

FABIANA GRASSI MAYCA

**IMAGENS E IMAGINAÇÃO: O JULGAMENTO
ESTÉTICO NO POTLACH GRUPO DE DANÇA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM EDUCAÇÃO
ORIENTADORA: PROF^a DRA IDA MARA FREIRE
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
FLORIANÓPOLIS, 2008.

FABIANA GRASSI MAYCA

**IMAGENS E IMAGINAÇÃO: O JULGAMENTO ESTÉTICO
NO POTLACH GRUPO DE DANÇA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Educação no
Programa de Pós-Graduação do Centro de Ciências
da Educação, Universidade Federal de Santa
Catarina

Orientadora: Prof^ª Dra Ida Mara Freire

Florianópolis
Maio/ 2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
CURSO DE MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

**“IMAGENS E IMAGINAÇÃO: O JULGAMENTO ESTÉTICO NO
POTLACH GRUPO DE DANÇA”**

Dissertação submetida ao Colegiado do Curso
de Mestrado em Educação do Centro de
Ciências da Educação em Cumprimento parcial
para obtenção do título de Mestre em Educação

APROVADA PELA COMISSÃO EXAMINADORA EM 29/05/2008

Dra. Ida Mara Freire (CED/ UFSC – orientadora)

Dra. Maria Aparecida Leite (CFH/ UFSC - examinadora)

Dra. Sandra Meyer Nunes (CEART/ UDESC – examinadora)

Dra. Gilka Elvira Ponz Girardello (CED/ UFSC – examinadora/ suplente)

FABIANA GRASSI MAYCA

FLORIANÓPOLIS/ SANTA CATARINA/ Maio/ 200

AGRADECIMENTOS

Neste espaço, gostaria que se sentissem acolhidos não somente aqueles que fizeram parte deste processo específico, mas também as inúmeras pessoas que contribuíram para minha formação como ser humano.

Agradeço à vida, sempre, pelas pessoas que fazem parte de minha jornada.

Agradeço ao meu pai o apoio, e à minha mãe, *in memoriam*, que foi meu alicerce e equilíbrio.

Aos meus irmãos, cunhados(as), sobrinhos(as), mesmo distantes, tão presentes em gestos e incentivos. À minha irmã Ana, pela disponibilidade e carinho ao acompanhar meu trabalho.

Às minhas lindas amigas Débora, Manu, Amanda, que tornaram este processo mais colorido, com balões, jacarés, aventuras, medos compartilhados e sempre com muita emoção.

Ao amigo Anderson, por compartilhar minhas histórias, angústias e as boas risadas.

Aos colegas de Mestrado e professores, que em muitos momentos foram fontes de inspiração.

À Ida Mara Freire, mais que orientadora, amiga, professora, coreógrafa, imensurável gratidão por fazer parte de minha jornada, um fecundo aprendizado.

Aos companheiros do Potlach Grupo de Dança, por somar e compartilhar minha formação como dançarina e pesquisadora.

Ao CNPQ, pelo investimento no meu trabalho, através da bolsa de pesquisa.

A Deus, pela minha existência.

Gotas coloridas

Era uma vez um planeta de montanhas vivas e águas que corriam eternamente, por pequenos canais, sem nunca desaguar em lugar algum. Corriam apenas.

Em suas incontáveis nascentes, a terra esculpia, com capricho, cada gota. Assim, com delicadeza e cuidado, nasciam gotas grandes, gotas pequenas, gotas achatadas, gotas ovóides e gotas disformes. E cada gota trazia na pele líquida uma cor diferente.

Desde o primeiro momento em que essas gotas prematuras deslizavam por trilhas líquidas, desviando-se dos obstáculos, seus corpos se tocavam, desencadeando lindas imagens no ponto justo do contato. Havia gotas que não gostavam das imagens que as outras lhes deixavam, por isso preferiam se afastar da trilha líquida. Essas gotas, isoladas, duravam pouco, pois evaporavam na solidão, subindo aos céus puras e tristes como todo anjo empoleirado numa macieira celestial, educado para não salivar.

Mas havia gotas que gostavam tanto de trocar imagens que acabavam se fundindo. E dessa fusão nasciam pequenos riachos, que junto com muitos outros formavam um grande rio colorido. Nos dias ensolarados, era possível ver o espetáculo dessas águas coloridas sulcando o planeta das montanhas vivas.

Como o planeta das montanhas vivas não tinha planície, o grande rio colorido não formava lago nem oceano. Ele escorria para os satélites movediços que giravam alinhados por sua órbita. Esses satélites tinham forma de grandes conchas e ao girarem devolviam as águas coloridas do rio no alto das montanhas. As águas coloridas penetravam as pequenas fissuras das rochas situadas nas montanhas mais altas do planeta. E então, a terra voltava a esculpir, gota a gota, o destino das águas.

Charles Silva
Texto enviado por e-mail
Para reflexão

RESUMO

Esta pesquisa buscou descrever as experiências de julgamento estético a respeito do trabalho artístico do Potlach Grupo de Dança. Esse grupo se caracteriza como um Projeto de Extensão da Universidade Federal de Santa Catarina e é formado por dançarinos com e sem cegueira. A pesquisa, de cunho qualitativo e de inspiração etnográfica, adotou o estilo fenomenológico de descrição das vivências e dos diálogos com os dançarinos com cegueira, e estudantes de uma escola pública. O exame detido das descrições oriundas das entrevistas semi-estruturadas, complementadas por desenhos, textos, exibição de vídeo, dentre outros, possibilitaram à pesquisadora perceber que o julgamento estético encontra-se muito mais ligado ao sentir do corpo em sua totalidade, à imaginação, ao diálogo com o outro, do que à determinação biológica, vinculada ao ter ou não o sentido da visão. Nesse contexto, a imaginação aparece como a capacidade humana que nos permite ultrapassar o preconceito e nos abrimos para o mundo, indo ao encontro do outro. Desse modo, o julgamento estético se constitui uma aposta na coexistência. A efetivação da pluralidade como condição humana sugere que se desfaça o vínculo redutor entre o julgar e condenar, e o perceber e enquadrar, lembrando-nos que o julgar, como uma faculdade da mente, é motivado pela singularidade dos fenômenos.

Palavras-chave: Cegueira, Dança, Julgamento Estético, Imaginação.

ABSTRACT

The goal of this research was to describe the experiences of aesthetical judgment regarding the artistic work developed by the Potlach Group of Dance. This group works as an Extension Program at the Federal University of Santa Catarina (Brazil) and is formed both by blind dancers and dancers capable of sight. This qualitative research with an ethnographical inspiration adopted the phenomenological style of describing the experiences and dialogues of sight-impaired dancers and public-school students. Detained examination of the descriptions obtained from semi-structured interviews, complemented by drawings, texts, and video exhibitions, amongst other media, led the researcher to realize that aesthetical judgment is much more related to the whole of the body's perception, to imagination, and to dialogue with the other, than to any biological predetermination linked to possessing or not the sense of sight. Within this context, imagination appears as that human ability that allows us go beyond prejudices and to open ourselves up to the world, moving towards other people. Thus, aesthetical judgment turns itself into trust on coexistence. The effectuation of plurality as a human condition suggests that the reductive bonds between judging and condemning, perceiving and framing, be unmade, reminding us that judging as a faculty of the mind is motivated by the singularity of the phenomena.

Keywords: Blindness, Dance, Aesthetical Judgment, Imagination.

SUMÁRIO

RESUMO	V
ABSTRACT	VI
1. A PESQUISADORA ESPECTADORA	01
1.1 O OLHAR, AS INDAGAÇÕES E AS INTENÇÕES	01
1.2 CONHECER PARA VER	04
1.3 “O QUE VOCÊ ESTÁ VENDENDO?”	16
2. DELINEANDO UM OLHAR	22
2.1 A DANÇA NA PESQUISA E A PESQUISA NA DANÇA	22
2.2 O JULGAMENTO ESTÉTICO COMO EXPERIÊNCIA	26
2.3 OS INSTRUMENTOS	31
3. POTLACH GRUPO DE DANÇA	41
3.1 O GRUPO POTLACH E OUTROS OLHARES SOBRE O GRUPO	41
3.2 O VÍDEO-DANÇA “QUATRO”	45
3.3 O JULGAMENTO ESTÉTICO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA	49
3.4 RELAÇÃO PERCEPTIVA: DANÇARINO E (TEL)ESPECTADOR	56
4. A IMAGINAÇÃO E CRIAÇÃO DE IMAGENS	64
4.1 O DIÁLOGO COM O OUTRO	71
4.2 O BELO, O GOSTO E A LIBERDADE	73
5. A DANÇARINA PESQUISADORA	85
6. REFERÊNCIAS	90
APÊNDICES	95
APÊNDICE A – VÍDEO-DANÇA “QUATRO”	
APÊNDICE B – ENTREVISTAS COM OS DANÇARINOS	
APÊNDICE C – TEXTOS DOS ESTUDANTES	
APÊNDICE D- AMOSTRA DOS DESENHOS	

1. A PESQUISADORA ESPECTADORA

1.1 O OLHAR, AS INDAGAÇÕES E AS INTENÇÕES

Fabiana: O que você sente no momento em que está apresentando um espetáculo? Por exemplo, aquela vez em que a gente se apresentou na SEPEX...

Clara: Ah (risos)! Ai, aquela vez em que a gente se apresentou na SEPEX vai dar o que falar, né? (rindo). Foi lindo... era um friiio... Lembra que era frio e chuva?

Fabiana: Isso, lembro sim.

Clara: Que chuvarada! Até tivemos que ir de guarda-chuva...

Fabiana: Isso. E aí, você gostou de se apresentar lá?

Clara: Gostei.

Fabiana: Por que você gostou?

Clara: Porque achei lindo, não errei os movimentos. Fiz da maneira que era a música. Ah, na hora dos aplausos e tudo... Só que a gente... a gente passou um cortado, né, para ir pra SEPEX. Porque tinha que ir todo mundo debaixo de guarda-chuva. Porque era chuva, heim?

Fabiana: O que você sentiu, e o que você sente no momento da apresentação?

Clara: Eu me sinto bem.

Fabiana: Em relação à platéia?

Clara: Ótimo também. É que o pessoal da platéia fica assistindo à gente dançar, eles ficam contentes de saber que a gente está dançando. Acho legal. (Entrevista com Clara, dançarina não-visual¹.)

Refletir sobre a possibilidade que todos nós temos de poder dançar, tornar o corpo expressão de nossas experiências nessa Terra, pode contribuir tanto com a nossa percepção sobre nós mesmos, quanto para a nossa revelação diante do outro. Assim indagamos: como estamos acolhendo o outro? Como estamos sendo acolhidos pelo outro? Como lidar com as diferenças em nosso cotidiano? Se compararmos, por exemplo, na dança: quando um dançarino doa um estímulo, o outro responde e a partir disso o movimento surge com uma

¹ O termo não-visual é usado como sinônimo de cego, deficiente visual com a finalidade de desconstruir e problematizar os aspectos pejorativos vinculados a experiência com a cegueira.

vibração insólita. Parece que no nosso dia-a-dia também é assim. Quando alguém se move, emite sons, palavras, gestos, nós respondemos, mesmo quando parecemos indiferentes. Que dança é essa que estamos criando no nosso dia-a-dia? Reflito, nesta pesquisa sobre o julgamento estético, também sobre a busca de sentido das coisas que estão se dando como espetáculo diante de nós e que nem sempre percebemos, ainda que nossos sentidos passem entre elas. Procurei então indagar (a mim mesma, inclusive) o que as pessoas com uma distinção sensorial poderiam nos ensinar a esse respeito. O intuito de examinar essa indagação mais detidamente me motivou a propor ao Programa de Mestrado em Educação esta pesquisa acerca do julgamento estético no Potlach Grupo de Dança.

O Grupo de Dança Potlach teve sua origem dentro do projeto de extensão “Dança para jovens e adultos com cegueira”, desenvolvido a partir de 1998 no Centro de Ciências da Educação - CED da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC e na Associação de Integração do Cego de Santa Catarina – ACIC. Esse trabalho foi iniciado pela professora Dr^a. Ida Mara Freire, na busca de uma experiência de ensino e apreciação da dança pautada na pesquisa perceptiva sobre o ver e o não ver. Durante a realização da pesquisa o grupo era constituído pela diretora e coreógrafa, quatro alunos da ACIC (três mulheres e um homem, com idade variando entre 20 a 46 anos), uma bolsista de Iniciação Científica do Curso de Pedagogia e duas dançarinas convidadas.

A definição por esse grupo aconteceu em virtude do meu envolvimento com o mesmo há mais de dois anos, de início como espectadora, logo em seguida como bolsista de extensão, depois como dançarina convidada. Na época da realização da pesquisa, mantive contato semanal, atuando como professora do Grupo Iniciante na ACIC, juntamente com a bolsista de Iniciação Científica, e como dançarina do Grupo Potlach. Nesse período, embora esse universo não fosse novo e nem desconhecido para mim, assumi um novo papel, uma nova entrada, agora como pesquisadora. E isso exigiu uma mudança de olhar para os acontecimentos no momento em que estava interagindo com os participantes dos grupos, principalmente com o grupo Potlach, que foi o alvo de minha pesquisa.

Duas questões se apresentavam simultaneamente: a primeira, como um dançarino com cegueira cria o julgamento estético de seu próprio trabalho artístico? A segunda: como uma pessoa sem cegueira julga a dança contemporânea que tem como intérpretes criadores dançarinos com diferenças físicas e sensoriais?

Na fase inicial da investigação, os cinco sentidos (tato, visão, audição, olfato, paladar) ganharam destaque, pois acreditava que o ato de julgar estava muito ligado às sensações. Depois, *gotas coloridas que gostam de trocar imagens*² me mostraram que suas imagens são também constituídas de palavras e transformaram as minhas percepções e lugares. Assim, aconteceu uma alteração na ênfase da pesquisa. Motivada pelos encontros com os dançarinos e estudantes, aconteceu uma mudança na minha própria percepção a respeito do significado do termo “julgamento” como foco do presente estudo. O tema da pesquisa a partir daí passou a ser, especificamente, o julgamento estético do dançarino que não vê e da platéia que o vê. Isso me permitiu trilhar um caminho que me levou da presença dos sentidos até a presença da imaginação no julgar. Muito mais que me perceber como uma pessoa envolvida no trabalho do grupo faz o seu julgamento, eu escolhi vivenciar, juntamente com os participantes da pesquisa, esses momentos. Desse modo, eu fiz e examinei meus próprios julgamentos e os vi sendo transformados em diálogo com o outro.

Destarte, a questão não é mais como as pessoas criam seus julgamentos, mas descrever as experiências de julgamento que envolvem a criação de imagem, a imaginação e o diálogo com o outro. Muitos conceitos foram passando nessa caminhada: belo, gosto, liberdade, imaginação, sensibilidade, entendimento, corpo diferente, dança contemporânea. Foram todos trabalhados durante as conversas com os dançarinos e os estudantes da escola pública. Com isso, descobri um julgar que é mais que uma busca de instaurar sentido ao espetáculo diante de nós, mas sim, um verdadeiro ato de estar na presença do outro, de dialogar e de assumir o nosso compromisso com o mundo.

A minha intenção nesta pesquisa foi descrever as experiências vividas com o grupo de dançarinos com cegueira e com os estudantes da escola pública sem cegueira, com vistas a examinar as noções de julgamento estético presentes nas falas dos dançarinos e nos textos e desenhos das crianças, respectivamente. Também, pretendi perceber a relação entre julgamento estético, imaginação e criação de imagens.

O projeto de pesquisa foi desenvolvido no PPGE na Linha Educação e Comunicação, pois nesta que o trabalho com a dança é contemplado. A dança representa uma forma de comunicação e produção da existência humana que envolve o movimento do corpo. Um corpo que não é estático, mas um espaço em que as informações do ambiente não apenas passam, mas fazem do corpo cruzamento dessas informações. A dança como comunicação deixa

² Trecho do texto de Charles Silva citado na página IV.

registro de sua ação criadora na experiência vivida pelos corpos do dançarino e do espectador. Maurice Béjart, ao falar do que o homem busca, vai além da compreensão, defende que é a comunicação, pois para ele a dança “nasce dessa necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com o outro” (BÉJART *apud* GARAUDY, 1980, p. 8).

A pesquisa aqui em pauta está situada no Grupo de Pesquisa *Alteritas*, vinculado ao Centro de Ciências da Educação da UFSC e Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPQ, tendo como coordenadora a Prof^a Dr^a Ida Mara Freire. O objetivo desse grupo é manter um espaço de compreensão e criação do conhecimento em torno do tema, “alteridade e pluralidade” no contexto educacional. Ele é formado por estudantes dos cursos de graduação, pós-graduação e professores.

1.2 CONHECER PARA VER

Ao me decidir por desenvolver um trabalho sobre a dança num Programa de Pós-Graduação em Educação, junto à Linha de Pesquisa Educação e Comunicação, pareceu-me relevante conhecer a produção de conhecimento nessa área. Isso me possibilitaria, em primeiro lugar, situar o tema da pesquisa, bem como refinar as minhas questões-problema, e perceber com mais nitidez qual seria de fato a contribuição da presente investigação no que diz respeito à ampliação da compreensão acerca das noções do corpo diferente nos contextos da arte e da educação.

Como tema da pesquisa, estabeleci a dança e o julgamento estético do dançarino que não vê e da platéia que vê. A partir dessa definição, fiz uma revisão de literatura utilizando as seguintes palavras-chave: dança, julgamento estético, cegueira. No caso da palavra “cegueira” foram empregados sinônimos como cego, deficiente visual ou deficiência visual para verificar se havia produções usando esse termo. Essas palavras variavam conforme a necessidade e dificuldade de encontrá-las, conforme a ferramenta usada. Nesse momento dei prioridade a estudos que apresentassem pelo menos duas das palavras-chave, que representam o tema da pesquisa. Tal revisão foi decisiva para a re-estruturação da pesquisa e definições do caminho a seguir.

Considerarei, nessa revisão, o período de 2002-2006, com intuito de dar atenção às produções mais recentes sobre o assunto – exceção ao periódico *Research in Dance*

Education, cujos exemplares examinei desde 2000, quando iniciou sua publicação. O mesmo ocorreu com a pesquisa das monografias produzidas no Centro de Artes – CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, visto que o maior número de produções data do ano de 2000.

Também pesquisei a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informações em Ciência Tecnológica (IBICIT); o Banco de teses e dissertações do Portal dos periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior - Capes; os periódicos do Instituto Benjamin Constant, Lições de Dança e Ponto de Vista.

