para abrir uma janela emperrada, são necessários movimentos firmes, já para brindar com taças de cristal, o peso leve é necessário. Relaciona-se com o “o quê”;

- Tempo: indica uma variação na velocidade do movimento, que pode ser gradualmente mais rápido ou mais sustentada. É o “quando” do movimento. (FERNANDES, 2006).

Notado o conceito de Esforço, Atitude Interna e entendendo o que são os fatores do movimento, obtemos as ações básicas de esforço. As ações básicas se darão a partir da combinação dos fatores tempo, peso e espaço. A dinâmica do movimento faz parte da Eucinéica, o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. Segundo Lenira Rengel, a Eucinéica levou Laban a conceitualização da palavra esforço e dos quatro fatores do movimento.

TEMPO	PESO	ESPAÇO	AÇÃO OBTIDA
Rápido	Leve	Direto	Pontuar
Rápido	Leve	Flexível	Talhar
Rápido	Firme	Direto	Socar
Rápido	Firme	Flexível	Chicotear
Sustentado	Leve	Direto	Deslizar
Sustentado	Leve	Flexível	Flutuar
Sustentado	Firme	Direto	Empurrar
Sustentado	Firme	Flexível	Torcer

Quadro 02. As oito ações básicas de esforço.

2.1.3. Capacitação Estética

Tem-se em primazia, um pré-conceito de que pessoas com deficiência são incapazes de demonstrar expressões artísticas próprias, são coitados e fazedores de “coisas bonitinhas”. Quando apresento as noções de capacitação estética aos monitores, apresento as ideia do que se quer “colher” junto aos alunos. Defendo a noção de que a importância está na maneira de ensinar e faço uso das palavras de Pero Vaz de Caminha, quando escreve ao rei de Portugal dizendo que “a terra é de tal maneira tão maravilhosa que em se plantando dar-se-á nela tudo”, comparando o mesmo ao ensino de pessoas com deficiência. O segredo está no ensinar. Não digo que encontrei a fórmula secreta ou a maneira certa, sequer afirmo que exista uma, mas afirmo, porém, que me objetivei a fazê-lo.

No campo da capacitação estética, vale enfatizar dois pontos, um deles, sobre a estética do sensível, abordada por Duarte Junior (2010), onde o autor apresenta conceitos de diferenciação entre poético, poesia e poema; “o poema constitui, pois, uma construção linguística que busca registrar, fixar, concretizar a poesia surgida de um olhar poético”, e completa dizendo que existem outras formas de se verter a poesia, e dentre elas, a coreografia. É por esse campo que devemos nos guiar ao conduzir este processo, na procura por maneiras de se verter a poesia que objetivamos em cena. Há de se encontrar no cotidiano dos alunos, possibilidades de movimento imbuídas de um estado poético, “onde os objetos são apreendidos de outro modo que não o corriqueiro” (ibidem, 2010). Essa busca tende a nos mostrar, principalmente as individualidades dos alunos na sua maneira de lidar com o mundo, seus interesses, afetos e desafetos, e a partir de então, auxiliá-lo a escolher o que/como colocar sua cena em cena. E este processo, acontecerá através de novos experimentos com o movimento. Neves (2008) diz que “ao executar movimentos, percebe-se que emergem sensações, imagens e memórias que realimentam o movimento”, gerando, assim, um ciclo de ações e opções para uma aplicação consciente posteriormente.

O segundo ponto aqui, serve de orientação e trata especificamente sobre a criação de espetáculo teatral e noções acerca de temas como: presença cênica, orientação espacial no palco, foco de olhar e relação palco-plateia ou ator-expectador. Aqui serão feitas as “transformações” de exercícios em cenas e a “costura” de cena com cena. Para gerar um possível resultado a ser apresentado publicamente.

Uma vez com essa capacitação em andamento/movimento para alunos e monitores temos a fruição dos encontros e a experimentação do movimento.

3. ÁGUA MOLE EM PEDRA DURA TANTO BATE ATÉ QUE FURA

“O que importa é lançar sementes no corpo de cada um, abrir espaço na mente e nos músculos. E esperar que as respostas surjam. Ou não.”

(Klauss Vianna)

O processo de laboratório busca relacionar práticas de exercício corporal com a pesquisa de criação de movimento expressivo por pessoas com deficiência. O laboratório foi realizado com dois encontros semanais, com avaliação diária e pontual ao fim de cada encontro. Essa avaliação objetivava medir a eficiência da atividade experimentada, a possibilidade de uma reaplicação da mesma e estabelecer uma codificação dos elementos apreendidos. O processo foi ainda dividido em duas grandes etapas, uma dedicada ao trabalho de pedagogia e outra ao trabalho de criação, que apesar de indissociáveis aqui, tiveram focos diferentes de experimentação.

Os encontros iniciais são dedicados ao trabalho de pedagogia do movimento, sempre iniciados com um aquecimento/ alongamento padrão, respeitando os limites individuais e suas possíveis variações. A seguir a apresentação do tema da aula com demonstração de exercício, execução grupal, execução e atendimento individual e possíveis variações, onde a partir de dinâmicas com objetos lúdicos, busca-se identificar as potencialidades individuais. Os exercícios executados com massas de modelar, balões, lenços, barbantes e instrumentos percussivos servem para decompor o movimento a fim de gerar um entendimento sobre onde ele se inicia e suas etapas. Esses exercícios são executados com a indicação de variação dos fatores do movimento a fim de obter indícios para uma avaliação funcional dos padrões de movimento existente. É a avaliação funcional que irá nos ajudar a localizar os pontos de eficiência e os pontos de trabalho¹³.

A partir dos exercícios, os objetos vão sendo retirados e com a criação dos movimentos a dança vai surgindo aos poucos. Neste segundo momento, a partir do laboratório corporal, busca-se uma alfabetização estética geradora do movimento expressivo e da criação coreográfica. Essa criação geradora de expressão será a nossa *Klepsydra*.

¹³ Tomei conhecimento da noção de avaliação funcional durante a disciplina *Estágio Supervisionado em Artes Cênicas 01*, ministrada pela professora Fabiana Marroni (2011), onde durante a observação prática realizada no CETEFE (Associação Centro de Treinamento de Educação Física Especial – Brasília/DF), acompanhei alunos com deficiências diversas em diferentes atividades físicas visando à melhoria do seu rendimento.

3.1. Klepsydra

“Temos é que reconhecer esses processos internos poderosos e dar espaço para que eles se manifestem, criando assim a coreografia, a dança de cada um.” (Klauss Vianna)

Além do objetivo do projeto, com a experimentação dos exercícios, o interesse e desempenho dos alunos serviu como impulso para a criação do espetáculo intitulado *Klepsydra: Exercícios de Expressão Cênica*, composto por dez exercícios, onde a busca por uma dança pessoal e cotidiana é posta em cena¹⁴.

O principal ponto de trabalho aqui se dará numa relação semântica entre uma associação induzida e a livre associação de significados a fim de gerar uma alfabetização estética e pessoal junto ao grupo. Neste ponto, foram levadas sugestões de movimentos cotidianos para aplicação em cena e solicitado que os realizassem a sua maneira, com seu tempo, espacialidade e intenção. Essas sugestões permeavam por ações de deslocamento espacial, leitura, escrita e processo de auto-reconhecimento. O intuito é verificar o quê de conceito estético foi absorvido pelo aluno para sua criação. Não significa que o trabalho a ser apresentado tem livre execução dos movimentos pelos alunos, mas sim que a partir de uma orientação, o seu processo temporal de execução é pessoal.

Esse processo temporal é a iniciativa para a montagem de *Klepsydra*. A clepsidra (escrita atual da palavra) é um dos primeiros meios utilizados pelo homem para medir o tempo. Ele se baseia em um processo de transferência de água, onde o líquido de um recipiente deverá passar para outro, gota por gota. Neste sistema uma simples gota, por si só, é quase nula como unidade de medida, porém, quando acumulada ao fim da transferência, o tempo decorrido gera um “todo”, uma passagem, um processo de vivência que buscamos equiparar com este processo de pesquisa, onde um observador ao assistir apenas uma aula pode ter a impressão de que há pouca atividade apreendida naquele tempo, mas está apreensão, porém, por menor que lhe pareça, é um elemento importante de um mesmo “todo”, como a água precisa daquela gota.

O processo de criação dos exercícios-cenas se dará de forma a garantir a participação dos alunos tanto em cenas coletivas, favorecendo a inclusão dos mesmos, quanto em cenas solos, buscando a individualidade de cada um. Para os trabalhos coletivos serão apresentados

¹⁴ Confira o cartaz do espetáculo no Anexo 1.

primordialmente cenas oriundas dos exercícios de laboratórios em sala, a partir dos movimentos físicos (esticar, dobrar e torcer) e dos jogos lúdicos com manipulação de objetos. Para as cenas solos, a escolha do trabalho de dará de duas maneiras, uma a partir das potencialidades demonstradas pelos alunos durante os treinos, de acordo com suas deficiências e outra, mais importante neste momento, que é dada pelo desejo. Como dito anteriormente, um dos pontos verificados como primordial e pulsante para esta pesquisa é a qualidade de vida como geradora de sorriso e satisfação pessoal. É aqui que entram as vontades de cada um para escolher o que querem mostrar.