A pesquisa de dissertações e teses produzidas na Universidade Federal de Santa Catarina foi realizada através do uso das palavras-chave: dança, julgamento estético, intuição. Foram encontradas oito dissertações e duas teses. Os temas são os seguintes: dança no contexto histórico; dança indígena; dança na educação; avaliação postural na dança; grupo, corpo e dança; formação de professores na dança. Na UFSC não foi encontrada nenhuma pesquisa que se propusesse a trabalhar o julgamento estético na dança ou cegueira e dança. Também procurei saber se havia pesquisas na área de dança que se pautassem numa abordagem fenomenológica – três desses trabalhos se propuseram a trabalhar com ela. Um dado interessante é que, desses trabalhos, um está na área de História, outro, na de Antropologia e de Engenharia de Produção, os demais, na área da Educação e Educação Física. Essas produções contribuíram para as reflexões sobre os temas, trazendo elementos que consolidaram a minha trajetória como pesquisadora e concorreram para a criação do próprio texto acadêmico, enriquecendo as argumentações quando defendo a importância de um estudo descritivo na área da dança. Também ajudaram a perceber que poderia trazer experiências vividas, vistas muitas vezes como pessoais e subjetivas, para o texto acadêmico, de maneira a torná-las intersubjetivas e significativas para os leitores e para as áreas de conhecimento presentes neste estudo. Através da revisão consegui redefinir o problema de pesquisa, com a preocupação constante de trazer uma contribuição pautada em novos elementos e um olhar diferente para o trabalho com a dança e pessoas com cegueira. Também consegui, nessas leituras, definir a metodologia que norteia meu trabalho, conhecendo-a através de outros olhares.

Na pesquisa feita na Biblioteca do Centro de Artes - CEART da UDESC foram encontradas 33 monografias datadas de 2000 a 2006. Essa Biblioteca e seu acervo foram priorizados, pois no presente trabalho o enfoque da dança como arte foi considerado mais relevante do que aquele que a considera apenas como atividade física. Vale salientar que as

monografias são oriundas da produção de conhecimento do Programa de Especialização em Dança Cênica, oferecido por aquela universidade.

No Banco de dissertações e teses do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia - IBICT, a pesquisa concentrou-se no período de 2001 a 2007, utilizando a palavras-chave: “dança” – encontrei 175 trabalhos (teses e dissertações), envolvendo desde danças folclóricas, processo criativo, educação da sensibilidade, técnicas, música, formação. Quando a palavra-chave foi “julgamento estético”, apenas um dos trabalhos envolvia dança; em se tratando de “cegueira”, nenhuma dissertação ou tese envolvendo dança foi encontrada.

A pesquisa no Banco de teses e dissertações do *site* Periódicos Capes abrangeu de 2001 a 2004, por ser o último ano disponível no portal. No nível Mestrado, com a palavra-chave “dança”, de 292 trabalhos encontrados apenas um envolvia cegueira. No nível Doutorado, 69 trabalhos e nenhum envolvendo cegueira. Quando a palavra-chave foi “cegueira”, no nível Mestrado foram encontrados 50 trabalhos envolvendo recursos tecnológicos, processos de escrita, processos de ensino-aprendizagem e/ ou com caráter médico. No nível Doutorado, 25 trabalhos, sendo as mesmas temáticas do Mestrado.

No periódico “Lições de Dança”, da UniverCidade do Rio de Janeiro, a pesquisa concentrou-se nas publicações dos anos de 1998 a 2004. Foram encontrados artigos sobre a relação entre dançarino e platéia que ajudaram a compreender melhor essa relação para se chegar ao objetivo proposto, que é o momento do julgamento estético.

Os Cadernos Cedes (Centro de Estudos Educação e Sociedade) têm como objetivo, publicar estudos sobre temas dirigidos para profissionais e pesquisadores da área educacional, priorizando questões atuais e significativas nesse campo de atuação. Foi pesquisado o período de 2001 a 2006, encontrando em 2001 um número com o tema “Dança-educação”.

O periódico do Instituto Benjamin Constant – IBC, publicado trimestralmente (abril; agosto e dezembro) tem como objetivo publicar trabalhos relacionados com as questões de interesse das pessoas com “deficiência visual”³. Foram pesquisados os números de 2001 a 2006, sendo encontrados dois artigos envolvendo a dança.

O periódico “Ponto de Vista”, revista anual de Educação e Processos Inclusivos do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, publicado desde 1999, tem como objetivo publicar artigos envolvendo questões sobre inclusão. No ano de 1999, a professora Ida Mara Freire publicou “Compasso ou descompasso: a pessoa diferente no mundo da dança”, que traz suas experiências no grupo Potlach, junto com discussões

³Termo adotado pelo periódico.

teóricas. Centrei minha atenção nas publicações a partir do ano 2001 até 2005. Em cada número dos anos há um tema: em 2001/ 2002 o assunto foi o Projeto Pedagógico Escolar: Docência e avaliação na perspectiva da inclusão; no ano de 2003, Estudos Surdos e nos anos de 2004/2005 Educação, arte e inclusão.

Foi pesquisado o periódico “*Research in Dance Education*” - RIDE da Inglaterra. O periódico é semestral e tem como editora Linda Rolfe. O período estudado foi de 2000 a 2006. Nesses periódicos encontrei vários artigos resultantes de pesquisas, nos quais pude perceber as metodologias utilizadas na área da dança, às vezes elas próprias temas da pesquisa. A maior parte dos artigos é resultado de estudos de caso, usando-se a observação de aulas, entrevistas com professores e alunos, entrevista em grupo (semelhante ao grupo-focal), de caráter qualitativo; algumas pesquisas fazem interpretações baseadas em teorias, por exemplo, a teoria de dança-educação de Rudolf Von Laban. Também aparecem aspectos da formação de professores de dança.

1.2.1 ESCRITURAS SOBRE A DANÇA

As pesquisas apresentadas a seguir foram encontradas na revisão de literatura citada no item anterior, e possuem um valor significativo, pois foram importantes para entender o caminho trilhado nas pesquisas envolvendo dança, educação e corpo diferente. Pude refletir sobre a significação desses estudos e sua relevância para a formação do ser humano para além da visão dualista que separa corpo e mente e, dessa forma, acaba por separar entendimento e sensibilidade. Pude também construir um panorama do que já foi produzido nas áreas do conhecimento da dança, educação, corpo diferente e fenomenologia. Pelo menos duas áreas de conhecimento presentes no meu trabalho estão reunidas nessas pesquisas. Portanto, a revisão aqui ensaiada tem como objetivo apresentar, de forma sucinta, os conhecimentos existentes sobre os elementos e questões técnico-científicas relevantes presentes nesta pesquisa. Busca-se familiarizar o leitor com outros estudos e demonstrar a necessidade da realização deste estudo, pois se constata que não há trabalhos envolvendo os elementos nele presentes: julgamento estético, dança e cegueira. Mostra ainda a obtenção de resultados expressivos, por outros autores, em elementos que constituem este universo de pesquisa da e na dança.

A dissertação “Dança na educação: a busca de elementos na arte e na estética”, escrita

por Luciana Fiamoncini e desenvolvida na Pós-Graduação em Educação da UFSC em 2003, teve como tema a construção de uma fundamentação teórica para a dança na educação, buscando na arte e na estética elementos que contribuíssem para essa elaboração. A pesquisa foi teórica, com base na hermenêutica, identificando na arte a criatividade e a expressividade e, na estética, a sensibilidade, elementos que a autora acredita serem o tripé básico para o trabalho com a dança, tanto na educação formal quanto na educação informal. Considero a pesquisa relevante pela ênfase que a autora dá à questão da sensibilidade e da estética. No entanto, discordo da autora quando a mesma sugere que a dança-educação precisa buscar elementos na arte e na estética, uma concepção de uma expressão artística *per se*. Ora, se a dança é arte, então ela deveria buscar esses elementos nela mesmo. Neste trabalho buscarei examinar a dança como experiência artística e educativa, tal como estudada por Rudolf Von Laban.

A dissertação “Composição coreográfica na dança: movimento humano, expressividade e técnica sob um olhar fenomenológico”, de Marlini Dorneles Lima (2006), desenvolvida no Programa de Pós-Graduação de Educação Física da UFSC, chamou-me a atenção pela abordagem fenomenológica do tema “dança”. O objetivo da pesquisa foi analisar os elementos constituintes da composição na dança e como esses elementos se interrelacionam, identificando os papéis dos sujeitos envolvidos na composição coreográfica. A pesquisa foi teórica e não teve nenhum momento de acompanhamento no campo. Constituiu-se como uma discussão entre a experiência passada da autora e a experiência de leitura de outros autores que escreveram sobre seu tema de pesquisa. Portanto, o estudo teve um caráter bibliográfico-teórico, justificado pela necessidade de explorar o que já existia de trabalhos realizados no campo da dança. Uma questão que considerei problemática é que ela recorre mais aos autores que falam sobre Maurice Merleau-Ponty e Edmund Husserl do que a esses autores. Outro ponto de discordância decorre da compreensão de que a experiência estética seria importante apenas para as experiências posteriores, sem explicitar a importância que ela tem nela mesma. Esse ponto de vista é encontrado em Vigotski (2003, p. 234), quando coloca que “a vivência estética cria um estado sensível para as ações posteriores e, naturalmente, nunca passa sem deixar marcas em nosso comportamento posterior”. Mas penso que essa experiência se funde no sentimento do prazer e do belo, que traz elementos subjetivos, e nela mesma uma jornada de descoberta, como coloca Bronowski (1978)⁴, um ato

⁴ *Apud* Thomaz Wood Jr. E Paula Csillag no texto “Estética Organizacional”, que pode ser encontrado no site www.adm.ufba.br/publicacoes/artigo%20O&S/21/thomaz_wood_paula_csillag.pdf. Acesso no dia 18 de setembro de 2005.

da mente, no qual uma pessoa passa a conhecer de maneira mais rica ou profunda algum aspecto ou essência da vida. É questionável a crítica severa aos saltos, giros e altura da perna no balé, parecendo não perceber que nesses movimentos, dentro dessas exigências rígidas do balé, é possível que as pessoas sintam prazer e tenham uma experiência estética, assim como na liberdade de criação de movimentos da dança contemporânea. Entrar no mundo da dança é viver uma experiência estética, é ficar disponível para conversas, e essa disponibilidade parece ser independente do estilo ou técnica usada, mas de como o sujeito as sente em seu corpo. Devemos ter o cuidado de não substituir um “pré-conceito” por outro, no momento da pesquisa: o que existe é uma diferença entre a proposta do balé e a da dança contemporânea, sem que uma forma seja superior à outra, independentemente de nossas preferências, o que não podemos tentar impor para todos como sendo a única e a maneira correta de ter uma experiência com a dança. Os pontos de concordância foram o uso do conceito de corpo próprio como espaço de expressão; de intencionalidade, como um abrir-se do homem para o mundo e como uma relação dinâmica entre as partes, sem imposições e sobreposições. Nas aulas do grupo de dança Potlach, os dançarinos participam da criação coreográfica, fazendo a dança do corpo próprio. Não é o corpo que se adapta à dança, mas ela é criada conforme a necessidade e vontade de se expressar sentida no momento, visando sempre ao diálogo com o outro. Lima (2006) faz a fusão entre os conceitos, ou seja, ela os apresenta fazendo parte do mesmo todo, sendo momentos misturados apenas nas suas conclusões, assim como aponta que a essência do fenômeno da composição coreográfica está, segundo os seus estudos, na recompensa de deixar acontecer o processo, encarado como um processo de transformação. Também como conclusão diz que a dança na escola pode ampliar os conceitos dos elementos, cujo movimento é expressivo, singular e cultural, e não pode cair no instrumentalismo, porém não aponta um caminho ou uma metodologia para que isso aconteça.

No artigo “Dança-educação: o corpo e o movimento”, no espaço do conhecimento, Ida Mara Freire (2000) reflete sobre a dança-educação dentro do cenário de uma experiência intercultural, envolvendo professores e pesquisadores do Brasil e da Inglaterra. A dança aparece como área de conhecimento e há o reconhecimento de seus espaços de aprendizagem como possibilidades de trocas culturais e resignificação do corpo singular e múltiplo a partir dos movimentos da dança contemporânea

A dissertação de Valeska M. G. Figueiredo, “A experiência da arte com adolescentes no projeto Aplysia: grupo, corpo e dança”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação (UFSC), no ano de 2005, teve como problema da pesquisa: Como e para que as alunas do Projeto Aplysia introduziam-se e permaneciam naquele grupo de dança. Esse

trabalho com os temas “grupo”, “dança” e “corpo” se constituiu um elemento importante para minha pesquisa, pois conta as experiências vividas pelas alunas e professora. A autora coloca como suas experiências se constituem no grupo, enfatizando que é através das experiências, do outro e das coisas que vamos construindo nossa própria existência. O que também vai ser adotado por mim, visto que sou participante do grupo em que será desenvolvido o estudo. O que me identificou com essa dissertação foi o fato de a autora desenvolver sua pesquisa em um grupo de dança e adotar o método etnográfico.

No Programa de Mestrado em Teatro da UDESC, a dissertação de Zilá Muniz (2004), com o título "Improvisação como processo de composição na dança contemporânea", aborda a discussão de um elemento que faz com que a dança contemporânea traga o diferente ao palco, pois este se torna espaço para a improvisação e amplia a compreensão da legitimidade e da potencialidade da mesma, na dança contemporânea. Ao fazer um percurso histórico da improvisação na dança, apresenta-a como um processo se constituindo como exercício e como *performance*, sendo uma composição instantânea.

“De água e sal: uma abordagem de processo criativo em dança”, da mestre em Artes Giselle Rodrigues de Brito, dissertação desenvolvida no ano de 2006, na Universidade de Brasília, tem como tema o processo criativo em dança contemporânea, sendo a problemática o desenvolvimento de um estado pré-expressivo de criação e sua importância para o processo criativo, cujo o resultado foi a montagem de um espetáculo de uma companhia de dança. Destaca-se nessa dissertação o uso da técnica *Body-mind centering* e o movimento autêntico, usado também pelo Grupo Potlach. Nesse trabalho, o foco vai para o processo coreográfico. A autora conclui a importância que o processo de criação oferece ao dançarino-intérprete – uma sensibilização e conscientização corporal, bem como a desautomatização da percepção.

A dissertação “Composição coreográfica: uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e improvisação”, desenvolvida no Instituto de Artes da Universidade de Campinas, no ano de 2003, pela pesquisadora Laura Pronsato, chama a atenção para o uso das técnicas usadas na criação coreográfica no grupo Potlach. O estudo desse trabalho foi feito pela necessidade que se sentiu de ter um melhor entendimento sobre essas técnicas, para compreender o processo de formação do dançarino e perceber a influência dessas no produto final, ou seja, no espetáculo. Esse trabalho usa o conceito de corpo de Maurice Merleau-Ponty, que coloca o corpo não apenas como objeto; a teoria do movimento de Laban e os jogos de improvisação, concluindo que essas duas técnicas proporcionam ferramentas para um processo criativo que possa abrir espaço para uma visão e atuação do corpo global do bailarino/ator.

O artigo “*Just clicks': an interpretive phenomenological analysis of professional dancers' experience of flow*” (“*Just clicks*”: Uma análise interpretativa fenomenológica do profissional da dança na experiência de cair), dos pesquisadores Kate M. Hefferon e Stewart Ollis, contribui na questão do método, pois em na minha pesquisa também ocorre o uso de uma atitude fenomenológica, com entrevistas semi-estruturadas que possibilitam um mergulho na experiência do outro. A experiência subjetiva de cair dos profissionais de dança é analisada usando a atitude fenomenológica. Participaram da pesquisa nove dançarinos irlandeses e canadenses, que trabalham com o balé contemporâneo e jazz. O número de participantes também foi significativo, pois demonstra que nesse tipo de pesquisa não é a quantidade que irá garantir a qualidade dos resultados, é a análise profunda das respostas e a proposta de entrar em contato com a experiência do outro que irá fazer parte de nossa própria experiência.

Entre os estudos encontrados na biblioteca do CEART – UDESC, o trabalho da professora Ida Mara Freire, “O belo e o movimento: um estudo sobre dança-educação para pessoas não-visuais”, concluído no ano de 2000, foi o único envolvendo dança, cegueira, apreciação estética em um olhar fenomenológico encontrado nessa instituição. Nesse trabalho, a autora introduz a questão do belo para chegar em como uma pessoa com cegueira pode apreciar a dança como uma arte em movimento, discutindo a questão de uma estética não-visual. Os temas da pesquisa é o movimento, o corpo, a dança e a estética para quem não vê; a autora questiona o que são o movimento para uma pessoa adulta com cegueira. Considero importante destacar a assertiva que coloca a deficiência na dança como uma ruptura com a idéia de existência de um corpo ideal para essa arte. A dança nos obriga a olhar algo que muitas vezes preferimos não ver, corpos com “desafios físicos reais”; a dança torna esses corpos visíveis. A coleta de dados foi feita através de entrevistas, gravação das aulas de dança e associação livre de palavras com os eixos: movimento, corpo, belo e dança. Os objetivos dessa pesquisa foi propor a dança-educação para a formação estética; conhecer como se constitui a estética de uma pessoa não-visual e apresentar a concepção de belo e movimento para quem não vê. O delineamento da pesquisa foi o estudo de caso.

Com o título “Dança para Deficientes Visuais”, pesquisa desenvolvida na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo, 2003, a autora Marina Tschiptschin Francisco focaliza em seu trabalho uma proposta denominada Dança Arquetípica, uma abordagem da corporeidade que dá ênfase a questões referentes à expressividade e à espacialidade, cruciais no universo da pessoa com “deficiência visual”. A investigação que permitiu o desenvolvimento dessa proposta foi realizada com cinco deficientes visuais do

Centro de Apoio ao Deficiente Visual (CADEVI) de São Paulo, com a finalidade de estudar sua evolução nos movimentos e no substrato psíquico ali implicado. Foram realizadas dezessete sessões, estendendo-se de setembro de 2001 a fevereiro de 2002, tendo sido gravadas em vídeo as três primeiras (o "antes") e as três últimas (o "depois"), para análise posterior. Uma programação específica foi desenvolvida, constando de exercícios universais, para qualquer população, e outros relevantes para o “deficiente visual”⁵. A programação dos seis dias que compõem o "antes" e o "depois" está explicitada no trabalho. Os vídeos gravados ofereceram material para o acompanhamento do que ocorreu nas sessões, propiciando análise de seqüências individuais e grupais, que foram descritas e interpretadas. As etapas da análise propiciaram a identificação das atividades que contribuíram para liberação, ampliação dos movimentos no espaço e expressividade dos sujeitos da pesquisa. As considerações finais assinalam a relevância do procedimento para a amostra estudada, e fornecem indicações a respeito de como prosseguir em investigações e aplicações futuras.

No artigo “A experiência com a cegueira”, publicado no periódico IBC, a autora Ida Mara Freire trata a idéia da cegueira como uma experiência de perceber o mundo e considera que, para defini-la, é preciso dar voz às pessoas que possuem essa experiência, permitindo-nos estar com o outro no mundo. Em outro artigo encontrado nesse mesmo periódico, da autora Andréa Feller Golin, “Dança e movimento: um significado para a pessoa portadora de deficiência visual”, encontra-se um relato da experiência vivida pela autora com os dançarinos do Grupo Potlach. Quando ela teve contato com o projeto, este era intitulado “Dança, movimento-educação para crianças e jovens com necessidades educacionais especiais e/ou não visuais”, para sua monografia do curso de Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina. A autora procurou verificar qual o significado que tais aulas e atividades de dança tinham para o “portador de deficiência visual”⁶. A abordagem foi qualitativa, utilizando entrevistas com os alunos e descrição das aulas. No final, a autora confirmou a importância da dança e sua contribuição, que beneficia o indivíduo nos aspectos físicos, sociais e psíquicos, melhorando a consciência corporal e permitindo a descoberta de possibilidades de movimento, criatividade, socialização autoconfiança e inclusão social.