A escolha de cada música utilizada não tem o intuito de traduzir o que acontece em cena, nem vice-versa. O idealizado é que as músicas embasem as cenas propostas, imprimindo-lhes nuances e texturas.

Em nenhum momento o objetivo será chocar o público apresentando puramente a deficiência dessas pessoas, mas sim, a pessoa com a deficiência e sua eficiência a partir de então. Buscar-se-á uma apresentação que mexa com o sensível de cada um: tanto dos alunos com um trabalho que represente sua singularidade no coletivo, quanto para o público com a possibilidade de ver um coletivo de singularidades.

Segue abaixo o roteiro das cenas criadas para apresentação:

- Exercício 01: Ensaio

A apresentação se inicia do lado de fora. Ao chegar do público, temos uma exposição fotográfica do processo “PÉS?”. O diferencial é que as fotos foram tiradas pelos próprios alunos com a justificativa de que uma coisa seria a foto obtida pela equipe de monitores e direção, acadêmicos e estudantes/praticantes de artes diversas com olhares por vezes viciados ou acostumados com uma estética e com o interesse na pesquisa deste trabalho, e outra coisa é a foto obtida pelos alunos “fazedores” do processo, pessoas com deficiência e com interesse no fazer-dançar. O que da dança é importante pra eles? O que do outro é importante? A resposta para essas perguntas deveriam aparecer nas fotos expostas... ou não. A ideia é tentar introduzir para o expectador parte da estética que lhe será apresentada dentro da sala teatral. O público é convidado a manusear parte da exposição, onde temos um “jardim zen”, uma caixa de madeira preenchida por uma fina areia branca e ao redor do jardim tem-se alguns rastelos para que o público possa arar o “jardim”, e sob a areia diversas

fotos do projeto onde o público escolhe o que quer ver. Ao centro do painel de fotos, lê-se “EXERCÍCIO 01”. No som, temos a música ‘*Blue Bicycle*’, de Hauschka, propondo ao público este primeiro passeio.

- Entrada

Quando as portas se abrirem para a entrada do público, a música externa reduz de volume e há uma nova música que começa do lado dentro. Diferente da anterior, temos um ritmo percussivo do bатуque “Coração Caboclo”, da banda Batalá. As luzes estão acesas sobre as cadeiras da plateia e quando as pessoas estiverem sentadas, a música cessa, a luz se apagará e temos um primeiro sinal. Inicia-se aqui um texto, onde propositalmente as palavras não são claramente inteligíveis, assim como o processo também não o foi. O texto é um poema escolhido pela Marina, aluna do projeto e com paralisia cerebral, como forma de autodescrição e será dito por ela mesma. O texto diz:

"Sou pessoa de dentro pra fora. Minha beleza está na minha essência e no meu caráter. Acredito em sonhos, não em utopia. Mas quando sonho, sonho alto. Estou aqui é pra viver, cair, aprender, levantar e seguir em frente. Sou isso hoje... Amanhã, já me reinventei. Reinvento-me sempre que a vida pede um pouco mais de mim. Sou complexa, sou mistura, sou mulher com cara de menina... E vice-versa. Me perco, me procuro e me acho. E quando necessário, enlouqueço e deixo rolar... Não me dão pela metade, não sou tua meio amiga nem teu quase amor. Ou sou tudo ou sou nada. Não suporto meio termos. Sou boba, mas não sou burra. Ingênua, mas não santa. Sou pessoa de riso fácil...e choro também!" (Tati Bernardi)

Ao final do texto, toca-se o segundo sinal e reiniciam os exercícios: Projeta-se ao fundo “Exercício 02”;

- Exercício 02: (An)Dança

Ao som da banda *Maroon 5*, a música ‘*She will be loved*’ acompanha esta cena. Em um recorte da música, a tradução da letra diz: “Nem tudo são arco-íris e borboletas / São as concessões que nos impulsionam / Meu coração está cheio e minha porta está sempre aberta / Venha sempre que quiser”¹⁵. Este é o exercício de apresentação dos alunos e monitores do projeto. Começamos com a entrada da Marina em cena, onde com dificuldade ela tenta tocar a sua cadeira para adentrar sozinha no espaço e do outro lado, entra Ana Luísa, uma

¹⁵ Tradução obtida na página de internet Vagalume – Letra de Músicas. Disponível em <http://www.vagalume.com.br/maroon-5/she-will-be-loved-traducao.html>. Acessada em 15/11/2011.