Na revista “Lição de Dança”, volume três, há dois artigos que trabalham com a questão do corpo com “deficiência” na dança. O primeiro é “Dança e diferença: duas visões – Dançando com a diferença: a dança inclusiva”, de Henrique Amoedo; o segundo, “Corpo, dança e deficiência: a emergência de novos padrões”, é de Magda Bellini. No primeiro, o

⁵ Termo utilizado pela autora.

⁶ Termo utilizado pela autora.

autor contextualiza o processo de inclusão de pessoas com “deficiência” e como a arte entrou nos textos legais. O autor denomina “dança inclusiva” os trabalhos que incluem pessoas com e sem “deficiência”, com ênfase no processo e resultado artístico. O autor se coloca (e nos coloca) questões como: “Na avaliação de um produto artístico apresentado por pessoas portadoras de deficiência, há alguma condescendência do público, em função da valorização de aspectos como esforço pessoal para atingir o resultado apresentado, em detrimento do produto final?”; “Será que existem mudanças na auto-imagem de uma pessoa com deficiência que exerce a profissão de bailarino?”; “Um espetáculo de dança, de uma companhia inclusiva, pode realmente auxiliar na mudança da imagem que o público tem de uma pessoa com deficiência?”. As companhias citadas, por exemplo, CanDoCo Dance Company (Londres), Grupo Mão na Roda (São Paulo) e Roda Viva Cia. (São Paulo), possuem bailarinos com “deficiência física”. Nenhum exemplo de pessoas com experiências com a cegueira ou surdez foi apresentado.

Em seu artigo, Magda Bellini aponta que, com a quebra de estereótipos quanto ao modelo de corpo capaz de dançar, surgiu a necessidade de fomentar pesquisas entre criadores e espectadores, abrangendo novos universos do conhecimento, nos quais o corpo é suscetível a arranjos e combinações insólitas. A autora coloca: “A inserção de corpos com problemas físicos reais pode ser extremamente desconcertante para a crítica e o público, que ainda mantêm um padrão ideal de uma beleza estética”. Isso exige um exercício de redimensionamento da visão estética, de habilidade e qualidade do espectador. Concordo com a necessidade de redimensionar a visão estética, quanto à habilidade e qualidade, não sei se seria o caso. O trabalho de uma companhia de dança precisa prezar pela qualidade do trabalho que será apresentado para o julgamento do público e, com respeito à habilidade, será que existe um padrão para ela? Um modelo de comparação para sabê-la? Talvez possamos pensar em padrões de movimentos diferenciados, mas isso dependerá das técnicas usadas por cada grupo e não diz respeito a ter ou não habilidade, a ter ou não qualidade, porque, se for essa a questão, será que não estaríamos caindo na questão levantada por Amoedo, sobre a condescendência dos espectadores?

Do periódico “Ponto de Vista” (2005), os artigos “Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam” de Sandra Meyer, e “Na dança contemporânea, cegueira não é escuridão”, de Ida Mara Freire, foram usados em meu trabalho como referências importantes para o entendimento do corpo diferente na dança. O artigo de Sandra Meyer faz uma reflexão acerca da imagem do corpo na arte contemporânea, mais especificamente na dança. Começa expondo que ainda temos necessidade de buscar um corpo

conhecido por nós, um corpo que nos espelha. Porém, muitas vezes, não nos encontramos na dança contemporânea e temos que lidar com nossa alteridade. O texto da Ida Mara Freire, nesse periódico, busca a natureza da dança e a implicação de seu ensino para jovens e adultos com cegueira. No decorrer do texto examina os conceitos de corpo, de estética e de cegueira, investigando sobre a formação dos dançarinos, de seus professores e da platéia.

O artigo publicado na *RIDE*, “*Accessible Education: aesthetics, bodies and disability*” (Acessibilidade educacional: estética, corpos e deficiência)⁷, de Petra Koppers, introduz os professores de dança no modelo social de deficiência e discute as implicações desse conceito de deficiência para o ensino da história da dança, dança apreciação e coreografia. Isso acaba sendo um desafio para os professores e estudantes entenderem seus corpos. O artigo discute essas questões através da experiência de um professor de dança para pessoas com deficiência. A parte central do trabalho é a acessibilidade necessária da cultura da dança e não somente acessibilidade tecnológica, no espaço do trabalho. Depende que, para garantir o padrão de acessibilidade isso é preciso ter qualidade no ensino da dança para essas pessoas, sendo que nossa habilidade de ler e apreciar a dança estaria na manipulação de corpos, espaços e tempo.

O artigo de Ida Mara Freire, “*In or out of step: the different person in the world of dance*” (Dentro ou fora do passo: a pessoa diferente no mundo da dança) na *RIDE*, tem como principal propósito contribuir para estudos e pesquisas sobre e para a pessoa com o corpo diferente no contexto da dança. Nesse artigo a autora discorre sobre os métodos utilizados para contribuir com o ensino de dança para essas pessoas: Laban, *Body-mind-centuring* e contato-improvisação. Conta que sua experiência é com pessoas não-visuais e que, através da observação dos movimentos de cada estudante, podemos aprender como um movimento simples pode expressar sua beleza e independência.

A monografia “Espectador: uma experiência em colapso ou em expansão?”, desenvolvida por Luciana Rosa (2001), no CEART - UDESC, apresenta o desafio que a dança contemporânea traz para o espectador, como o novo, o impactante, o que faz pensar e questionar a obra. Uma inquietação que provavelmente permeará minha pesquisa, pois o Grupo Potlach trabalha com a dança contemporânea e traz o corpo diferente ao palco.

Na “Lição de Dança” número três, o artigo “Gesto e percepção”, de Hubert Godard, (2001/ 2002) desenvolve a idéia de que a percepção do gesto envolve um trabalho complexo, exigindo tanto do bailarino quanto do espectador a identificação de elementos e etapas que fundam a carga expressiva do gesto. O autor também aponta a problemática da dança

⁷ As traduções dos títulos dos artigos foram traduções livres.

contemporânea, pois esta representa um desafio para o espectador que se vê diante de novos códigos estéticos. A relação entre dançarino e espectador também muda, pois quando o dançarino é tocado pelo seu próprio gesto, ele toca o espectador. Com isso, podemos perceber que a significação do movimento ocorre tanto no corpo do dançarino como no corpo do espectador. É através de nossa percepção que os processos que se operam, no momento em que somos espectadores de dança, acontecem.

Na “Lições de Dança” número quatro, encontrei o artigo “Que morram os artistas”, de Jérôme Bel (2004). O autor trabalha com a relação do bailarino com os espectadores, vendo a obra de arte como um estímulo. Ele desenvolve o texto sobre sua própria recepção do espetáculo de dança “Self unfinished”, solo criado e interpretado por Xavier Le Roy. Descreve os movimentos do bailarino e brevemente as reações dos espectadores, por exemplo, a inquietude que ocorre em alguns momentos, demonstrada neste trecho: “O cérebro do espectador é torcido, assim como o corpo do bailarino” (p.23). Ao findar o espetáculo, ele pode continuar na imaginação do espectador. Porém, durante o espetáculo, o bailarino precisa

estar consciente de que o menor dos gestos está sob as luzes da ribalta e que possui tantas interpretações possíveis quanto o número de espectadores. Trocar os papéis, se maquiar, se transformar sem parar. Não julgar, não ter esperança, estar na intensidade da ação e do personagem, mesmo se ele estiver errado, jogar com a vida, interpretá-la, pois a única certeza é a morte. (p.32)

Na dissertação de Vinicius Sampaio D'Ottaviano, “As possíveis relações entre a teoria filosófica da crítica do juízo estético de Immanuel Kant e a prática no processo de composição coreográfica em dança”, desenvolvida no Instituto de Artes da Universidade de Campinas, no ano de 2004, o autor partiu do pressuposto de que não ocorre a teoria separada da prática nos processos de criação em dança, nem o seu inverso. D'Ottaviano relata que passou a observar, de forma teórico-prática e também aleatória, desde 1996, algumas dificuldades e características dos criadores em dança no que se refere a associar os processos de formar idéias, construí-las e aplicá-las nas composições coreográficas e artísticas, em relação à aproximação entre o desejado e o realizado. O autor trabalha, nesse sentido, idéias presentes em Kant, na “Crítica do Juízo” – idéias que retorno no item “O julgamento estético”.

A respeito dos estudos ligados diretamente ao Grupo Potlach, encontrei dois trabalhos, nos Cursos de Graduação em Educação Física e Pedagogia na UFSC, um ligado à importância que a atividade de dança tem para o desenvolvimento de pessoas não visuais e o outro sobre o uso da música nas aulas de dança do grupo. As pesquisas da prof^a Ida Mara Freire,

coordenadora do projeto, ajudaram-me a redefinir minha proposta de maneira a trazer novas contribuições para o trabalho com a dança com pessoas não-visuais e uma nova experiência perceptiva para pessoas visuais. Além do ensaio já citado neste texto, “O belo e o movimento”, relatórios das pesquisas desenvolvidas e artigos produzidos por Ida Mara Freire descrevendo as experiências do Grupo Potlach serão citadas ao longo deste texto. Esses olhares sobre o grupo estarão mais especificados na parte onde explico de forma mais ampliada o trabalho desse grupo de dança.

O artigo de Anna Pakes na RIDE, intitulado “*Original Embodied Knowledge: the epistemology of the new in dance practice as research*” (“Conhecimento original incorporado: a nova epistemologia da prática da dança como pesquisa”) defende que prática artística constitui uma forma de pesquisa com direito próprio em muitas Universidades na Inglaterra.

O que pude constatar na pesquisa feita foi que estudos nacionais envolvendo a cegueira e a estética são raros, ficando ainda mais raros quando se trata de dança. No que diz respeito a pessoas com cegueira e dança, as pesquisas estão mais ligadas à importância da mesma para o desenvolvimento corporal, a metodologias de ensino de dança como alcançar a expressividade e a espacialidade e como evoluir seus movimentos. Espera-se que este estudo ajude a ampliar as discussões a respeito de uma estética não-visual, contribuindo com o campo de pesquisa e de ações da educação estética para pessoas visuais, não-visuais ou com baixa visão.

Quanto aos trabalhos aqui citados, serão retomados no decorrer do texto em aspectos mais específicos. Neste item, cumprem a função de apresentar os estudos que existem na área, que poderão ajudar em estudos futuros de outros pesquisadores.

1.3 “O QUE VOCÊ ESTÁ VENDENDO?”

O interesse em estudar o julgamento estético na relação ver e não ver surgiu mediante a participação em editais para conseguir verba para a produção de um vídeo-dança e de espetáculo do Grupo Potlach. Nessa caminhada, defrontamo-nos com o enquadramento do trabalho como social e comunitário. Qual julgamento estético fora utilizado no momento de observação do trabalho do grupo? Será que, realmente, conseguiram ver o lado artístico ou o definiram como ação social por ter dançarinos que possuem a experiência com a cegueira? Tais dúvidas me levaram a questionar qual seria o julgamento estético a respeito dessa

situação feito pelas pessoas que possuem pleno domínio da visão. Levantei uma hipótese inicial: talvez, na avaliação, existam conceitos cristalizados de dança, de corpo, de relações, embora também pudesse corresponder à qualidade do trabalho do grupo, mas constatou-se que, em um edital, o grupo ficara entre os quinze classificados e em outro, entre os oitos finalistas.

A questão política entraria também pela presença, na pesquisa, do espaço escolar, que se constitui em um espaço político, porém percebi a necessidade de recortar essa parte do trabalho e ficar com a questão da imaginação e a relação de diálogo com o outro, vendo nessa opção uma contribuição mais significativa para as áreas de conhecimento perpassadas pelo trabalho.

No momento da escrita queria não apenas falar, mas transmitir a riqueza das experiências desses dançarinos, dos estudantes que entraram em contato com essa dança pela primeira vez e das minhas próprias experiências como integrante do grupo e pesquisadora. Mesmo não pretendendo que “imaginação” fosse um dos focos de minha pesquisa, o primeiro livro estudado, “Lições sobre a Filosofia Política de Kant”, de Hannah Arendt, ofereceu-me um novo caminho a partir de seu capítulo sobre Imaginação.

Fica registrado que não foi objetivo da pesquisa aprofundar conceitos de Immanuel Kant (1724- 1804)⁸, embora sempre o respeitasse como o filósofo da questão do julgar. Porém, a fala do outro penetrou na minha fala. A imaginação surgiu com força e despertou meu interesse. Com a questão da imaginação entram também os diálogos com Evgen Bavcar (1946), fotógrafo e filósofo esloveno⁹, e Luiz Camillo Osorio (1939), doutor em Filosofia e professor de Estética e História da Arte.

As experiências vividas apresentadas no trabalho podem ajudar outras pessoas a perceberem pequenas sutilezas de nossa imaginação, criação de imagem e a qualidade no diálogo com o outro. E contribuir para que na área da educação e dança se perceba a importância de realizar trabalhos práticos de imaginação, que propiciem o uso do imaginário na construção do conhecimento, sabendo de sua fundamental importância nesse processo.

Falar de julgamento estético é querer que experiências estéticas aconteçam com autonomia, que o gosto não seja visto como algo natural. Esse julgar é condição para que a

⁸ Filósofo alemão, foi um dos mais importantes filósofos da modernidade. Kant é famoso pela sua concepção transcendental, todos nós trazemos formas e conceitos *a priori* para a experiência concreta do mundo. Também é conhecido pela sua filosofia moral. Seus estudos e ensinamentos nos campos da metafísica, epistemologia, ética e estética tiveram grande impacto sobre a maioria dos movimentos filosóficos.

⁹ Bavcar é doutor em Filosofia da Estética pela Universidade de Paris e teórico da arte. Perdeu a visão aos onze anos e aos dezesseis começou a fotografar.

experiência estética aconteça. Bavcar me fez perceber o quanto o verbo e a imagem se entrelaçam, oferecendo imagens cuja fonte é sua imaginação. E mais ainda, que a imagem não é forçosamente visual.

Consegui compreender que o ato de julgar não está tão ligado à questão do sentido da visão, mas está ligado à imaginação, às nossas imagens e à nossa capacidade de trocá-las com os outros. Portanto, o julgamento está muito mais ligado ao sentir com o corpo em sua totalidade, ao diálogo, não a uma condição biológica do ser.

“O que você está vendo?” Muitas vezes, essa pergunta iniciou conversas extraordinárias com os dançarinos do grupo. Inaugurou-se a narração da experiência do ato de ver, instaurando uma passagem das palavras para as imagens. O ser humano, de alguma maneira, utiliza o olhar do outro, e isso surge a cada momento da pesquisa. Como forma de trabalhar com os estudantes, no espaço de uma escola pública, utilizei o vídeo-dança “Quatro”, do Potlach, que nada mais é do que o espetáculo editado para o vídeo, através do olhar da pessoa que o filmou e da diretora.

Pretendi, através dessa experiência, interrogar os espaços e os “nós”¹⁰ da dança através do julgamento estético dentro da relação do ver e não ver do Grupo de Dança Potlach. Pensar na possibilidade das instituições de ensino como espaço para a reflexão e o exercício dos juízos estéticos, tanto para o dançarino quanto para o espectador ou telespectador do vídeo-dança. Inicialmente, percebo esses “nós” como conseqüências da mudança de papel do espectador, pela presença do novo no palco, pelo corpo diferente em cena que nos propõe “um conhecimento mais amplo do conceito de beleza e ao mesmo tempo o desafio de apreendermos uma estética da própria existência” (FREIRE, 2001). O espectador é convidado a se mover entre o produto final de uma arte do movimento e os dançarinos, para uma disposição reflexiva criativa que envolva a imaginação, o entendimento e a sensibilidade.

Embora a discussão sobre o que é cegueira não seja enfoque da pesquisa, percebo-a como uma questão que a permeia. Considero importante apontar que a relação entre ver e não ver ainda é carregada de pré-conceitos que reforçam a idéia de falta, no caso, falta do sentido da visão e a necessidade de superação. Esses preconceitos surgem da ausência de conhecimento, ou de sua limitação, que apenas consegue perceber a cegueira como acuidade visual 2/200 a 20/200 e campo da visão não maior que 20° (KIRK, 1996). Talvez seja necessário entender a cegueira como uma experiência perceptiva (FREIRE, 2005b), ou seja,

¹⁰ Uso o “nós” com o seu duplo sentido, como plural de nó e como primeira pessoa do plural.

como uma das experiências possíveis de perceber o mundo. Como Ida Mara Freire coloca (2005b), para podermos definir e compreender a cegueira é preciso dar voz às pessoas que possuem essa experiência, permitir-nos estar com o outro no mundo. A dança possibilita esse encontro com o outro e traz uma possibilidade de questionamento e superação das representações sociais da cegueira, construídas durante nossa história e que ainda estão presentes em nossa sociedade, que cultiva tantos preconceitos. Como expõe Bavcar, “o olhar considerado como um dos emblemas mais bem reconhecidos da civilização ocidental” (2003, p.180) suscita problemas que surgiram no curso de suas pesquisas de estética e fotografia. Assim como surgiram para mim, nos estudos da dança, o que me fez querer saber um pouco mais sobre o julgamento estético.

Este relatório de pesquisa é apresentado do seguinte modo: a parte dois, “DELINEANDO UM OLHAR”, é dedicada à questão metodológica. Primeiramente, discorro sobre a dança na pesquisa e a pesquisa sobre a dança. Também procuro relatar a escolha por seguir uma inspiração do método etnográfico, visto que participava do Grupo de Dança Potlach. Essa presença no grupo exigiu um cuidado para efetivar a pesquisa, assumindo um novo papel no grupo, agora como pesquisadora, com a humildade de declarar que nem sempre foi fácil, porém, esse distanciamento subjetivo assegurou o aprofundamento e crescimento profissional. Em seqüência, é feita a abordagem de como aconteceu a entrada na escola pública onde aconteceram as exposições do vídeo-dança “Quatro”, apresentação dos sujeitos da pesquisa e os procedimentos para coleta de dados. Para isso optei por trabalhar com uma inspiração do método etnográfico característico das pesquisas antropológicas e, mais recentemente, do campo educacional (ROCKWELL, 1989), que prevê a participação ativa do pesquisador no grupo escolhido. Essa escolha caracteriza a pesquisa como qualitativa e empírica.

No capítulo seguinte apresento o Grupo de Dança Potlach e o vídeo-dança “Quatro”. A partir dessas apresentações iniciais, são trabalhadas as relações com a dança contemporânea, e o dançarino e o espectador a partir da percepção. Nessa parte explico que a percepção não deve ser entendida como uma barreira entre nós próprios e as coisas. Essas podem ser percebidas em várias perspectivas e ainda assim manter sua identidade.

Na parte seguinte, intitulada “IMAGINAÇÃO E CRIAÇÃO DE IMAGEM”, descrevo situações que me fizeram perceber a presença desses dois elementos no momento do julgar. Apresento o diálogo com o outro; e finalizo com questões acerca do belo, do gosto e da liberdade necessária para se obter os julgamentos.

Na parte final, como um retorno da “DANÇARINA PESQUISADORA”, apresento minhas considerações finais. Procurei apresentar em tópicos os conceitos que surgiram com mais força dentro da questão do julgamento estético, nas observações feitas no grupo, nas exibições do vídeo-dança na escola e nas entrevistas com os dançarinos. Mas essas partes se complementam em um todo que me possibilitou perceber nuances que antes não percebera. Faz-se necessário esclarecer que a escolha de apresentá-los em tópicos é decorrência apenas da organização do trabalho, pois estou ciente da importância da relação intrínseca estabelecida entre os mesmos. As considerações finais sobre o julgamento estético atendem a uma exigência deste trabalho, embora se tenha conhecimento de que se trata de um processo mutante e contínuo, um campo fértil para outros pesquisadores sensíveis a esse olhar.

O vídeo-dança “Quatro”, do Grupo Potlach, acompanha a dissertação por entender que ouvir falar sobre a obra não se compara à experiência perceptiva que se desfruta diante dela.

Espero que o surgimento de algumas incertezas, oriundas deste processo de pesquisa, instiguem a nossa reflexão e um novo olhar ao lidarmos com as diferenças e com os outros que nos habitam.



Potlach Grupo de Dança/ foto: Cleide de Oliveira

2. DELINEANDO UM OLHAR

2.1 A DANÇA NA PESQUISA E A PESQUISA DA DANÇA

Como já foi exposto anteriormente, a orientação metodológica qualitativa da pesquisa se inspira na etnografia e adota o estilo fenomenológico de descrição das experiências vividas. A pesquisa qualitativa costuma ser direcionada, ao longo de seu desenvolvimento, pela obtenção de dados descritivos mediante contato direto e indireto do pesquisador com a situação objeto de estudo, no caso, situações que trouxessem elementos para reflexão acerca do julgamento estético, alicerçada em uma procura constante, de entendimento do fenômeno, segundo a perspectiva dos participantes dessa situação e, a partir disso, situar a interpretação do fenômeno estudado.

Esse tipo de pesquisa se caracteriza por ter um ambiente natural como fonte direta de dados e o pesquisador como instrumento fundamental, e o significado que as pessoas dão às coisas e a sua vida como preocupação do investigador. Esse ambiente junto aos dançarinos era a própria sala em que aconteciam as aulas de dança, e situações em espaços públicos. No momento das entrevistas procurei resgatar aspectos da vida dos dançarinos, do que eles gostavam, de questionar o porquê dessas escolhas, para poder assim perceber as nuances presentes no julgar, como, por exemplo, a questão do gosto e do papel da dança na vida dos mesmos.

O desenvolvimento de um estudo de pesquisa qualitativa supõe o recorte temporal-espacial de determinado fenômeno por parte do pesquisador. Isso aconteceu no momento em que defini as exposições do vídeo-dança “Quatro” na escola pública, sendo uma situação pontual para observar como as crianças iriam perceber, e de certa forma expressar um ensaio de julgar o que tinha sido visto e sentido. Com os dançarinos o tempo foi maior e o espaço variava, entre a sala “Espaço do Corpo”, onde aconteciam as aulas, o caminho até chegar à mesma, e situações de visita a exposições e apresentações do grupo.

O estilo fenomenológico se pauta nas leituras de Hannah Arendt e Maurice Merleau-Ponty, dentre outros. Este último, no prefácio do livro “Fenomenologia da percepção” (1999), enuncia que a fenomenologia recoloca as essências na existência, ou seja, o objeto de estudo na própria experiência vivida pelos participantes da mesma. O pensamento fenomenológico requer uma mudança radical de ponto de vista, uma suspensão ou uma “quebra” da atitude natural de todos os dias, e toda uma nova forma de posicionar-se no mundo, com atos intencionais, assumindo a existência do mundo.

A fenomenologia procura descrever a estrutura peculiar de cada um dos atos e de cada um de seus correlatos ou significações. Ela rejeita a idéia de que o conhecimento em termos é uma representação mental ou uma cópia do que existe fora da mente, mas que nossa experiência apropriadamente descrita se reconhece presença de si mesma como experiência comprometida com o mundo, ou seja, dá atenção para a natureza da consciência como realmente é experienciada (MORAN, 2005).

Utilizamos a descrição fenomenológica proposta por Joel Martins, uma vez que esta nos possibilita ampliar a compreensão em relação ao fenômeno indagado. Para esse autor, a fenomenologia é uma maneira de ver o mundo voltada para a sua compreensão e interpretação. É entendida também como uma metodologia de pesquisa, propondo um método de compreensão do fenômeno interrogado, focalizando a experiência e sua significação. Fenômeno, do grego *phaenomenon*, é tudo aquilo que se mostra, o que se revela à consciência. Assim, a fenomenologia abordará o fenômeno, tomando-se por base a experiência que a consciência possui dele. Ela busca chegar à compreensão de um fenômeno da maneira como ele se mostra à consciência, tal como é percebido e relatado pelo sujeito que o experiencia. Nesse sentido, torna-se essencial o discurso do sujeito que viveu o fenômeno.

Segundo Sokolowski (2004, p.10) a fenomenologia “é o estudo da experiência humana e dos modos como as coisas se apresentam elas mesmas para nós em e por meio dessa experiência”. Como também coloca Martins (1994), o objetivo maior da fenomenologia é a investigação direta e a descrição de fenômenos. No entanto, para que o fenômeno se mostre, não basta vivê-lo, pois, na imersão, a amplitude da visão se restringe. Por isso, a compreensão exige transcender essa perspectiva, numa abertura às diferentes possibilidades, através da visão e do sentir do outro. Esse ato de pesquisa visa a compreender o vivido e transcender o empiricamente dado. Na elaboração do texto, optei por descrições detalhadas de algumas situações, citações diretas de pessoas sobre suas experiências, registradas nas gravações, e transcrições de entrevistas.

Foi através das experiências vividas junto ao Grupo Potlach que nasceu a inquietação de compreender como as pessoas sem cegueira criam os seus julgamentos estéticos diante do grupo e, em paralelo, como os dançarinos com cegueira julgavam o próprio trabalho; como a ênfase na utilização dos sentidos (visão, tato, audição, olfato, movimento) influenciava no julgamento. Era esperado que, através das narrativas dos dançarinos com cegueira, pudesse apreender como eles constroem seus julgamentos estéticos. Isso aconteceria através da observação e de entrevistas. Também programara entrevistar os espectadores visuais do

espetáculo “Que sei eu?”, do mesmo grupo, que aconteceu em novembro de 2007, procurando conhecer, de alguma forma, seus julgamentos estéticos sobre o espetáculo. Mas percebi que, com esse direcionamento, poderia perpetuar preconceitos a respeito da própria cegueira e manter uma visão dualista que separa alma/corpo, que desdobra a visão em intelectual e sensível, de um lado pensamento e de outro a visão corporal (NOVAES, 2005), ato que consiste em ignorar a relação entre a visão e o que é visto, e de ser indissociável do corpo. Também acabaria por não apreender a experiência da cegueira e da visão vivida por cada um de nós.

Apesar de o objeto visto estar atrelado ao visível, ou seja, àquilo que vemos, isso não faz com que o sentir e o pensar em relação aos elementos aconteçam de forma igual para todos e nem que o objeto se faça ver por inteiro, depende de nosso ponto de vista,

na superfície da coisa vista; ou seja, a cada relação com as coisas, a cada vez que percebemos o mundo, levamos para a coisa percebida, sem imaginarmos, vivências, pensamentos, afetos, emoções, exemplos, percepções que estão entranhados em nossa memória e assim atravessam e informam a nossa percepção. (OSORIO, 2005, p. 54)

Com essa reflexão e com os primeiros resultados do campo em mãos, senti a necessidade de trabalhar questões como imaginação, criação de imagem e diálogo com o outro, entendendo a sua relação com o juízo. Então, a ênfase do estudo não seria mais como se criam os julgamentos, mas em descrever as experiências de julgar e sua relação com a criação de imagem e a imaginação. Aconteceu, também, uma mudança de sujeitos da pesquisa. Como o contato com a platéia não seria viável devido ao tempo, pois o espetáculo aconteceria no final do ano de 2007, optei por desenvolver a pesquisa com os estudantes de uma escola pública da rede municipal de ensino de São José, na faixa etária dos dez a dezesseis anos. Pude assim favorecer o espaço, o tempo, ter definido meu público alvo; a mudança do espetáculo ao vivo pelo vídeo-dança do grupo, contribuiu e também para um olhar diferente.

As entrevistas com os dançarinos foram mantidas, porém não mais para saber como construía seus julgamentos, mas como eram suas experiências de julgamento estético com a dança e no seu dia-a-dia. Essa necessidade de mudança de foco surgiu nas conversas informais com os dançarinos, nos dias das aulas de dança e em duas visitas a exposições de artes plásticas na Galeria de Artes da UFSC. Nessas conversas, percebi o papel do diálogo na criação de imagens, no momento de julgar se algo é belo ou não.

No início entendia este estudo como necessário para a formação de platéia, para a apreciação e julgamento estético da dança contemporânea com o corpo diferente em cena. Porém, percebi que a realização de duas exposições de vídeo-dança do Grupo de Dança Potlach no espaço da escola pública não seriam suficientes para dizer que o meu trabalho contribuiu de forma efetiva na formação de platéia. Foi apenas um ensaio de como essa formação pode ser iniciada no espaço da escola, através da apresentação de vídeos-espetáculos para conhecer e sensibilizar o olhar para as diferentes formas de dançar. Essas exposições propiciaram momentos em que todos foram estimulados a observarem e refletirem sobre a dança que assistiram.

O trabalho, com isso, deu início a um diálogo entre a experiência estética dos dançarinos do grupo, a respeito de seu trabalho, com os estudantes de uma escola pública, que entram em contato com o trabalho do grupo pela primeira vez através da exibição desse vídeo-dança¹¹ “Quatro”. Isso revela a procura do olhar de outrem para redimensionar o juízo estético e abrir novos sentidos para uma experiência estética assumida com autonomia, trazendo para a dança sua própria necessidade de criar sentido e de ser em si, tendo como ponto de vista o espectador ajuizante e como ponto de partida o fenômeno do gosto, que nos possibilita encontrar o acesso à obra, é dele que vem a sensibilidade (PAREYSON, 1997).

No artigo intitulado “*Original Embodied Knowledge: the epistemology of the new in dance practice as research*”¹², Anna Pakes declara que a prática artística constitui uma forma de pesquisa, com direito próprio, em muitas universidades na Inglaterra. Cada vez mais as práticas artísticas são responsáveis pelo trabalho criativo dentro das academias e acontecem com uma reestruturação da pesquisa em diferentes níveis (graduação, mestrado, doutorado, pós-doutorado), para que se tenha capacidade de submeter essas pesquisas aos programas de formação universitária. Há uma grande preocupação de que os trabalhos envolvendo as diversas artes não sejam acusados de subjetivos e sem validade. Esses trabalhos sempre trazem elementos da intersubjetividade e são de grande relevância para o desenvolvimento da investigação do domínio da arte. O artigo também examina dúvidas e a necessidade de, nesses programas, serem oferecidas disciplinas que envolvam tais questões, para propiciar o conhecimento que ajudará a julgar o novo, nesse espaço. Desse modo, a contribuição deste artigo para a presente investigação foi de ajudar a perceber a relevância de fazer pesquisas na área da dança de forma acadêmica, para manter espaços de legitimidade e de reflexão sobre a

¹¹ No caso do “Quatro” trata-se de um vídeo dança, pois ele não foi feito especialmente para a câmera. Isto será tratado no item “O vídeo dança Quatro”.

¹² “Conhecimento Original incorporado: a nova epistemologia da prática da dança como pesquisa”.

mesma. Algumas pessoas defendem que a arte precisa se manter livre das formatações do mundo acadêmico. Acredito, a partir da leitura do artigo em tela, que o estudo das artes neste espaço pode trazer o elemento da criatividade para a pesquisa, e mesmo subjetiva em alguns aspectos tem presente elementos da intersubjetividade que defendem a relevância desses estudos.

No relatório do Projeto “Dança para jovens e adultos com cegueira: percebendo trajetórias invisíveis na formação de professores” (FREIRE, 2005), foram respondidas questões acerca da natureza da dança e sua implicação para as pessoas com cegueira, e como a experiência estética é apreendida pelo dançarino que não vê e pela platéia que o vê. A intenção desse problema de pesquisa, em primeiro lugar, vinha ao encontro da necessidade de um exame rigoroso, em termos teórico-metodológicos, das concepções que permeiam as proposições artísticas voltadas às pessoas com necessidades educacionais especiais. Um segundo aspecto partia da suposição de que o trabalho artístico criado pela e/ou com a pessoa com necessidades especiais deveria ser submetido ao julgamento estético, tal como qualquer outro trabalho de arte. Para isso, haveria de apreendê-lo primeiro como uma obra de arte, e não somente como uma manifestação política; segundo, o comprometimento na apresentação de um produto artístico, em que as pessoas com diferenças físicas e sensoriais não fossem meros receptáculos para a criação dos outros. E, por fim, dever-se-ia buscar uma expressividade que gerasse algo mais, além da comoção por parte daqueles que os assistissem. Que essa expressividade criasse uma instabilidade em nossos conceitos estéticos, e fosse um convite à apreciação da dança, com a finalidade de conhecer a natureza da dança e quais seriam as implicações do seu ensino para estudantes com cegueira e para os professores em formação. A pesquisa foi proposta com a finalidade de examinar a relação entre corpo, estética, linguagem e cegueira, tendo como ponto de partida as atividades oferecidas de dança para pessoas com e sem o sentido da visão.

Nesse sentido, parece-me clara a necessidade do estudo e de promover o desenvolvimento da educação estética através da dança, possibilitando a apreciação, o julgamento e a compreensão da significação do movimento humano para pessoas visuais e não-visuais, através de situações que criem possibilidades de vivências do saber fazer um julgamento estético consciente de todos os seus sentidos.

2.2 O JULGAMENTO ESTÉTICO COMO EXPERIÊNCIA

Neste trabalho de cunho descritivo busquei examinar o papel da imaginação na nossa experiência de julgar, além de explorar a presença do outro no momento em que o julgamento ocorre. Para isso busquei, compreender o conceito de julgamento estético em Hannah Arendt¹³. Nesse período, já observava o grupo de dançarinos, atenta a momentos que pudessem trazer elementos do julgar. Essa etapa ajudou a delimitar o meu olhar, para fazer minhas observações no grupo, elaborar o roteiro para as entrevistas e definir os instrumentos que seriam utilizados junto com os estudantes, quando da exibição do vídeo-dança. Outro elemento que possibilitou uma melhor definição a esse respeito foram as conversas informais com os dançarinos do grupo. A seguir, serão apresentados os integrantes desta pesquisa, espaços, material utilizado e de como foi feito o levantamento de dados.

2.2.1 Dançarinos

Como colocado no item 1.1, a escolha por desenvolver a pesquisa junto ao grupo de dança Potlach decorreu de minha participação no mesmo e do encantamento pelo trabalho feito pela coordenadora e coreógrafa Ida Mara Freire com as pessoas com e sem cegueira através da dança. Foi nesse grupo que surgiu a possibilidade primeiramente de “estar dançarina” e em um segundo momento “estar pesquisadora”. A sala “Espaço do Corpo” tornou-se um lugar importante para o desenvolvimento desta pesquisa – espaço onde tinha liberdade de criar a própria dança e a própria pesquisa. Toda vez que atravessava a porta, experiências novas e inusitadas aconteciam, os corpos em relação me revelavam coisas que até então eram apenas leituras, agora eram sentidos através da prática e dessa forma de estar tão presente no grupo pesquisado, ou melhor, de fazer parte do mesmo. Assim, também se constituíram as trajetórias do e para o ponto de ônibus, onde pesquisadora e bolsista de Iniciação Científica acompanhavam os dançarinos com cegueira. Esses momentos eram de conversas que se somaram aos momentos de entrevista, nos quais surgiram elementos

¹³ Esse conceito será discutido no item “O julgamento estético”.

reveladores do julgamento estético em uma experiência perceptiva diferente da experiência da pesquisadora.

Em relação aos dançarinos, problematizou-se o fato da cegueira ser ou não de nascença, para enfatizar a noção de cegueira como experiência. É possível perceber que há diferença entre pessoas que nunca enxergaram e pessoas que foram afetadas pela cegueira e possuem memória visual, como é o caso do Cirilo, que cita o fato de a experiência com a cegueira ter influência na relação do não-ver e ser visto:

"Bom, pra mim, eu acho que não há nada assim de diferença. Porque eu, pelo menos, já tenho uma noção. Porque eu já enxerguei, então, eu já sei que muita gente está me vendo, que, se estou me apresentando, muita gente está me olhando..."

Esse também é o caso de Evgen Bavcar, usado como referência neste texto, que perdeu a visão com doze anos, mas diz ter uma lembrança das cores de sua infância. Como já mencionei na introdução, para saber o que é cegueira, é preciso conhecer a experiência de pessoas com cegueira (FREIRE, 1999).

Os dançarinos foram: Gabriel¹⁴, nascido em 05/01/1974, trinta e três anos, em setembro de 2007, quando a entrevista foi feita. A sua cegueira é de nascença; Clara, nascida em 06/06/1967, na época da entrevista, estava com quarenta anos, ficou cega aos três meses, seqüela de meningite; Fernanda, nascida em 06/03/ 1987, cegueira adquirida na incubadora, quando foi queimado o líquido da retina; Felícia, nascida 09/07/1988. Cegueira adquirida na incubadora; e incluo aqui o participante da pesquisa, Cirilo, 22 anos, que adquiriu a cegueira na adolescência, causada por uma doença desconhecida. Ele é dançarino do Grupo Iniciante. Participou da entrevista-piloto, usada para verificar o roteiro de entrevista e fazer as modificações exigidas para garantir as informações necessárias para o desenvolvimento da pesquisa.

¹⁴ Os nomes são fictícios.

2.2.2 Escola e estudantes

A escolha da escola, no município de São José, Centro Educacional Municipal Antônio Francisco Machado, ocorreu devido ao acompanhamento como espectadora do projeto “Dança na escola”, a partir do ano de 2005, quando começaram a acontecer festivais locais de dança, para mostrar o trabalho desenvolvido com esses estudantes. A dança observada nesses festivais vai desde danças folclóricas, jazz, dança de rua, entre outras. Os festivais ocorrem desde 1999, com o objetivo de oportunizar aos alunos o desenvolvimento e apresentação do potencial artístico e criativo, que agrega mais uma forma de aquisição de conhecimento. Disponibilizado em quinze escolas, esse projeto contou, no ano de 2007, com a participação de dois mil e quinhentos estudantes. É necessário enfatizar que se trata de uma atividade extra-classe, oferecida nas escolas. Outra questão importante é que trabalhos com a linguagem da dança contemporânea são pontuais e raros. A escola onde foi feita a pesquisa, no ano de 2007, ofereceu pela primeira vez aulas de dança contemporânea.

Procurei a unidade escolar como possibilidade de um novo espaço para a discussão sobre dança, à procura de explorar e delimitar novos territórios de sentido para a mesma, através do exercício do juízo. Vejo como necessária a criação de diálogo sobre a dança, buscando a superação da idéia segundo a qual as aulas de dança são apenas movimentos de algum(ns) tipo(s) de dança e ritmos, muitas vezes pré-estabelecidos pelas escolas e pelo próprio professor. Faz-se dança conversando sobre a mesma, procurando entendê-la e vencendo os limites dos conhecimentos sobre os tipos de dança de que gostamos e as quais dançamos (FREIRE, 1999).