das monitoras do projeto, em câmera lenta; elas terão todo o tempo da música para atravessarem o palco. Durante o caminhar de ambas, um a um, todos deverão entrar em cena e transitar pelo palco até que todos estejam no espaço. Entre passos, giros, rastejares, pulos e toques de cadeiras, eles irão atravessar o palco e depois sair até que sobre apenas Kelly, que não é capaz de andar sozinha com sua cadeira de rodas, devido à paralisia cerebral. A luz cai incidentemente restando apenas um foco de luz sobre ela. Lentamente um sino desce do teto irrompendo a solidão da cena. A menina, com uma baqueta na mão deverá tentar, por algumas vezes em vão, tocar o sino e ao tocá-lo por três vezes, temos o terceiro sinal. Esta brincadeira de alusão aos três sinais pode não ser claramente percebida pelo público, mas traz em carga poética, uma intenção de preparação do espetáculo “a ser iniciado-já-iniciado”, assim como o trabalho realizado durante a pesquisa não foi um início de atividades para nenhum deles, porém, uma somatória de vivências. Junto ao propagar do som as luzes se apagarão até um blackout. Projeta-se ao fundo “Exercício 03”;

- Exercício 03: Anjo

As luzes começam a acender e a menina que estava no palco ainda está lá ao centro. Da lateral do palco entra Thainá “voando”, sendo carregada de braços abertos para o palco por Alessandra, Rodrigo e eu. No imagético criativo, temos o primeiro voo da menina Wendy rumo a “Terra do Nunca”, no desenho *Peter Pan*¹⁶.



¹⁶ GERONIMI, Clyde; JACKSON, Wilfred; LUSKE, Hamilton (Direção). **Peter Pan**. (Peter Pan) [Animação cinematográfica]. Disney. EUA, 1953.

Figura 02. O voo de Wendy rumo a Terra do Nunca (Peter Pan, 1953)

Esta será uma cena curta aonde Thainá irá “sobrevoar” à frente a ao redor de Kelly, buscando a interação pelo olhar tanto com o público quanto com sua parceira em cena. O exercício representa o sonho-realidade de dançar e ser aceita fazendo a sua dança. No som, a música ‘O sonho de uma flauta’, da banda O Teatro Mágico, também trata do tema sonho, dizendo que “nem toda palavra é aquilo que o dicionário diz”, e brinca com aviões que parecem passarinhos, passarinhos que parecem borboletas e borboletas que parecem flores que o vento tira para dançar. A música completa dizendo que “sonho parece verdade quando a gente esquece de acordar”, e se isso tudo for verdade, brinco então, ao dizer que o espetáculo é todo feito por pessoas dormindo em cena. Após o “voo”, ela desce e passeia ao redor da cadeira de Kelly, se olham, sorriem e seguem para fora do palco. Projeta-se ao fundo “Exercício 04”.

- Exercício 04: Encontros

Antes de a música iniciar, alguém entra e coloca um balão vermelho no centro do palco e um kit com espelho de mão e um batom em uma das laterais. Inicia-se ‘Roadblock 1’, de Alberto Iglesias. A música instrumental do filme ‘O Jardineiro Fiel’ servirá de fundo para o exercício. De um lado do palco entra Monise e vai para o centro do palco, ela pega o balão e põe-se a brincar, do outro lado, entra Thainá, que se posiciona em frente ao espelho e batom e começa a se admirar e maquiar-se. Em meio a isso, Felipe, Kelly e Marina, de olhos fechados e cabeça baixa, são trazidos em suas cadeiras, por Rodrigo, Clara e Alessandra, sendo manipulados pelo espaço e sem qualquer autonomia. Posicionam-se compondo com os outros um semicírculo ao centro. Os carregadores das cadeiras saem de cena, e quando sozinhos, começam todos a perceberem a existência do outro, a se verem em coletivo. Demonstram primeiras interações (olhares, toques e repetições) até se formarem um grupo, todos olhando em uma mesma direção. Projeta-se ao fundo: “Exercício 05”