Ao entrar no espaço escolar e em diálogo com os estudantes, a atenção estava focada nas reações e nos seus juízos, somados aos meus próprios juízos em jogo. Assim, pude ter momentos para repensar e julgar novamente o trabalho apresentado pelo grupo nesse vídeo dança. Como Arendt coloca:

Você sabe que não me aproximo das objeções razoáveis meramente com a intenção de refutá-las, mas que, ao pensá-las, sempre as entremeu em meu juízo, concedendo-lhes a oportunidade de subverter todas as minhas mais queridas crenças. Mantenho a esperança de que, vendo meus juízos imparcialmente, da perspectiva dos outros, uma terceira via passa a se acrescentar ao meu *insight* prévio. (ARENDR, 1993, p. 56)

Isso permite ampliar o horizonte e contemplar o ponto de vista dos outros, no grau mais elevado possível. Como consequência, no ato de julgamento, tomamos por base uma perspectiva intersubjetiva de reflexão sobre os assuntos humanos.

Na escola, foi exibido o vídeo-dança “Quatro” duas vezes, para turmas e situações diferenciadas. Da primeira exibição, que aconteceu no dia 14 de maio de 2007, participaram cinco estudantes na faixa etária entre 11 e 16 anos; quatro deles participavam das aulas de dança contemporânea, oferecidas, pela primeira vez naquele ano. Esses alunos se dispuseram a ir à escola, em horário oposto ao de suas aulas regulares, no período em que acontecem as aulas de dança. O interesse e a colaboração da Orientadora Educacional em motivar e propiciar a esses estudantes uma nova oportunidade resultou em telefonemas a cada um deles, pedindo que comparecessem à escola, e enfatizando que se tratava da participação em uma pesquisa. Os estudantes foram: Eduardo¹⁵, no período da exibição do vídeo, estava com dezesseis anos e participava das aulas de dança contemporânea; Carolina estava com catorze anos e participava das aulas de dança contemporânea; Isadora, doze anos, participava das aulas de dança contemporânea; Vinicius, doze anos, participava das aulas de dança contemporânea; Gabriela, na época, estava com onze anos e participava das aulas de dança de jazz.

Nessa primeira ida à escola, os estudantes assistiram ao vídeo, depois escreveram a sua opinião e as suas primeiras impressões. Logo em seguida, foi aberto um espaço para contarem sua experiência com a dança e fazerem questionamentos sobre o trabalho do grupo Potlach.

No segundo momento, na escola, no dia 26 de setembro de 2007, o vídeo-dança foi exibido para uma turma de quarta série, com crianças na faixa etária dos nove aos doze anos. O objetivo da escolha dessa turma foi o de ampliar essa experiência para crianças que não participavam das aulas de dança. Novamente contei com a colaboração da Orientadora para a escolha da turma e encaminhamentos junto à professora da mesma. Essa exibição aconteceu no horário de aula, como atividade, e ocupou o espaço de duas aulas, sendo que uma era de Educação Física; por ser um dia chuvoso, as crianças optaram por continuar a atividade. Em uma turma de trinta e uma crianças, havia apenas duas meninas que praticavam dança, uma dança contemporânea e outra jazz, ambas na própria escola. A princípio, essa segunda exibição seria com dez crianças, mas como isso não foi viável, devido a mesma acontecer no

¹⁵ Nomes fictícios.

horário normal de aula, ela aconteceu como uma atividade do dia. Ao apresentar suas opiniões, serão devidamente identificados por idade e sexo.

O que espero que tenha ficado para os estudantes das escolas que participaram da pesquisa? É essa nova experiência de ver a dança, de ver dançarinos com cegueira, de ver uma construção contemporânea de dança, um encontro com a diferença. É viver a própria experiência de espectadores de uma dança, atraindo-os pelo espetáculo e instigando-lhes a observação atenta, despertando o fascínio do espetáculo em si.

2.2.3 Material, Equipamento e Local

Os materiais que surgiram como necessários nesse processo de busca e de encontros, foram apenas um gravador portátil para registrar as entrevistas com os dançarinos, fitas cassetes, dois roteiros elaborados, um para os dançarinos e outro para os estudantes, sendo que esse último não foi utilizado, e o vídeo-dança “Quatro”. Também foi utilizada a estrutura cedida pela escola municipal de São José: uma sala de aula, uma sala de vídeo, televisão e um aparelho de DVD.

Uma cópia do DVD e um texto explicativo sobre o mesmo foram doados à escola, visando à possibilidade de trabalho com o material.

2.3 Os instrumentos

Por se constituir também através de uma metodologia inspirada nos estudos etnográficos, a pesquisa utilizou, para a coleta de dados, de três instrumentos fundamentais: os registros, as entrevistas abertas e a “observação participante”. Esses instrumentos ajudaram a aprofundar a compreensão dos fenômenos que envolvem o ato de julgar dentro do grupo Potlach. Nos itens a seguir vou apresentá-lo mais detidamente. Além deles, serão apresentados os instrumentos usados com os estudantes, na escola: a exibição do vídeo-dança, a produção escrita e o desenho.

2.3.1 Registros

O momento da escrita é, igualmente, um momento de estética e de dançar, agora com as palavras. Transformar a experiência de pesquisadora em uma experiência estética significa que vou aprender com e nas minhas experiências; leio e volto a elas, somando-as a experiências das demais pessoas envolvidas, que vão se constituindo em múltiplas possibilidades de vivências com a dança, do ver e do não ver, permeadas por leituras e estudos teóricos. São caminhos de ir e vir para entender a teoria dentro de minha ação. Constitui-se numa composição coreográfica e convida a todos a se aproximarem da dança, à procura de perceber seus próprios julgamentos estéticos. A partir dessa idéia, os registros descritivos das aulas me acompanharam durante todo o processo, para o espaço de minhas reflexões.

Tais registros se caracterizaram como diário do campo, no qual descrevia as aulas, expressava meus sentimentos e questionamentos, juntamente com os registros de meus estudos teóricos. Neles ficaram registrados, principalmente, os momentos que me faziam refletir sobre o julgamento estético, como, por exemplo, conversas depois das apresentações do grupo e comentários nos momentos do ensaio para o espetáculo “Que sei eu?”. Além dos registros das participações nas aulas de dança, que aconteciam todas as quintas-feiras¹⁶, foram registradas conversas “informais” com os dançarinos em visitas a duas exposições de artes plásticas e no caminho de ida e volta da sala “Espaço do Corpo”, no CED, até o ponto de ônibus. Também houve registros das visitas à escola e das apresentações que aconteceram ao longo do ano.

No caso das visitas a exposições, estas propiciaram um espaço de conversa posterior sobre o que sentiram, do que tinham gostado mais, ou do que não gostaram. Nesses momentos é que foi possível perceber a divergência das sensações, as imagens criadas, a fala de um que apresentava um novo aspecto para o outro, modificando ou não as opiniões.

Foi surpreendente perceber o interesse que o grupo manifestava, após cada apresentação, em conversar, fazer uma avaliação de como foram, sobre o que refletiram, o que sentiram da reação da platéia e comentários que ouviram no dia da apresentação.

Quando questionados sobre como tinham sido as apresentações, ou comentávamos sobre as duas exposições visitadas na Galeria de Artes da UFSC, pude perceber que no

¹⁶ Com exceção dos dias em que chovia muito, porque os dançarinos alegavam que a chuva dificultava a locomoção até a universidade.

momento de julgar ocorria um retorno à experiência através da memória, das sensações deixadas no corpo, para fazer um juízo do que fora ou não fora visto.

Na apresentação que aconteceu na Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão – SEPEX¹⁷, no dia 17 de maio de 2007, uma das dançarinas perguntou, no final, quando iria acontecer a avaliação da apresentação. O que se repetiu também na apresentação da *Jam Session*¹⁸, no dia 8 de setembro de 2007, no Centro Integrado de Cultura – CIC, localizado no bairro Agrônômica, em Florianópolis. Apenas três integrantes do grupo apresentaram-se nesse dia, mesmo assim, na semana seguinte, todos os participantes demonstraram interesse em conversar sobre a apresentação.

Os registros, dessa forma, constituíram-se em memória escrita das vivências do período da pesquisa. Sempre com o cuidado de fixar o que foi dito, embora tendo claro que o que escrevemos é sempre o “pensamento construído” do falar, não o acontecimento como ocorre (GEERTZ, 1978). Por exemplo:

Várias pessoas vieram falar que sentiram vontade de dançar, de fazer parte do grupo [...] Algumas pessoas comentaram que gostaram, que acharam linda, que gostariam de saber dançar assim. [...] A Clara, no final, perguntou quando iríamos fazer a avaliação da apresentação, demonstrando uma preocupação em relação ao espetáculo apresentado ao público, um compromisso com o seu trabalho e querer um retorno do trabalho. Foi uma fala que achei muito interessante e fiquei muito curiosa para esse momento de avaliação.” (Registro do dia 17/05/07, apresentação na SEPEX).

¹⁷ A SEPEX acontece todos os anos na UFSC como forma de divulgar o que está sendo desenvolvido na universidade.

¹⁸ As *Jam Session* são encontros de dançarinos que acontecem uma vez por mês. É um espaço para a experimentação, e geralmente, há um grupo de dança que apresenta o processo de criação dos seus trabalhos. Depois dessa apresentação abre-se um diálogo sobre o mesmo.

2.3.2 As Entrevistas

As entrevistas com os participantes do grupo de dança aconteceram na ACIC, nas terças-feiras, após as aulas do Grupo Iniciante. Para realizá-las, foi seguido um roteiro brevemente elaborado e testado com um dançarino do Grupo Iniciante. Essa entrevista e conversas informais com o dançarino aparecerão no decorrer da discussão dos resultados, pois possibilitaram reflexões importantes sobre o julgamento estético e a experiência com a cegueira. Depois dessa testagem, fiz as modificações necessárias, colocando questões mais descritivas, como: “Descreva algo que você considera belo: uma música, um cheiro, uma sensação física. Por quê?”

Todas as entrevistas foram gravadas em áudio, com permissão dos entrevistados.

A entrevista foi guiada por questões gerais, que possibilitaram, no seu decorrer, o surgimento de novas questões levantadas tanto pelo entrevistado quanto pelo entrevistador. Também possibilitou que os entrevistados descrevessem algumas experiências envolvendo a dança, a questão do belo e do gosto. Nesse tipo de entrevista, tudo o que é dito é de interesse e importante, pois as informações ajudam a compreender o entrevistado, o grupo a que pertence e a sua lógica (TRAVANCAS, 2005). Constituiu um exercício de escuta, e não uma busca de respostas verdadeiras, objetivas e de julgamentos de seu discurso.

Conforme as respostas, procurei explorar alguns aspectos que surgiram. Também resgatei algumas memórias de apresentações passadas. Isso foi possível, porque acompanho o grupo há um longo tempo. Além dessas entrevistas, aproveitava nossas conversas informais para também investigar os seus julgamentos estéticos através da descrição da própria dança, das sensações que surgem nesse e em outros momentos de sua vida.

2.3.3 A Observação Participante

No tocante à etnografia, vale salientar que é uma atividade mais observadora que interpretativa; isso faz com que a observação participante se constitua um elemento muito importante na pesquisa. O pesquisador precisa estar atento ao seu papel no grupo, e para perceber que sua presença não se dá de forma ingênua. Ele observa e também é observado, e para isso é preciso selecionar o que será observado (TRAVANCAS, 2005). As observações

possibilitaram a obtenção de informações para implementar as reflexões durante as entrevistas e ter mais elementos na análise de dados (FREIRE, 2004b).

Durante as aulas de dança do grupo percebia-se: o modo como os julgamentos estéticos atuavam nas próprias aulas, através da preocupação com a qualidade do movimento¹⁹ demonstrada pelos dançarinos; a participação nas discussões sobre a sua coreografia; falas dos dançarinos a respeito de suas experiências, percebidas durante a aula; conversas sobre as apresentações feitas durante o ano de 2007 e sobre os ensaios para o próximo espetáculo.

2.3.4 A Exibição do vídeo dança “Quatro”

No espaço da escola pública fiz uma primeira exibição, como teste piloto, com o objetivo de verificar o instrumento de pesquisa para garantir a qualidade da mesma (LAKATOS e MARCONI, 1985) e levantar características relevantes para o problema de pesquisa. Esse teste, por ser uma experimentação, caracterizou-se como um momento de grande importância para minhas reflexões, não somente para mudanças nos instrumentos de pesquisa, mas para o encaminhamento dos estudos sobre o julgar e entendimentos sobre o trabalho do grupo. Foi pedido, a esses primeiros estudantes que escrevessem a respeito do vídeo, deixando a atividade em aberto, visando a escrita espontânea. Nesse primeiro momento não se pensou em fazer uma entrevista com cada um dos estudantes, questionando-os sobre o que assistiram. O diálogo ocorrido após a escrita apresentou grande naturalidade.

Tanto a primeira exibição do vídeo na escola, mesmo sabendo que os estudantes freqüentavam as aulas de dança, quanto a segunda ocorreram com certa apreensão. Era a primeira vez que presenciaria uma exibição de dança do grupo para um público que até então desconhecia, por completo, o trabalho dos mesmos. O público do Potlach é muito específico, constituído por pessoas da universidade, da ACIC, parentes e amigos dos dançarinos. Porém, minha apreensão não fazia sentido, pois o jovem e novo público estava aberto a novidades e assistiram atentos ao vídeo. Um dos estudantes do primeiro grupo enfatizou a importância de

¹⁹ Valeria Hunt (sem referência, texto impresso “padrão de excitação neuromuscular: qualidades do movimento corporal” de Leda Muhana Iannitelli), pesquisadora do movimento da Universidade da Califórnia, em Los Angeles, desenvolveu o que se denominou de “padrão de Excitação Neuromuscular”, identificando quatro qualidades distintas de execução do movimento: sustentada (utiliza contração mínima muscular, um “flutuar”), ondulatória (movimento de ondas), explosiva (movimentos súbitos e inesperados) e condensada (contrações simultâneas e opostas de grupos musculares; sente-se grande resistência).

assistir a vários trabalhos em dança para sua formação como dançarino. O segundo grupo reclamou da duração do vídeo, pois acharam muito breve. Quando começou a tocar a última música, de Naná Vasconcelos, uma fileira embalada de estudantes batucava nas mesas, pelo ritmo. É válido lembrar que assistiram a um vídeo que foi feito a partir de cenas do espetáculo e não o espetáculo em si, o que me fez achar mais notáveis os questionamentos e comentários. Eles assistiram ao vídeo pela primeira vez, e através do olhar da câmera, da edição de cenas, o que poderia ter-se transformado em uma dificuldade, mas também não o foi.

Na segunda exibição na escola, foi solicitado aos alunos que fizessem um desenho depois de assistirem ao vídeo-dança, enfatizando que a finalidade era de registrar no papel um traço de cada um ao contato com a apresentação. Na medida em que fez vibrar o olhar, o tato, o ouvido, tratou-se de dar um testemunho e não de fornecer informações. Depois de fazer o desenho, os estudantes foram convidados a escrever algo a respeito do vídeo-dança, textos que registraram um pouco das falas que surgiram durante o período no qual vivemos essa experiência estética coletiva.

Também foi possível registrar a atitude das crianças diante da novidade de assistirem a algo que nunca tinham visto. A professora demonstrou interesse em possibilitar um ambiente propício para que isso acontecesse e pelo próprio vídeo-dança. Relatou, depois de assistir ao vídeo, que teve um momento diferente, de relaxamento, de ver algo belo em seu dia a dia tão cansativo.

Houve a vivência de um momento de apreciação da dança, um exercício de julgar, a procura de dar sentido ao que foi visto, ou seja, a procura do entendimento desse espetáculo novo, no contato com o “formato” do vídeo dança e com a possibilidade de observar que não existe um corpo ideal para a dança.

Nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma fala ao nosso corpo e à nossa vida, elas estão revestidas de características humanas (dóceis, doces, hostis, resistentes) e, inversamente, vivem em nós como tantos emblemas das condutas que amamos ou detestamos. O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 24)

Essas exibições foram divisoras de águas da pesquisa e das perspectivas de ênfase do texto final. Foi um momento de vivência de meus juízos, minhas experiências estéticas com o outro, tentando ir além do falar “eu gosto”, mas também não querendo racionalizar tudo.

2.3.5 A Escrita das Crianças

Ao enfatizar que as crianças tiveram também oportunidade de escrever algo a respeito do vídeo, relatando o que sentiram, acharam, o que queriam expressar naquele momento, é necessário registrar: os textos constituíram-se na realidade, em recados para os dançarinos, declarando que gostaram da dança a que assistiram, com elogios à criatividade dos dançarinos. Um aluno declarou ter confundido a dança com o teatro, outro sua vontade de vê-los “ao vivo”, e outro registrou um “não entendi, mas achei legal”.

A escrita se constituiu na possibilidade de deixarem registrado o que no momento surgiu, uma extensão da experiência vivida por eles na tarde que assistiram a um vídeo dança de uma dança contemporânea, de dançarinos com cegueira.

Os textos que seguem são da turma que assistiu à segunda exibição, colocados aqui como exemplos do que manifestaram naquele momento:

“Eu gostaria de ver vocês ao vivo. Eu gostei muito de vocês. Eu gostei muito da dança de vocês.” (Valter, 10 anos)

“Eu adorei vocês, claro que eu gostei, quem não ia gostar? Eu gostei do seu trabalho. Quando eu crescer eu vou trabalhar lá onde você trabalha.”
(Flora, 10 anos)

“Eu achei legal, mas não entendi nada. Estava divertido...” (Carlos, 11 anos)

“Eu não entendi algumas coisas, mas achei diferente a criatividade deles.”
(Mariana, 10 anos)

“Eu adorei o teatro que vocês fizeram, mesmo com deficiência vocês arrasaram. Mesmo não conhecendo vocês eu já os considero os melhores bailarinos. Vocês são muito especiais para todos.” (Pietra, 11 anos)

Ao ler os registros das crianças, veio-me algo, como um jogo esperto das palavras que nos tocam, empreendendo-nos como humanos em contínua construção, percebendo as coisas em nossa volta através de experiências vividas, um corpo como experiência perceptiva em um pensar em investir as coisas, enquanto as coisas é que investem em mim.

2.3.6 Os desenhos

"Eles se expressaram pela dança, a gente vai se expressar pelo desenho, né?" (Fala de um aluno de 10 anos)

Como foi visto, o desenho aconteceu na turma de quarta série, com trinta e uma crianças. Assistiu-se ao vídeo em uma sala específica e o desenho foi feito na sala de aula. A sala foi arrumada em grupos de quatro, com a distribuição de cola colorida e uma folha de papel A4 para cada um dos participantes, com o auxílio da professora junto à pesquisadora. Antes de começarem os desenhos aconteceu uma breve conversa sobre o que foi visto e sentido, logo em seguida passou-se à atividade.

Ao observar as crianças, foi possível constatar, no papel, a escolha por não representar todos os elementos vistos, mas uma seleção de elementos. Na maioria dos desenhos, a figura da dançarina foi representada através de um modelo padrão de bailarina, com sapatilhas e saia. Outro elemento interessante do observar foi que, em muitos desenhos, apareceu a figura de um dos dançarinos que faz movimentos como se estivesse tomando banho. No momento da exibição, quando ele apareceu, muitos estudantes riram e um deles chegou a tentar imitar os movimentos de esfregar as costas com as mãos.

As informações constatadas nos desenhos não representaram reproduções objetivas, reais das imagens do vídeo, mas a representação simbólico-perceptiva de cada um deles. Sentiram-se livres para não marcarem os contornos "objetivos", ou seja, a finalidade não foi a de criar um sinal de identificação objetiva do vídeo, da dança para representá-la àqueles que observassem o desenho. Mas muitas das crianças reuniram em uma só imagem o olhar representativo das cenas do vídeo, desenhando um dos dançarinos, simbolizando o vídeo inteiro. Outro fato interessante foi a transposição do cenário fechado do vídeo para um espaço

mais aberto, colorido, no qual algumas crianças acrescentaram o convencional céu com nuvens e sol que aparecem em muitos dos desenhos infantis. Como declara Merleau-Ponty, “sempre a constelação dos signos nos guia a uma significação que não estava em parte alguma” (2002, p. 188).

Aqui, a imaginação surge porque foram criadas condições e estímulo para que as crianças tivessem tempo e um lugar para ensaiarem e viver plenamente o imaginável. Abriu-se possibilidade para as crianças criarem novos sentidos para o vídeo-dança.

Há um encantamento pelo que é novo e estranho, um espanto interessado, um “não entendi, mas achei legal” sem medo que isso possa ser vergonhoso. Depois de falar isso, uma das crianças afirmou que a dança do grupo “é uma raridade” e, mais surpreendente, que durante a exibição do vídeo sentiu “um ar puro e sensação de relaxamento”. Um encantamento intenso e um espanto que, como diz Gilka Girardello, “dá a especificidade à imaginação infantil, mais do que uma essência diferente” (2006, p.53).

As crianças se entregaram ao momento do desenho. Apenas uma das meninas, no primeiro momento, não quis desenhar. Após conversa para tranquilizá-la da não obrigatoriedade, ela confessou não saber como realizar a tarefa. Depois, sentindo-se mais à vontade, fez seu desenho, uma bailarina.

A cola colorida transmitiu uma sensação diferente, prazerosa e lúdica, mas também pareceu dificultar a elaboração dos desenhos com detalhes. A opção pela cola colorida deu-se, porém, para que os desenhos ficassem em relevo, para que os dançarinos com cegueira pudessem sentir as produções feitas a partir da apresentação do grupo. Os desenhos surgiram através das imagens reais, misturadas com as da imaginação. Cores, movimentos, o exercício do olhar, de um olhar desarmado, aberto a novidades; desenho do que viram e sentiram pela primeira vez; percepção e imaginação coexistem, não há um isto ou aquilo, mas isto e aquilo. Durante a observação dessa atividade, concluí que seria necessário que a escola abrisse mais espaço para vivências com a arte, um espaço para a imaginação, momento sem pressa, um lugar para ensaio e potencial para a liberdade (GIRARDELLO, 2006).

A partir dessa apresentação sobre como foi feita a pesquisa, caminho mais um pouco para apresentar o Potlach Grupo de Dança, para que possamos entender melhor o que é esse grupo, como ele se constitui, assim como o vídeo dança “Quatro”. Estarei discutindo também o julgamento estético na dança contemporânea e a relação perceptiva que se estabelece entre dançarino e platéia.

**“Era mágico ouvir meu corpo e seu silêncio...
Era forte ouvir com os olhos e com as palmas da minha mão,
Era um sonho admitir que o meu corpo via
Meus olhos escutavam
Meus braços erguiam e as pernas dançavam.
O tempo suava
A testa tremia
O peito pulsava
E a gente sentia...
Não era fácil dizer que eu fazia,
Dizer que eu dançava, dizer que eu via.
Não era fácil dizer que meu corpo falava,
Dizer o quanto eu te via,
Dizer ao mundo que eu estava
Falava
Cantava
Dançava
Existia...
E a mágica se fez toque,
O caminho fez-se passo,
Do corte fez-se um abraço.
Dos olhos fez-se um conto,
Das palmas fez-se um carinho
E do carinho um tema.
Do tema se fez poema,
E do poema um encontro...”**

César Augusto Félix

(poema feito ao assistir ao Grupo de Dança Potlach
em um evento no Centro de Educação – UFSC).

3. POTLACH GRUPO DE DANÇA

Nesta parte do texto, há uma apresentação mais detalhada do Grupo de Dança Potlatch e do vídeo dança “Quatro”, aproveitando esse segundo momento para uma pequena conversa sobre o uso do vídeo na dança contemporânea. Logo em seguida, os resultados da pesquisa são apresentados, juntamente com as discussões teóricas que suscitaram.

A discussão foi dividida em tópicos. Poderia ter optado em fazer um texto contínuo, mas para melhor visualização dos conceitos que surgiram no decorrer da pesquisa, optei pela divisão. Porém, esses tópicos são partes de um todo que constitui o momento do julgamento estético. A seguir, as apresentações.

3.1 O GRUPO DE DANÇA POTLACH E OUTROS OLHARES SOBRE O GRUPO

Potlatch é uma cerimônia indígena das tribos da América do Norte, uma cerimônia de doação, na qual se doa o que se tem de maior valor, o que é mais sagrado para o outro. A própria palavra *potlatch* significa dar. As trocas ou as obrigações de dar, receber e retribuir, examinadas pelo antropólogo Marcel Mauss (1974), simbolizavam não apenas a afirmação dos direitos das partes, mas o reconhecimento mútuo da dignidade dos parceiros, cujo mérito ou valor para participar da relação seria formalmente aceito – um ritual de doação, que é um ir e vir, uma troca. Em sua discussão sobre o significado do Potlatch no “Ensaio da dádiva”, Mauss enfatiza que, na farta distribuição de bens que caracteriza o evento, não é o interesse ou o lucro que motiva as partes, mas a manifestação de reconhecimento daqueles para os quais os bens são oferecidos, em relação ao patrocinador do Potlatch. Inspirado nesses preceitos, o grupo de dança Potlatch significa a doação do que os participantes têm de melhor.

Ao falar de seu trabalho com a dança, uma dançarina do grupo enfatiza que eles **são** o Potlatch. Logo pergunto o que significa Potlatch para ela: “**pra mim é ser bailarino, ser dançarino.**” Nessa fala, o termo aparece carregado por sua experiência vivida, recebendo um novo significado, em que ser Potlatch é ser dançarina.

Após essas considerações, é coerente afirmar que um dos objetivos do projeto “Dança para Jovens e Adultos com Cegueira” é proporcionar aos jovens e adultos com cegueira a experiência e educação estética, pautadas na dança contemporânea.

O projeto proporciona às estudantes do curso de Pedagogia nele envolvidas um contato privilegiado com esse grupo de jovens e adultos. Esse encontro, logo de imediato, resulta em uma desmistificação sobre a cegueira. Além disso, acontece a formação de um público capaz de reconhecer, ter intimidade e familiaridade com a dança. Isso é possível quando fazemos e assistimos a dança sem imposições, conquistando novos públicos através do conhecimento e apreciação.

Para a pesquisadora e coordenadora, o projeto tem se caracterizado como um campo de pesquisa enriquecedor. A cada ano, novos desafios são propostos, motivados pela solidificação de um trabalho cujos resultados são visíveis na qualidade dos movimentos executados pelo grupo, demonstrando modos plurais de apreciação da dança.

Os dançarinos, nas aulas, participam da criação coreográfica, fazendo a dança do corpo próprio. Não é o corpo que se adapta à dança, ela é criada conforme a necessidade e vontade sentida no momento, e ao mesmo tempo indo além disso, visando sempre ao diálogo. A experiência criadora consiste, dessa forma, em pensar no que é singular e plural em nós. Geralmente as aulas são organizadas da seguinte maneira: de início é feita uma roda, para que possam ser dados os recados, contar o que aconteceu, o que gostariam de estar compartilhando e conversar sobre dança. Logo em seguida é feito um aquecimento, inspirado no sistema *Body-Mind-Centuring* e no de Rudolf von Laban; no terceiro momento são trabalhados movimentos novos, o contato, a exploração de alguma parte do corpo, entre outras possibilidades; há em seguida o momento de criação com os elementos apresentados em aula e apresentação de uma pequena coreografia, onde todos descrevem seus movimentos; depois vem o relaxamento; no final, novamente é feita a roda, e acontece a avaliação da aula, quando cada um diz uma palavra para expressá-la. Em períodos de espetáculo é feito o aquecimento e parte-se direto para os ensaios. Essas aulas são baseadas em criação, execução, observação e descrição da dança.

Agora, faz-se necessário apresentar os sistemas utilizados no grupo, pois eles propiciam os elementos para a criação, para poder entender o processo de formação e perceber sua influência no produto final, e para se chegar ao momento do julgamento estético. É também através desses sistemas que o entendimento da própria dança é construído.

Os sistemas utilizados são baseados em princípios: de Rudolf von Laban (1879-1958); *Body-Mind-Centering*, criado por Bonnie Bainbridge Cohen (1997), e o *Contact-improvisation* (contato e improvisação), criado por Steven Paxton. Na sequência será apresentado cada um desses sistemas. A idéia, aqui, não é de aprofundá-los, mas possibilitar que os leitores conheçam um pouco de cada um. É válido salientar, nesse momento, que eles extrapolam todos os falsos e repetitivos conceitos de beleza e permitem criar ou revelar a identidade entre dança e dançarino.

Rudolf von Laban foi um bailarino e coreógrafo húngaro que colocou em seu sistema de estudo, o movimento como nossa primeira linguagem e buscou vincular em sua obra a ciência e a arte através da análise e observação do movimento (FREIRE, 2001a). Esse sistema garante a qualidade das aulas e bons resultados na aprendizagem de um grande repertório de movimentos, e visa também ao retorno dos movimentos naturais, com sua espontaneidade e riqueza (FREIRE, 1999). Ele define quatro aspectos do movimento que são inter-relacionados e servem como lentes pelas quais se observa e apura o foco da experiência do movimento: a) Corpo – consciência sobre qual parte do corpo está se movendo; uso do corpo de maneira ampla ou restrita; unidade entre as partes superiores e inferiores do corpo; centro e extremidades do corpo; movimentos de tronco iniciados em diferentes partes; formas do corpo e destreza manual; b) Esforço – como o corpo se move, atitude frente ao peso do corpo, tempo, fluência do movimento e espaço. Habilidade para alterar entre atitudes opostas. Ritmo, resistência, reações; c) Espaço – onde o corpo se move, gestos, localização das formas; planos de movimento, níveis do espaço; relações entre as pessoas em movimento e objetos ou com outros indivíduos que estão observando o movimento (FREIRE, 2001); d) Tempo – o mesmo ritmo pó ser executado em tempos diferentes; trabalho com as pausas e sua duração medida por unidades de tempo proporcionais à do movimento que introduzem e concluem o período da parada (LABAN, 1978).

O sistema *Body-Mind-Centering* traz a idéia da relação entre o conhecimento e o sensível. É definido por Bonnie Bainbridge Cohen (*apud* FREIRE, 2000) como uma jornada experimental dentro do vivo e cambiante território do corpo, e inclui a aprendizagem dos sistemas do corpo, como, por exemplo, esqueleto, ligamentos, músculos, nervos, pele, respiração, etc. Essa aprendizagem é tanto experiencial como cognitiva. Cohen, que ensina, escreve e trabalha com crianças com necessidades especiais, dentre outros (FREIRE, 1999), também coloca que o movimento é a manifestação de como a mente se expressa através do corpo que está em movimento. As mudanças de qualidade do movimento indicam a mudança de foco da mente sobre o corpo. O desenvolvimento do movimento é colocado como não

linear, acontecendo através de estágios sobrepostos. Há uma atenção para a questão da respiração como fonte de energia para o movimento acontecer com perfeição. Esse sistema também trabalha com as dinâmicas da percepção, pois é através de nossos sentidos que recebemos informações de nosso ambiente interno e externo. É pela exploração do processo perceptivo que podemos expandir nossas possibilidades de respostas na nossa relação com o mundo, com o outro e com nós mesmos. Por fim, salientar a arte de tocar e de ser responsável nesse ato de tocar.

O *Contact-improvisation*, criado pelo americano Steven Paxton, é baseado no toque e possibilita um processo criativo que ocorre quando duas ou mais pessoas se movimentam com apoio mútuo (FREIRE, 2004a), brincando com o equilíbrio e o desequilíbrio do coletivo. Propicia um auto-contato e com o nosso ambiente, com a idéia do prazer de se movimentar, de dançar com alguém de forma espontânea, sempre como um fluxo do movimento do outro. Não recria a moldura da estética clássica e propõe uma outra forma de apreciar a dança que não passa somente por aquilo que é agradável apenas aos olhos. Há uma grande ênfase na importância da qualidade do toque, pois é através dele que acontece a troca de informações sobre o movimento de cada um e a fluência do mesmo.

As observações permitiram constatar que, nos momentos de sentirem as necessidades do corpo de se movimentar, os dançarinos, mesmos que conectados com os demais integrantes, “ignoravam” uns aos outros, no sentido de que não havia procura de padrões de movimentos. Nos momentos de criação das aulas de dança, percebe-se que as pessoas visuais procuram referências nos corpos dos outros para executarem seus próprios movimentos, ou seja, modelos e referências externas, parecendo procurar um parâmetro para o certo ou para o errado. Os dançarinos não-visuais já partem mais de suas necessidades internas de fazer tais movimentos, mesmo notando que alguns deles ainda demonstram uma certa dificuldade de ficar sozinhos, no silêncio, e de criarem movimentos diferentes dos que normalmente fazem. Mas isso revela a personalidade de cada um nos movimentos que faz e suas experiências vividas.

Ao fazer a revisão de literatura foi possível encontrar, como já apresentado, outros olhares sobre o grupo, produções ligadas às áreas da Educação Física e Pedagogia, em nível de Graduação. Uma dessas produções trata da importância que a atividade de dança tem para o desenvolvimento das pessoas não visuais; a outra trata sobre uso da música nas aulas de dança do grupo. O trabalho na área de Educação Física, que resultou em artigo de Andréa F. Golin no periódico Benjamin Constant – “Dança e movimento: um significado para a pessoa portadora de deficiência visual” é um relato da experiência vivida pela autora com os

dançarinos do Grupo Potlach. Quando ela fez suas observações para sua monografia do curso de Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina, o projeto era intitulado “Dança, movimento-educação para crianças e jovens com necessidades educacionais especiais e/ou não visuais”. A autora procurou verificar qual o significado que essas aulas e atividades de dança têm para o “portador de deficiência visual”²⁰. A abordagem foi qualitativa, utilizando entrevistas com os alunos e descrição das aulas. No final, a autora confirmou a importância da dança e sua contribuição relativamente a aspectos físicos, sociais e psíquicos: melhor consciência corporal, descoberta de possibilidades de movimento, criatividade, socialização, autoconfiança e inclusão social.

O trabalho desenvolvido no curso de Pedagogia no ano de 2004 recebeu o título “A música na dança: um estudo com pessoas não-visuais”, de Rachel Winz Leite. A autora trabalhou na perspectiva de chegar em como era utilizada a música no Grupo Potlach, concluindo que acontecia de forma integrada com a dança. Cada dançarino estabelece uma relação com a música e com o silêncio. Por isso, é preciso conhecer cada dançarino e a qualidade do seu movimento, para dar sugestões e escolher as músicas do espetáculo, sempre tendo cuidado na sua seleção, porque as mesmas criam atmosferas emocionais. A música ajuda a dar pistas, no momento da apresentação. A autora conclui seu trabalho afirmando que a música age sobre todos nós, de diferentes formas, estabelecendo vínculos com nossa ação corporal.

O grupo talvez traga a reflexão de uma nova (outra) relação com a estética²¹ para a dança, uma outra forma de perceber, surgida na e da relação ver e não-ver, que vincula a percepção, tempo, espaço e movimento. Ele mostra a pluralidade humana, condição de nossa existência, que somos sempre tentados a esquecer. Quando eles se apresentam, acontece uma celebração à diversidade humana e instiga um desafio para o público: ter uma postura inovadora frente à diferença.

²⁰ Termo utilizado pela autora.

²¹ Lembro que etimologicamente estética é o estudo das sensações e vestígios da obra de arte no sujeito que percebe (PAVIS, 1999, 330). Segundo Luigi Pareyson (2001, 11), a estética “não tem nem caráter normativo nem valorativo: ela não define nem normas para o artista nem critérios para o crítico”, mas estuda a estrutura da experiência e aqui se encontra com o problema da poética e da crítica. “Torna-se objeto da sua reflexão o esforço do artista para dirigir, segundo leis ou normas, sua própria atividade e o do crítico para delinear-se um método consciente de leitura e julgamento” (PAREYSON, 2001, 12).

3.2 O VÍDEO-DANÇA “QUATRO”

Título: Quatro

Realizadora: Ida Mara Freire

Duração: 10 minutos e 31 segundos.

Ano de produção: 2005

Concepção e direção: Ida Mara Freire

Grupo de dança Potlach: Ana Carolina Pereira; Antonio Saretto; Carlos Domingos; Diana Gilardenghi; Fábio Silveira; Ione Bendo; Juliana Padilha; Taís Rodrigues.

Direção de vídeo: Ida Mara Freire

Roteiro: Marina Moros

Câmera: Jonathan

Edição: Mauricio Muniz

Locução: Ida Mara Freire

Trecho poema “Mar absoluto” – Cecília Meireles, Ed. Nova Fronteira, 1983.

Trilha Sonora Montada: Ida Mara Freire

Músicas: “Fantasia” e “Maria Luiza” – Egberto Gismonti; “Terra” – Umkh; “Dons Rollerkes” – Naná Vasconcellos.

Apoio: Associação Catarinense de Cegos – ACIC; Pró-Reitoria de Extensão PRCE/UFSC; Laboratório de Novas Tecnologias - LANTEC – CED/UFSC.

O vídeo-dança é criado a partir do cruzamento de duas formas de expressão artística: dança e vídeo, demonstrando, com isso, a tendência da contemporaneidade de perceber as interfaces de várias formas de arte, facilitada pelo caráter experimental da dança contemporânea. O casamento da dança e do vídeo se deu muito bem, pelo fato de as duas linguagens tratarem de imagem e movimento, tempo e espaço.

Essa nova linguagem pode ser vista como mais uma interrogação sobre o espaço, sua estrutura e suas possibilidades. Nesse caso, o vídeo não funciona como um mero instrumento de registro e documentação do trabalho, mas passa a interagir e torna-se um instrumento do coreógrafo. As primeiras experimentações com vídeo-dança surgiram no final da década de 60. Um dos pioneiros na simbiose dança e vídeo foi Merce Cunningham (1919), coreógrafo e um dos grandes nomes da dança contemporânea no mundo. Utilizou as limitações e possibilidades desse meio como inerentes à criação, o que terminou por influir em sua

maneira de coreografar para palco, pois percebeu, em si e na platéia, um olhar re-educado pelas dinâmicas temporais da televisão e do cinema.