- Exercício 05: Espelho, Espelho Meu

Na troca de cena, alguém entra e tira os objetos utilizados. Uma luz corta o palco na horizontal e entram Ana Luísa e Monise. Esta cena possui um roteiro de ações a serem realizadas, a partir da livre movimentação das atrizes, ou seja, as ações marcadas não tem necessidade de ser executadas à maneira cronológica em que foram dispostas durante os ensaios. As meninas evoluem executando movimentos espelhados entre si até o momento em que realmente entram duas grandes placas espelhadas em cena. As placas não são propriamente espelhos, são lâminas de acrílico com uma fina película metálica, imprimindo-lhes a característica de espelhos, e por isso, são moles e maleáveis, gerando imagens ora nítidas ora turvas nos reflexos. Neste exercício, tanto o objeto do espelho quanto a música foram escolhidos principalmente pelo fator pessoal de interesse. Os espelhos fazem com que ela consiga se movimentar “copiando seus próprios movimentos”, ganhando assim um passo maior na autonomia dos movimentos trabalhados. E a música, após diversos estímulos, percebe-se o grande interesse da Monise pela trilha sonora do filme *Shrek*¹⁷, sempre a envolvendo, ora mais ora menos, a ponto de chegar a estar inclusive “fora de controle” com alguma delas. Escolheu-se dentre elas, a música ‘Hallelujah’, de Leonard Cohen e interpretação de John Cale por possibilitar variações autônomas com maior nível de consciência pela Monise. A fim de que não se sinta acuada sozinha no palco, uma das monitoras trabalhará em parceria na cena. Ao longo da música, ambas dançam por vezes entre si e por vezes olhando-se nos espelhos, e no decorrer da música um dos espelhos é posto ao chão propondo um deitar sobre ele, com as meninas em paralelo uma à outra, e agora a interação com o reflexo será na horizontal, até que ambos espelhos estejam no chão e as meninas girem se colocando alinhadas. A luz cai em incidência. Projeta-se ao fundo: “Exercício 06”

- Exercício 06: WOOH

A mesma luz do exercício anterior será mantida, porém sem os espelhos. A música é o hit ‘*The way you make me Feel*’, de Michael Jackson. Vemos Felipe entrar em cena na cadeira de rodas, mas ele não utiliza as mãos para tocar a cadeira e sim os pés. Ele vem como se estivesse andando, porém sentado. Seus

¹⁷ ADAMSON, Andrew; JENSON, Vicky (Direção). **Shrek**. (Shrek) [Animação cinematográfica]. Dreamworks. EUA, 2001.

movimentos são curtos, retraídos e rápidos. Ele atravessa o palco dublando a música e realizando movimentos pontuados e ágeis com os braços e pernas. Ele apresenta deslocamentos para frente, atrás e giros. Durante sua evolução, vemos ele sair da cadeira e realizar uma parada de ponta cabeça, ao estilo “queda de rim”, oriunda da capoeira. Volta a cadeira e continua dançando até a entrada de Alessandra e Ana Luísa que irão propor movimentos sinuosos e contínuos, contrapondo aos movimentos pontuados da dança. Os três seguem com seus movimentos até o momento em que as meninas se aproximam de Felipe e seguram sua cadeira. Ele as olha, sorri e elas o tiram do palco por uma das laterais. Blackout. Projeta-se ao fundo “Exercício 07”;

- Exercício 07: O que você vê?

Baseada em um dos exercícios trabalhados em aula, esta cena será feita em black-out. A música é uma mixagem entre as instrumentais ‘*Eltern*’, de Hauschka e ‘Vinheta vibrante’ da cantora Céu. Na primeira parte, com a entrada da música, Thainá entra em cena. Ela está equipada com pequenos luminosos tipo pisca-pisca, dispostos pelo corpo (mãos, cotovelos, tronco, joelhos e pés) e é tudo o que se pretende ver. Ela transita pelo palco com uma coreografia solo, explorando planos baixos e médios em busca de movimentos sinuosos e contínuos. Em determinado momento, na mixagem das músicas, outras luzes se acendem pelo palco em pontos diferentes. Todos estão em cena e tem luzes em diferentes lugares do corpo. A idéia é não deixar claramente identificável quais pessoas estão em cena, quantos estão em cena, nem quem estão nas cadeiras, ou quem mexe pernas ou braços, mas sim, a possibilidade da busca do movimento com o artifício dos luminosos. Antes de finalizar a música, todos se aproximam e as luzes começam a se apagar progressivamente até restar apenas uma. Ela passeia revelando alguns rostos e por fim apaga-se. Blackout. Projeta-se ao fundo: “Exercício 08”;

- Exercício 08: Pés?

Apesar de ser a menor cena, é a cena que leva o nome deste projeto, “PÉS?”, e que discursa acerca da exclusividade e real necessidade dos ágeis pés das pessoas comuns, sem deficiência, para execução de movimentos expressivos.