Filmar a dança implica levar em consideração a adaptação do meio (dança real), a distância do dançarino e do espectador para outro objeto (câmera, tela): “Quando a dança é captada pelo olho da imagem, ela ganha uma outra existência” (SPANGHETTO, 2003, p. 38). Isso pede uma mudança de olhar do espectador, até mesmo daquele acostumado com a dança no palco, um olhar que julga, que escolhe algo que ainda não tem conceito, e, portanto, não tem padrão para julgá-lo, o que não delimita o campo de pesquisa nessa área.

Iniciar o texto explicando o que é o vídeo-dança foi uma opção para introduzir o uso dessa tecnologia na dança. No caso do “Quatro”, mesmo não tendo sido feito especialmente para a câmera, como pediria essa dupla linguagem, o resultado final permite a sua caracterização como vídeo-dança. Seu nascedouro foi o do espetáculo de mesmo nome, apresentado no Teatro da UFSC, em 2003. Durante o processo de criação, os dançarinos, em entrevistas, relataram suas experiências cotidianas e memórias corporais dos elementos: terra, água, fogo e ar. Através de perguntas, eles foram construindo expressões usando de sua imaginação e memória, permitindo-se criar tendo o seu próprio corpo como referência.

As seqüências foram compostas com base na improvisação e no contato corporal a partir das quatro qualidades do movimento: condensado, ondulatório, explosivo e sustentado. O vídeo foi então editado com base nas imagens captadas no dia da apresentação. Dança, música, poesia e descrição do processo coreográfico, na voz da diretora e coreógrafa do grupo, possibilitam a aproximação com o processo de criação. Com a coreografia “Quatro” no formato de vídeo-dança, surgiu uma possibilidade nova de experimentação de espaço, de tempo, de construção de cenas. A partir de fragmentos do espetáculo remontado para o vídeo surgem novos corpos, uma nova dança se tece no sentido da relação entre o visível e o invisível de cada cena, que ganha novos sentidos através do destaque.

A câmera direciona o olhar do espectador e com isso o ponto de vista da platéia é modificado. A imagem que recebo é um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que organiza uma aparência das coisas. Trata-se de um olhar anterior ao meu, que se interpõe entre mim e a dança. O meu olhar passeia entre os elementos escolhidos por esse olhar exterior. E a cada novo olhar surge uma constelação de sentimentos e percepções novas, pois o objeto vídeo-dança é oferecido e é comum, público – o que muda é a forma de perceber que existe nas possibilidades dadas pelo objeto.

O vídeo desperta minha memória de espectadora do espetáculo que originou o vídeo-dança, ou seja, as minhas percepções desse dia, desde o cheiro do teatro, a sensação do

plástico-bolha que cobria a entrada, as vozes das pessoas, o silêncio, o início do espetáculo e cada apresentação dos dançarinos. As imagens foram editadas para o vídeo, mas para mim continuam inteiras.

Porém, ao fazer a segunda exibição do vídeo na escola, percebi que, para as crianças, as imagens tiveram outros sentidos, despertaram outros sentimentos. Ao falar da apresentação de um vídeo dança todos vibraram com a idéia de ver algo novo, que até o momento não sabiam o que representava. Um sentimento de encantamento tomou conta do espaço, uns ficavam se mexendo na cadeira, comentavam uns com os outros, alguns risos contidos e um “olha que engraçado as mãos deles”. No momento em que uma das dançarinas está no chão e levanta os braços, um dos meninos levantou os braços de forma parecida, mantendo o olhar fixo na imagem. A cada mudança de música, um pulo, traduzindo que o vídeo vibrara por dentro de seus corpos. No final, uma fileira toda de crianças batucava nas cadeiras, ao som da música contagiante de Naná Vasconcelos. Ao terminar a exibição, questionamentos, comentários espontâneos afloraram, todos ansiosos para comentar, dar depoimentos.

A esse respeito Osório (2005, p. 23) afirma que:

A vontade de falar ou de escrever depois do impacto de uma obra é uma forma natural de responder à experiência estética e, uma vez que o entendimento não é aí determinante, nossa imaginação vai atuar de modo mais livre e produtivo. Essa vontade originária de falar, de querer que o outro sinta como nós e compartilhe o nosso sentimento, que é tão própria à experiência estética, vai qualificá-la como o solo de nossa comunicabilidade.

O vídeo-dança surge como um recurso didático para o processo de ensino e aprendizagem da dança, um material básico para as crianças/adolescentes terem seu primeiro contato com a dança, com o corpo diferente em cena. Esse material poderá capacitar os estudantes a observarem e discutirem o estilo da dança.

Também pode ser um recurso para o ensino e formação de platéia, completamente novo para os estudantes. O que ocorreu foi a surpresa dos estudantes em ver dançarinos com cegueira e surgiram questionamentos como: isto é dança ou teatro? É dança mesmo? Se eles não enxergam, como é que eles fazem? Que dança é essa? Quais são os seus sentidos, sensações? Questionamentos que permeiam o trabalho do grupo e a resposta que surge de um dos dançarinos não-visuais é a “dança do não sei lá o quê...”. A diretora do grupo Potlach coloca que isso acontece porque depende da percepção do espectador, constituindo-se numa interrogação que apela para a intuição de uma dança que acontece e se expressa no entrelaçamento entre um dançarino que não vê e o espectador que o vê. A proposta do vídeo-

dança possibilita tecer relações entre dançarino e estudante, em um jogo lúdico, criativo de reconhecimento do outro-eu: nós (FREIRE, 2005/2006)²²; busca despertar a percepção de uma dança forjada nos sentidos, na memória corporal, no visível e no invisível.

É com esses questionamentos, é nessa relação da platéia que vê – no caso os estudantes no espaço escolar –, com o vídeo e os dançarinos com cegueira que procuro pelo julgamento estético como um abrir-se a outrem e à diferença. Um abrir o espaço do julgar, para dar ao espetáculo a possibilidade de disseminação e comunicabilidade, um espaço alternativo para o surgimento de novas percepções, porque o julgar, esteticamente, também é uma atividade experimental que nasce de um processo criativo.

A partir deste ponto vou trilhar um caminho pelo julgamento estético que surgiu com a pesquisa. Esse caminho passa pela percepção, pela imaginação, pelas imagens, pelo gosto, pela relação dançarino e platéia, pelo diálogo com o outro. E abro um pequeno espaço para mostrar um exemplo de como esse caminho se construiu no decorrer desses dois anos.

3.3 O JULGAMENTO ESTÉTICO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

No Renascimento, séculos XV e XVI, a razão e a natureza passaram a ser valorizadas, sendo que, nas artes, o fundamento da verdade estava nas técnicas usadas para a imagem se reportar às coisas reais. O sensível era visto como a capacidade de imitar o existente na natureza, vista como possibilidade de se aproximar de um mistério.

No século XVIII havia um grande interesse pela estética, pela arte e pela crítica da arte. A intenção, nessa época, era estabelecer regras para o gosto e fixar padrões para a arte (OSORIO, 2005).

A partir do século XIX surge a idéia de fazer e pensar uma arte a partir da experiência e não do *a priori*, ou seja, pensar a arte através do próprio fazer artístico. Antes, não se queria explicar, apenas copiar a natureza; agora, quer-se refletir sobre a realidade criando outras realidades. É também nesse período, mais especificamente ainda no final do século XVIII, que surge a crítica e o julgar no âmbito da arte, início da superação de uma noção técnica que definiria normas para as práticas artísticas (OSORIO, 2005). A experiência estética que surge no momento em que estamos com o objeto artístico ganha o significado de ser problemática e

²² Informação retirada do projeto “Videodança: Que sei eu?”, enviado para o edital “Itaú Cultural – Rumos Cultural – Videodança 2005/2006”.

diferenciadora, ao colocar o sujeito em contato com o desconhecido e ampliando seus horizontes de sentido. É a falta de normas que tiram as certezas que nos faz superar a visão técnica da arte e traz a necessidade de ajuizamento, que não é normatizador, mas um esforço reflexivo que busca significar uma experiência singular do mundo.

Na arte contemporânea, não há mais somente a preocupação com a contemplação e a procura do belo, acrescidas pela ânsia de expressar emoções, desejos, dúvidas, segredos, o inédito, o não ter comparação (FREIRE, 2005a). O que nos traz a um terreno fértil para o surgimento de julgamentos estéticos, que vai além da procura do sentido das obras que estão diante de nós. Aqui, trata-se de um julgamento estético da dança, que exprime a existência dos dançarinos com cegueira. Um julgar que é “estar disposto a enfrentar novas possibilidades de pensar, de sentir e de ser no mundo.” (OSORIO, 2005, p. 37).

A dança contemporânea não é uma escola, tipo de aula ou dança específica, e, também não se define por uma técnica referencial, mas por uma estética que surge da investigação de nós mesmos através do corpo e a partir disso uma descoberta de movimentos que expressam nossas emoções, dúvidas e pensamentos. É interessante notar que os elementos para os quais a dança contemporânea volta sua atenção são responsáveis por afirmar a condição do indivíduo no mundo, o si próprio e o que o cerca. Essa dança tem como característica não única, porém relevante, ser auto referencial, pois devolve o corpo como forma de expressão da individualidade sem seguir modelos e padrões de movimento. Laurence Louppe (2000) aponta a presença de um corpo híbrido exigência da criação coreográfica que expressa uma identidade e é resultado de uma combinação única, de várias experiências corporais com as mais diversas técnicas e áreas de conhecimento; uma produção e não reprodução de um gesto que trabalha sobre a materialidade do corpo e sobre a subjetividade. Essa dança alterou o modo de pensar a organização coreográfica, não a entende mais como uma produção linear com determinismos concretizados. Porém ao utilizar diversas estratégias, tais como o acaso, as observações e análises sobre como se chega a determinado movimento, mas é a abertura de um universo entre estas que surge da mediação e experimentação da interação de diversas técnicas.

Na dança contemporânea pode-se muito, mas não se pode qualquer “coisas” (TOMAZZONI, 2006). A liberdade que ela traz não dispensa idéias forte e a inventividade das grandes obras de qualquer forma artística, nem um domínio técnico (TOMAZZONI, 2006). Liberdade que exige o confronto de idéias, a disseminação de sentidos e a formação de juízos para que se obtenha sentido e entendimento da mesma (OSORIO, 2005). A dúvida, a multiplicidade, a fragmentação e a instabilidade se presentificam. O corpo que está no palco

pode não ser o que parece. Ele nos é revelado sempre múltiplo e variado, fazendo-nos pensar, o que mostra que mesmo sentados em cadeiras podemos nos movimentar. Hoje, o dançarino parece celebrar a diversidade humana e desafia o público a pensar: que dança é essa? Que corpo é esse? Como viver a experiência do julgar em uma cena tão marcada pela liberdade de experimentar sem torná-lo uma forma de enquadramento, de adequação a convenções instituídas?

O julgamento, então, passa a ser falar mais do sentimento que passa por nós do que identificar uma propriedade no outro. A escolha do *julgar* definiu-se, neste trabalho, por esse nos abrir para as diferenças, por possibilitar estar com outrem no mundo, olhar o diferente sem querer criar um conceito fechado, por nos abrir para as várias possibilidades do sentir. Quando me dirigi para a escola, não queria saber se os estudantes iriam conceituar, ou trazer definições sobre o que fora visto. A intenção era possibilitar que eles sentissem algo diante do que estava sendo apresentado, que eles tivessem contato com algo a que não estivessem acostumados a ver no seu cotidiano. E, por fim, serviu ainda para que desmistificassem questões em relação a pessoas com cegueira, e compreendessem que todos podem dançar.

"Foi bem interessante! Apesar de tudo, eu aprendi uma coisa com essa dança, que não é só uma pessoa normal que sabe dançar. Pessoas com deficiência também sabem. Você devia passar para outras turmas de dança. Para eles aprenderem, que a gente também pode aprender a dançar mesmo que seja difícil, já que as pessoas cegas aprendem. Isso é um exemplo para todo mundo." (Eduardo, 16 anos)

Como já citado na introdução, no início da pesquisa estava com a atenção direcionada aos sentidos, ainda convicta de que o sentido mais usado para julgar fosse o da visão, como se esse momento estivesse muito ligado às informações visuais. Ao entrar em campo e nas entrevistas com os dançarinos, percebi que o julgamento está muito mais ligado ao sentir com o corpo todo, à imaginação, ao diálogo com o outro e não mais a uma condição biológica do ser.

A intenção de escrever sobre o julgamento estético é de estar diante do outro, de percebê-lo, de senti-lo como carne de minha carne, de intuí-lo, de conhecê-lo. Estamos sempre fazendo julgamentos, portanto, é necessário suspender a atitude natural diante disso e partir para uma atitude questionadora e criativa.

Quando se fala de juízo estético não se quer significar uma crítica severa, mas um olhar diferente, mais minucioso diante da obra que se apresenta; quanto à figura do

“julgador”, trata-se de alguém que faz um espetáculo dentro de sua condição de espectador, que comunica suas idéias e sentimentos sobre uma obra.

Hoje, o meio da dança é democrático, do ponto de vista das múltiplas possibilidades de ser das obras e da fertilidade desse terreno, e isso faz com que cada vez mais o juízo seja necessário (OSORIO, 2005). As obras, mesmo com a liberdade de criação, continuam a possibilitar o julgamento, que não significa enquadrar ou condenar.

O juízo estético é um juízo estritamente político e particular, que precisa de espaço para ser discutido e formado, sendo o julgamento uma ou a mais importante atividade que possibilita compartilhar o mundo (ARENDRT, 2005). É possível “alargar” os pensamentos e juízos, possibilitando novas formas de olhar, através também da comparação de nossos juízos aos juízos possíveis da imaginação. Para que essa questão fosse apresentada nesta pesquisa, fiz escolhas metodológicas para favorecer o aparecimento de momentos que, através de suas descrições, pudessem trazer elementos para refletir sobre a questão do julgar como possibilidade de compartilhar nossas experiências, e assim, compartilhar o mundo.

Somos seres que aparecem e essa aparição exige um outro que será nosso espectador, que julgará ou não nossas ações, atos, expressões. No mundo contemporâneo a vida torna-se espetáculo: “Estar no mundo significa tornar-se imagem ao olhar dos outros...” (BAVCAR, 2003).

Faz-se necessário, nesse mundo, uma platéia disposta a entender os outros de forma estética; para isso é necessário entender os processos imaginativos que nos permitem compreender os sentimentos dos demais seres e de compreendermos os nossos próprios sentimentos estéticos. Para isso, é preciso criar espaços para sentirmos, para vivenciar um processo criativo diante de um espetáculo.

Ao levar o vídeo-dança para a escola, não havia intenção de banalizar o trabalho da dança, mas criar esse espaço de sentir. Uma aposta não na disseminação dessa arte na vida desses estudantes, mas de levar a necessária presença da vida na relação com a arte.

Em relação à dança no espaço da escola, a dissertação “Dança na educação: a busca de elementos na arte e na estética”, de Luciana Fiamoncini (2003), ofereceu ferramenta importante sobre como desenvolver uma fundamentação teórica para a dança na educação. A autora buscou na arte e na estética elementos que contribuíssem para esse feito. Identificou na arte os elementos da criatividade e da expressividade, e na estética a sensibilidade, elementos que a autora acredita serem o tripé básico para o trabalho com a dança, tanto na educação formal quanto na educação informal. A pesquisa merece citação, pois a autora dá ênfase à questão da sensibilidade e da estética, advoga a presença desses elementos no

caminho da pesquisa e da busca da escola como possibilidade de espaço para a formação da platéia.

Luiz Camillo Osório (2005) acredita que o juízo estético, na contemporaneidade, parece se fazer necessário pela falta de certezas diante de uma obra, insistindo em que ele não é uma forma de condenação ou enquadramento, mas um modo de avaliar que procura uma adequação entre palavras e sentimentos. Julgamos porque nos sentimos inquietos. Sentimos necessidade de fazê-lo para que possamos criar um significado, um conceito para o que está sendo visto ou não-visto. Cabe a nós inventar o seu uso sem seguir regras ou padrões, pois não existe apenas uma forma a ser vista, mas algo a ser sentido e trabalhado, criativamente, pelo corpo e pelo pensamento. Significação e formação de imagem, assim, interagem.

A cada espetáculo, a cada novo ato é preciso formular um juízo estético novo. Não é possível responder a uma nova situação, a um novo espetáculo, com juízos pré-formados, pois esses, quase sempre são carregados de preconceitos e dificultam a relação com o novo, com o que está sendo apresentado no momento. Quando Kant (KANT, *apud* OSORIO, 2005, p.30) discorria sobre a universalidade dessa atividade humana, não apresentava como algo absoluto para todas as experiências com a arte, defendia que ela viesse do singular, do particular de cada experiência. “A necessidade de julgar se impõe pela força do fenômeno poético, que não é determinável por uma expectativa prévia ou por um saber constituído.”, afirma Osório (2005, p. 30). Esse caráter poético faz com que o fenômeno tenha múltiplos sentidos e pode ser discutido.

Nas exposições do vídeo-dança na escola, foi possível perceber como esse espaço é importante para a formação de platéia, pois as crianças estão mais abertas ao novo, ao diferente, não têm vergonha de perguntar, de dizer que não entenderam. É através dessas atitudes que se cria um espaço para a compreensão, para o estar com o outro. Começar essa formação quando criança significa criar mais possibilidade de julgamentos estéticos que surjam da reflexão, da sensibilidade, de compreensão de uma dança que traz “corpos diferentes”.

A dança contemporânea em cena exige respostas novas, julgamentos diretos, faz-nos pensar nos padrões pré-estabelecidos que são quebrados, permite ter experiências que nos oportunizem reflexão. Ao emitir sua opinião, Vinicius traz sua experiência com a dança para seu momento de escrita e diz:

“Eu acho muito legal porque eles não enxergam e fazem os movimentos.
Eu acredito que foi muito difícil para eles fazerem os movimentos. Eles

fazem no ritmo da música. E eu acho isso muito legal. Bom, a minha dança também é do ritmo da dança. Eu adoro a dança contemporânea. O professor também é muito legal." (Vinicius, 12 anos)

Esse estudante, no ano de 2007, teve a oportunidade de ter aulas de dança contemporânea. À época, o professor fez um trabalho de divulgação na escola para conseguir atrair estudantes para sua aula, mostrando o vídeo de um espetáculo da Companhia de Dança Deborah Colker. Os mesmos alunos tiveram oportunidade de assistir, ao vivo, a um espetáculo da mesma companhia, apresentado no Centro Integrado de Cultura – CIC, no mês de abril de 2007. A avaliação de Vinicius traz, portanto, informações mais “técnicas” sobre o assunto, citando a sua observação em relação ao ritmo dos dançarinos com o seu próprio ritmo nas aulas de dança que frequenta.