Tudo o que se pretende ver aqui serão os pés. Uma luz os ilumina e ao som de uma valsa temos em cena a Clara na sapatilha de ponta, Alessandra com sapatos de sapateado e Monise descalça. Cada uma tem seu momento de dançar um trecho da mesma música até que todas põe-se a dançarem juntas. Blackout. Projeta-se ao fundo: “Exercício 09”;

- Exercício 09: Duetos

As luzes se acendem e vemos um palco vazio. Inicia-se o tango ‘*Santa Maria (Del Buen Ayre)*’, do grupo *Gotan Project*. De um lado do palco, Wellington entra trazendo Marina em sua cadeira, e em seguida Alessandra entra pelo outro lado trazendo Kelly, também na cadeira. Assim que chegarem às extremidades do palco, Wellington e Alessandra saem e começamos a entrar pelo fundo, Rodrigo e eu. Encontramo-nos ao centro do palco e alternadamente Rodrigo vai até Marina e eu até Kelly, explorando a partir de então, possíveis movimentos e variações de apoio junto ao corpo delas na cadeira. No decorrer da música, trocam-se os parceiros. Rodrigo tira Kelly da cadeira carregando-a rente a seu corpo enquanto faço uma variação de movimentos com Marina ainda na cadeira. Quando a primeira dupla diminui os movimentos, me posiciono de frente para Marina e lhe estendo os braços para que possa sair andando da cadeira, e tentamos alguns movimentos com ambos em pé. Carrego-a, então, rente ao meu corpo e retomamos com a movimentação das duas duplas até o final da música. A luz cai em incidência e as meninas são levadas de volta para as cadeiras. Blackout.

- Exercício 10: Como dança quem não dança?

Durante o blackout, vemos pela penumbra um computador entrar em cena e se posicionar de frente para Marina. Lentamente ela começa a digitar uma palavra letra por letra: “E-X-E-R-C-Í-C-I-O-1-0”. Antes de terminar, a luz se acende e vemos a menina na cadeira de rodas digitando com os pés as frases que encerram as cenas. Ao terminar de digitar, logo após o “10”, ela olha pra plateia e as luzes se apagam. Lê-se por alguns segundos apenas “Exercício 10”. Blackout. Neste momento, ouve-se uma voz em off (a minha), onde tento

explicar o que é uma clepsidra e o porque da escolha deste nome. O texto diz que:

“Um movimento pode ser apenas um movimento, assim como uma gota para o relógio d’água é apenas uma gota d’água. Porém, de gota em gota o relógio muda o tempo, o tempo vira processo e o processo se transforma em todo. Assim é o movimento; O movimento muda o corpo, o corpo vira ação e a ação se transforma em todo. Isso é clepsidra.” (Rafael Tursi)¹⁸

- Encerramento:

Ao fim do exercício 10, as luzes se acendem e temos todos os alunos e monitores em cena para os agradecimentos. A música final é ‘*Dancing Days*’, de Nelson Mota, e interpretação de Lulu Santos. A letra que encerra diz que “na nossa festa vale tudo, vale ser alguém como eu, como você. Dance bem, dance mal, dance sem parar. Dance bem, dance até sem saber dançar”. E em clima festivo, todos se alinham para fazermos os agradecimentos. Assim termina esta nossa festa, o nosso primeiro passeio de um plano de vários outros.

3.2. Eu já falei, vou repetir!

“Aí entra a autonomia. O corpo vivo acha seu caminho agindo apropriadamente por seus próprios recursos” (Neide Neves)

Objetivando para um trabalho futuro a sistematização pontual de uma metodologia possível para pessoas com deficiência, este projeto foi muitas vezes apresentado, discutido, debatido e criticado.

Apesar da existência de diversos grupos nacionais e internacionais que trabalham o teatro e a dança para pessoas com deficiência, e inclusive diversas publicações acerca do tema, pouco material humano é encontrado no distrito federal como referência, por isso, grande parte do trabalho nasceu de forma empírica e experimental nos laboratórios, e analisado de acordo com os referenciais adotados. Para teste de aceitação do trabalho,

¹⁸ Por se tratar do roteiro do espetáculo, peço licença para fazer uma citação direta de um texto meu dentro da peça e me citar como referência neste momento.

inscrevemos o projeto para participar de diversos outros projetos, como se pode observar a seguir:

- Oficina Metodologias de Práticas Corporais para Pessoas com Deficiência: Solicitada pela escola Macunaíma de Teatro de São Paulo para a UnB, ministrei uma oficina que visava a instruções de todos os professores da escola quanto ao tratamento e a didática para aulas de teatro e dança para pessoas com deficiência;
- Tubo de Ensaios – Mostra de Performances da Universidade de Brasília: Aprovado em edital de seleção, o projeto consistia aqui em apresentar uma cena de trabalho do grupo, com duração de cinco minutos aproximadamente e repeti-la durante as duas horas de duração do evento. Por questão de experimentação, adaptamos então um dos exercícios (Exercício 07, ver página 33) apenas para Marina e Thainá. O exercício consistia em uma dança em blackout com o auxílio de pequenos luminosos e o mesmo se repetiu durante todo o tempo do evento. Diferente de qualquer outro trabalho que as meninas já haviam executado, quando chegamos no final do evento e solicitei que se fechassem as portas para acender as luzes, víamos ambas derrotadas pelo cansaço junto com Ana Luísa e eu, porém, todos com sorrisos vitoriosos pela persistência na atividade. No segundo dia do evento, estendemos o convite e colocamos todos os alunos em cena;
- 4º Congresso Nacional de Diversidade e Inclusão: Para este evento, enviamos um artigo sobre o projeto e dentre todos os artigos do evento, três tratavam do ensino das artes para pessoas com deficiência, sendo dois de pintura e o “PÉS?” sobre teatro-dança;
- Semana Universitária da UnB: Pela primeira vez, o projeto seria apresentado pelas monitoras do projeto. Alessandra e Clara se dividiram em dias diferentes para expor o trabalho para a câmara de extensão da UnB;
- Projeto Cívico do Centro Educacional 01 de Sobradinho: Convidados para integrar o projeto cívico da escola, apresentamos parte do nosso resultado de experimentação cênica para alunos do ensino fundamental e médio a fim de preparar os alunos do “PÉS?” para nossa apresentação final;
- Encontro do Lions Clube de Sobradinho: Em parceria com membros do Lions Clube, apresentamos cenas da nossa apresentação final, demonstrando o trabalho dos alunos e

solicitando apoio para aquisição de uma cadeira de rodas nova para um dos integrantes;

- 1º Salão de Acessibilidade do Distrito Federal: Convidado para participar do salão de acessibilidade no Centro de Convenções Ulisses Guimarães, com apresentação oral sobre o projeto e apresentação de uma das cenas de trabalho;
- Lançamento do Plano Nacional da Pessoa com Deficiência: Devido à visibilidade conseguida pelas participações nos eventos citados anteriormente, o projeto foi convidado a compor o lançamento do Plano Nacional, realizado no Palácio do Planalto pela Presidente Dilma Rousseff;
- 1º Encontro TransArte/UnB: Selecionado para apresentação de seu resultado final de pesquisa no encontro TransArte sobre a arte como reflexão das problemáticas dos corpos;
- 53º Cometa Cenas: Para encerrar as atividades do primeiro ano de execução do projeto, o grupo inscreveu-se para apresentar seu resultado final também na Mostra Semestral de Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

A realização destas atividades e a participação em cada um destes eventos, tanto teóricos quanto práticos, serve como amadurecimento do projeto, dos alunos e dos pesquisadores envolvidos, além de, com a visibilidade adquirida, incentivar para o surgimento de novas propostas para o ensino especial e inclusivo.

DAR O PEIXE OU ENSINAR A PESCAR?

Para que servem asas senão para voar? Para que serve a boca senão para falar? Pra que servem pés senão para andar? O que é deficiência? Aonde este trabalho chegou?

Este é o resultado do primeiro ciclo de experimentações do projeto “PÉS?” que pesquisa a criação do movimento expressivo para pessoas com deficiência. Que pessoas? Que deficiências? Qualquer pessoa e qualquer deficiência. O objetivo foi associar o trabalho de pedagogia do movimento para pessoas com deficiências, físicas, sensoriais e intelectuais à criação cênica. Veem-se possibilidades de adequação de sistemas de ensino da atividade físico-motora do teatro e da dança para pessoas com deficiência através da aplicação de jogos lúdicos criados a partir da experimentação de objetos a fim de gerar movimentos expressivos como forma de criar um vocabulário de movimentos.

Durante este processo, buscou-se observar tanto as habilidades já desenvolvidas pelos alunos quanto às habilidades a serem desenvolvidas. A essa relação chamou-se ponto de trabalho e foi onde se deu a criação dos exercícios. Vê-se a partir de então, o trabalho de uma avaliação funcional em/para cena e o quanto o trabalho de busca por uma educação do sensível se torna facilitadora no processo de educação da arte, aplicável tanto para pessoa com deficiência quanto sem, como forma de alfabetização estética. Em cena, alunos, monitores e diretores tornam-se dançantes neste trabalho, onde adaptação, poesia e tempo foram palavras-chave para sua construção e a construção de significados.

Falamos de criação de vocabulário, de alfabetização e de construção de significados; a mim, falta apenas tratar do estado poético, pois quando este trabalho é proposto, ele não quer levantar ao final da pesquisa, corpos dançarinos, que bailem e valsem sobre palcos e salões, mas sim, corpos que saibam se mover e gerar movimentos que, sozinhos ou em grupo, sejam por si só, movimentos expressivos artisticamente. A proposta “PÉS?” de educação corporal implica em auxiliar pessoas com deficiência a se permitirem enxergar capazes de executar movimentos artísticos cênico-dançantes. Este movimento não precisa ser complexo fisicamente, mas sim, dotado de significado, o que ousou chamar de poesia corporal.

Como próximos passos, este trabalho deixa interesses e indícios para a sistematização de uma metodologia didática de exercícios possíveis para pessoas com deficiência. Agora sim, concluo que conclui. E respondendo a pergunta título desta conclusão, eu prefiro ensinar a pescar.

REFERÊNCIAS

- BRIKMAN, Lola. **A Linguagem do Movimento Corporal**. São Paulo: Summus, 1989.
- CARRARA, Kester (org). **Introdução à Psicologia da Educação**. São Paulo: Avercamp, 2004.
- FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.
- FERREIRA, Eliana Lucia. **Corpo-Movimento-Deficiência**. Juiz de Fora: CBDCCR, 2005.
- _____. **Dança em Cadeira de Rodas**. Campinas: Unicamp, Curitiba: Abradecar, 2002.
- _____; FERREIRA, Maria; FORTI, Vera (org). **Infances da Dança Para Pessoas com Deficiência**. Campinas: CBDCCR, 2002.
- _____; RIED, Bettina; TOLOCKA, Rute Estanislava. **Subsídios para competições oficiais de dança esportiva em cadeira de rodas**. Campinas: CBDCCR, 2003.
- GARCIA, Célio. **Fatores no Cérebro Que Contribuem na Aprendizagem**, 2005. [online] Disponível na internet via <http://cev.org.br/biblioteca/fatores-cerebro-que-contribuem-aprendizagem/>. Acessado em 22/11/2011.
- GIL, José. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GUISELINI, Mauro; GUISELINI, Rafael. **Por que avaliação funcional** (2010). [online] Disponível na internet via <http://www.institutomauroguiselini.com.br/2010/05/porque-avaliacao-funcional/>. Acessado em 20/11/2011.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- _____. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.
- LIBERMAN, Flávia. **Danças em Terapia Ocupacional**. São Paulo: Summus, 1998.
- MACIEL, Lilian; Camargo, Cesar, VILELA JUNIOR, Guanís. **Reflexões Sobre a Dança em Cadeira de Rodas, seus Benefícios, e Contribuições na Vida de Deficientes Físicos**. In Revista do Centro de Pesquisas Avançadas em Qualidade de Vida, 2009.
- NEVES, Neide. **Klaus Vianna: Estudos para uma Dramaturgia Corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.
- PREGNOLATTO, Daraína. **Criandança**. Brasília: LGE, 2004.
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Ed. Annablume, 2003.
- _____. **Temas do Movimento de Rudolf Laban**. São Paulo: Ed. Annablume, 2003.
- VIANNA, Klaus; CARVALHO, Marco. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.
- WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. **O Corpo Fala**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- CINTRA, Ana. **O Que é Movimento** (2006). [online] Disponível na internet via <http://anahelena.multiply.com/journal/item/7>. Acessado em 08/11/2011.
- FERNANDES, Francisco. **Dicionário Brasileiro Globo**. São Paulo: Globo, 1999.
- CARNEIRO, Eliana. **Pequeno Manual de Corpos e Danças**. Brasília: Funarte, 2007.
- VERDERI, Érica. **Música/ Rítmo / Movimento** (2008). [online] Disponível na internet via <http://www.cdof.com.br/danca4.htm>. Acessado em 01/nov/2008.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Anexo 1

Cartaz do Espetáculo KLEPSYDRA

Universidade de Brasília | Decanato de Extensão | Instituto de Artes | Departamento de Artes Cênicas

projeto PÉS?
a criação do movimento expressivo
para pessoas com deficiência

apresenta

klepsydra

exercícios de expressão cênica

felipe oliveira | kelly costa | marina anchises | monise pessoa | thainá Araújo

direção
rafael tursi

orientação
fabiana marroni

assistência de direção: alessandra rizzi e clara braga
monitoria: ana luísa faria, rodrigo bueno e wellington britto

25 de Novembro de 2011 - 20h30
Anfiteatro 09 - ICC - Universidade de Brasília

13 e 14 de Dezembro de 2011 - 21h
Sala BSS-59 - Depto de Artes Cênicas da UnB

ENTRADA FRANCA

contato@projetopes.com.br www.projetopes.com.br (61) 8119.9443

Realização
 UnB | DEX

Parceria
  Escola Nacional de Administração Pública

Apoio
 Taguatinga - (61) 3963.6349
Ceilândia - (61) 3372.6349
 www.impressaoarte.com.br
CLN 405 - (61) 3039.2390

 Distribuidor independente
Organização Mundo Melhor
CLN 309 - (61) 3033-7030

 web designer
(61) 8447.6585