A respeito do dançarino com cegueira, uma das crianças da segunda exibição perguntou: “Eles são todos cegos?” E uma outra: “são cegos mesmo?” E nos registros escritos:

“Eu adorei a dança que vocês fizeram. Mesmo sendo com deficiência, vocês arrasaram mesmo. Uma bela apresentação.” (Murilo, 11 anos)

“Eu gostei, porque eu vi os cegos superando todas as dificuldades da dança, então eu quero que eles continuem assim, e que mais cegos entrem para poder aprender essas danças.” (Cristiano, 11 anos)

Em uma das pesquisas da professora Ida Mara Freire (2005), esta defende que o trabalho artístico criado pela e/ou com a pessoa com necessidades especiais deveria ser submetido ao julgamento estético, tal como qualquer outro trabalho de arte. No entanto, para isso, primeiro haveria que apreendê-lo como uma obra de arte, e não somente como uma manifestação política; segundo, dever-se-ia buscar apresentar um produto artístico no qual as pessoas com diferenças físicas e sensoriais não fossem meros receptáculos para criação dos outros. E, por fim, dever-se-ia buscar uma expressividade que gerasse algo mais além da comoção por parte daqueles que a eles assistissem. O que provoca uma instabilidade em nossos conceitos estéticos, pede reflexão e diálogo. Embora as crianças enfatizem a questão

da cegueira, o que é normal, pois o grupo não procura esconder as características físicas de seus integrantes, eles falam da dança em si.

O trabalho de dança, realizados por artistas com “necessidades especiais”, segundo Sandra Meyer (2005), convida a um olhar mais atento ao processo de construção dos movimentos e suas possibilidades inusitadas, abrindo novos espaços para o entendimento sobre o corpo que dança. Nas palavras da autora: “O corpo da dança na contemporaneidade permite a propagação da diferença, a possibilidade de existência de corpos diversos numa anatomia humana que tende a uma assimetria crescente” (NUNES, 2005, p.53). Ela termina o texto afirmando que é um desafio, tanto para o artista com “necessidades especiais” quanto para seus interlocutores, “exercerem uma atividade estética na área da dança a partir de uma singularidade que é ainda mais específica, realizando e/ou contemplando um produto artístico onde co-habitam as condições orgânicas e as proposições técnicas e estéticas” (NUNES, 2005, p.53).

A dança contemporânea possibilita a ressignificação do corpo singular e múltiplo. O espectador dessa dança é convidado a assumir um novo papel, o de uma participação ativa (FREIRE, 2005a), sentindo as sensações, ao perceber o corpo do outro como tecido de sua própria carne, o que propicia uma nova experiência perceptiva, pois a platéia parece projetar suas próprias visões sobre o corpo do bailarino, corpo que lhe é oferecido como tela em que cada gesto possibilita muitas interpretações (GODARD, 2002). Essa relação é constituída, constantemente, pela complexidade tanto do trabalho do dançarino quanto do observador (BEL, 2004). O espetáculo em si torna-se um lugar de experimento tanto para o dançarino quanto para o espectador, que é convidado a sentir as sensações do outro, a perceber os corpos em cena, espaço de relações e possibilidades.

Um outro elemento surge nessa trajetória, é a questão do gostar ou não. Quando proponho que as crianças tenham contato com a dança contemporânea, com corpos diferentes no palco, para que possam apreciá-la e julgá-la, estou entendendo que é preciso conhecer para compreender e gostar. Antes, em apresentações de dança contemporânea eu sentia um certo estranhamento, incomodavam-me tantas quedas, tinha uma sensação de que aquilo não era dança. Ao tornar-me praticante e ir a mais espetáculos e ver suas possibilidades, abertura e entendimento de que todo corpo pode dançar, não trazendo a idéia de “corpo ideal”, comecei a apreciá-la e gostar de ir aos espetáculos. Entendi que as quedas, muitas vezes, são necessárias e deixam o espetáculo mais intenso, vibrante e belo e, em outras, são exageradas, desnecessárias, o que acaba afetando o andamento do espetáculo. A Orientadora Educacional visitada declarou que as crianças iniciadas na dança contemporânea, em 2007, apresentaram

um estranhamento, chegando a faltar muito, mas depois de irem assistir ao espetáculo de Deborah Colker, começaram a querer se arriscar mais nas aulas de dança, explorar mais o chão, explorar mais as possibilidades de movimento do próprio corpo, tornando o grupo participante mais assíduo nas aulas. O que se deduz é que foi preciso um contato mais efetivo para poder conhecer, despertar o desejo, a vontade, o gostar daquela dança, para o corpo vibrar com a dança. Confirma-se, uma vez mais em nosso caso, que o elemento transformador do sentir foi o vídeo-dança “Quatro”.

“Eu achei um trabalho muito bem elaborado, cada componente do grupo tem a sua vontade de dançar, cada um com o seu jeito e não é a necessidade que atrapalha isso. Gostei muito do espetáculo, este ano que eu entrei no grupo de dança e cada um desses espetáculos enriquece a cultura do grupo ao todo. Nunca tinha presenciado um espetáculo com cegos, mas é muito legal, pois cada um com sua necessidade têm sua criatividade.” (Carolina, 12 anos)

“Eu achei legal, mas não entendi. Estava divertida a dança do filme.”
(Rafael, 11 anos, turma da 4ª série)

Quando julgamos, colocamos o nosso gosto à prova, criamos, individual e culturalmente, uma disponibilidade para gostar. E é através desse gostar que se cria a vontade de compartilhar, de sair de ir ao encontro dos demais, lembrando que não se procura o consenso, pois é necessário respeitar os diferentes gostos. O dançarino doa seu corpo, que se transforma em dança; doa um pouco de sua experiência cotidiana e de vida para a platéia, algo significativo, mas só mediante o gosto essas idéias conseguem ser transmitidas. Esse juízo de gosto é subjetivo, mas, como coloca Osório (2005), isso só implica o fato dele ser uma experiência sentida pelo sujeito e não um predicado do objeto.

É a liberdade que faz surgir um juízo estético, nascido mais da imaginação do sujeito do que do objeto: nós não vemos com os olhos da visão, também não vemos com os olhos do espírito, vemos com o corpo e com isso ultrapassamos as formas do objeto. E é dessa imaginação, que não é fantasia, sonho, erro, mas que se mistura à percepção e à memória, que

um verdadeiro movimento se engendra pela sensação do ato (NOVAES, 2005). Esse conhecer e gostar, que é do âmbito da experiência humana com os outros, garante nossa existência e a existência das coisas ao nosso redor que ultrapassam a questão das escolhas. Nas palavras de Hannah Arendt (2005, p. 201): “A liberdade é uma realidade concreta, tangível em palavras que podemos escutar, em feitos que podem ser vistos e em eventos que são comentados, lembrados e transformados em histórias antes de se incorporarem por fim ao grande livro da história humana.”

A pesquisa assim foi constituída, em cada experiência dividida, em cada momento que fomos convocados a julgar, a decidir sobre os sentidos em causa, em um diálogo aberto com os demais participantes. Na parte a seguir apresentarei um pequeno texto sobre a percepção na relação dançarino e espectador, pois esta fornece “matéria” tanto para a imaginação quanto para a memória presente num juízo estético.

3.4 RELAÇÃO PERCEPTIVA ENTRE O DANÇARINO E (TEL)ESPECTADOR

A experiência da percepção nos ensina a passagem de um momento a outro e a busca de unidade de tempo. As nossas experiências do belo e nossa percepção da arte acontecem na ambigüidade que transita entre a temporalidade e atemporalidade, entre a passividade do gosto e a atividade imaginativa, entre a autonomia do belo e sua pretensão de simbolizar a verdade e o bem (OSÓRIO, 2005).

Não pretendo aqui trazer definições da percepção, mas defender, com Merleau-Ponty (1990, p.91) que “tudo é percepção, posto que não há uma só de nossas idéias ou reflexões que não traga sua marca, da qual a realidade objetiva esgota a realidade formal e que se torna fora do tempo.”

No artigo “Gesto e percepção”, Hubert Godard (2002) aponta a problemática da dança contemporânea, pois esta representa um desafio para o espectador que se vê diante de novos códigos estéticos. A relação entre dançarino e espectador mudou: quando o dançarino é tocado pelo seu próprio gesto, ele toca o espectador. Com isso, podemos perceber que a significação do movimento ocorre tanto no corpo do dançarino como no corpo do espectador.

Ao observar um dos estudantes reproduzindo o movimento das mãos das dançarinas, vivenciando a experiência desse movimento em seu corpo, pensei em como o movimento do

outro coloca em jogo a experiência do próprio movimento do observador, ou seja, a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica que pode ou não se tornar visível.

É a percepção que controla e faz surgir os movimentos dos dançarinos, e é a mesma percepção que nos permite compreender os processos que acontecem no momento em que somos espectadores de dança. A mesma capacidade criadora que opera na imaginação está, em germe, na percepção humana. Isso quer dizer que ela traz elementos para a imaginação. É através dela que entramos em contato com o mundo, e o modo com que percebemos as coisas é uma variação de posicionamento, é resultado de nossas experiências, e não uma fatalidade da natureza.

Os modos de perceber o mundo são os modos diferentes de nos relacionarmos com o mundo.

[...] a experiência da percepção nos põe em presença do momento em que se constituem para nós as coisas, as verdades, os bens; que a percepção nos dá um *logos* em estado nascente, que ela nos ensina, fora de todo o dogmatismo, as verdadeiras condições da própria objetividade; que ela nos recorda as tarefas do conhecimento e da ação. Não se trata de reduzir o saber humano ao sentir, mas de assistir ao nascimento desse saber, de nos torná-lo tão sensível quanto o sensível, de reconquistar a consciência da racionalidade, que se perde acreditando-se que ela vai por si, que se reencontra, ao contrário, fazendo-a aparecer sobre o fundo de natureza inumana. (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 68)

A percepção é um processo contínuo que envolve mudanças de foco e movimentos de atenção de uma parte a outra. Não posso apenas entendê-la como simples sensação e nem apenas como ato de inteligência, pois, se fosse esse o caso, nós nos envolveríamos do mesmo modo: “não saberei nunca como vocês vêem o vermelho e vocês nunca saberão como eu o vejo, mas essa separação das consciências só é reconhecida depois do fracasso da comunicação, e nosso primeiro momento é de acreditar num ser indiviso em nós” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 50).

Esse mesmo autor afirma, que é através da sensibilidade que despertamos o interesse por algo e nos propomos a conhecer. É no fazer uma elaboração de um julgamento que alcanço os dados necessários, o quadro das coisas tal como as percebo, e passo do subjetivo ao mundo dos objetos.

Jérôme Bel (2004) trabalha com a relação do bailarino com os espectadores, vendo a obra de arte como um estímulo. O espectador parece projetar suas próprias visões sobre o corpo do bailarino, corpo que lhe é oferecido como tela, ao mesmo tempo que sentimos necessidade de encontrar algo de semelhante a nós nessa tela, pois quando nos reconhecemos

no espetáculo, ficamos mais confortáveis. A minha relação com as coisas começa pela familiaridade fácil, por exemplo, minha percepção do outro é, à primeira vista, a dos gestos ou comportamentos da “espécie humana”. Mas se a coisa me ensina algo, realmente,

se o outro é realmente um outro, é preciso que num certo momento eu fique surpreso, desorientado, e que nos encontremos, não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de diferente, e isso supõe uma transformação do outro: é preciso que nossas diferenças não sejam mais como qualidades opacas, é preciso que elas tenham se tornado sentido. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 177)

Os sentidos não gravam o real, mas o inventam no imaginário. O corpo se torna o sujeito da percepção, e não há como separar a atuação dos nossos sentidos quando percebemos algo. Cada órgão do sentido pode interrogar o objeto estético em questão particularmente, ou seja, a visão depende de como olho, o tato depende de como toco e se nesse tocar posso ter a noção do objeto por inteiro ou não, uma vez que este gosto não é determinado pelo objeto, mas por minha experiência individual diante do mesmo. Ao entrar em contato com uma obra, todos se vêm em uma posição de julgar o que está sendo visto, sentido e pensado.

Duas das falas dos dançarinos, um do grupo iniciante e outro do Potlach, assim expressaram a respeito do espetáculo:

“O espetáculo é assim... quando eu me apresento, se eu apresentei bem a minha dança, o público também faz parte do espetáculo que estou a apresentar...” (Cirilo).

“Espetáculo? Ah, espetáculo é uma... assim, é uma diversão, né, que a gente escuta, a gente participa, a gente... faz tudo que tem vontade de fazer, uma coisa que relaxa, tem... uhn... tem o pessoal aplaudindo a pessoa se apresentar. Acho legal o espetáculo pra mim.” (Clara)

Quando o espectador julga o espetáculo, parece que ele e o dançarino se tornam parte da mesma coisa e, ao mesmo tempo, criam uma identidade para o espetáculo, identidade essa que é um verdadeiro componente de nossa experiência, sendo diferente nas suas múltiplas manifestações. Mesmo em uma experiência intersubjetiva, permanecemos como o centro de

nossa própria consciência, ou seja, a nossa leitura depende de nossas experiências anteriores. Sokolowski (2004, p.42) afirma que: “Nós nunca nos tornamos um outro ou qualquer outra coisa; não podemos deixar a nós mesmos para trás”. Talvez, o espectador possa ser visto como um julgador que, ao dar sentido ao espetáculo, recria-o no momento em que expressa suas idéias e sentimentos sobre a obra.

Comunicar nossos julgamentos pode possibilitar ampliar nossa percepção, cruzar nossos pontos de vista e reconstruir o conceito de juízo. Pude observar essas trocas tanto no grupo de dança como com os estudantes nas duas exposições. Na segunda exposição do vídeo além do momento da conversa depois da apresentação, houve os momentos do desenho e da escrita, quando ocorreram trocas riquíssimas. Como no diálogo, em que um estudante colocou não ter entendido nada e questionou:

- “O que é isso?”
- “É teatro.”
- “Não, não é teatro. É dança.”
- “É dança mesmo?”
- “No início achei que não era dança, achei que eles só estavam fazendo gestos, mas agora que a professora falou... é, é dança.”
- “A dança aqui na escola é diferente.”
- “Ah, eu faço dança contemporânea e acho legal”.
- “Ah eu nunca vi isso antes”.

“É preciso, pois que pela percepção do outro eu me ache colocado em relação com um outro eu que esteja em princípio aberto às mesmas verdades que eu...” (MERLEAU-PONTY, 1990: 51). Uma percepção que surge da minha subjetividade, tendo a consciência de uma outra subjetividade, com direitos iguais; uma relação que propõe a tarefa de comunicação, para que eu possa conhecer a percepção do outro, que pode modificar a minha percepção, conferindo a meus objetos a dimensão nova do ser intersubjetivo ou da objetividade. Aqui estão os elementos de uma descrição do mundo percebido. Somos convidados a voltar ao mundo vivido, tal como o percebemos.

O momento de estar em contato com o vídeo-dança ou espetáculo talvez apresente várias possibilidades de ser e de ser conhecido. Há vários pontos de vistas (os espectadores, o

dançarino, o diretor, o ensaísta...) e a identidade do espetáculo é sustentada por todos eles. Os perfis demonstram as diferenças perceptivas, pontos de vistas diferentes, mas sobre o mesmo objeto, que oferece várias possibilidades. De modo que até a alteração de espaço e de data, o mesmo espetáculo sendo apresentado em outro dia, em um outro espaço, apresenta outras formas de ser. Assim, também o vídeo-dança traz outras possibilidades, outras formas de expressar a identidade de um grupo de dança. Traz um sentido novo e o torna acessível a todos, funda uma universalidade nova. O dançarino comunica, em meio ao risco, através da expressividade de seu corpo que é percebido pelo outro e suas leituras. Transmite a poesia das relações humanas, uma prosa do mundo, através da dança.

O juízo do espectador pode ser visto como criador de espaço, sem o qual os objetos de um espetáculo não apareceriam, o espaço surge dessa experiência do corpo vivido. Os objetos não estão superpostos, mas há um “jogo” de ausência e presença, é o corpo que, na sua relação com as coisas, transformam-nas em pensamentos e lhes dão atributos que não são delas, ou seja, que não são do espetáculo em si. Outro ser poderia vê-las de outra forma diferente da minha (SOKOLOWSKI, 2004).

Uma das dançarinas na entrevista colocou a respeito do que é platéia:

“Olha, a platéia são varias pessoas, né? Ali na frente. O telespectador... é... é... é interessante, o telespectador pra mim é... eu posso falar? Sim, é o horizonte”. (Fernanda, dançarina não visual)

Questionada sobre por que a platéia seria o horizonte, ela respondeu:

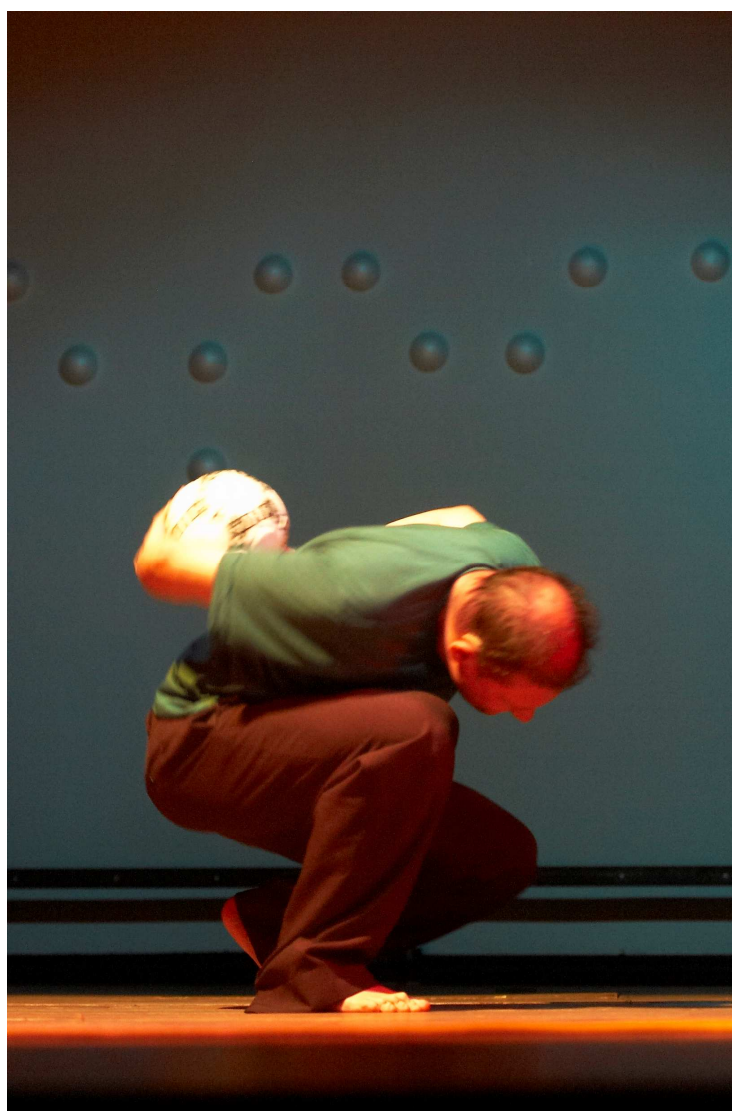
“Por quê? (risos) Porque pra mim, pra mim, mesmo, é a capacidade de dançar.”

Ao utilizar a palavra telespectador, Fernanda lembra da relação com o vídeo, que traz um elemento novo para o próprio espetáculo. Uma outra forma de percepção surge, através da relação entre dançarino, câmera e diretor. Aparece também o elemento “televisão”, e não há um contato direto com os dançarinos. Enfatizo que, geralmente, no final das apresentações, é aberto um diálogo com o público, como uma forma de os dançarinos perceberem a sua platéia. No vídeo, os telespectadores e os dançarinos não vivem esse momento.

Outro aspecto que chama a atenção nessa fala é a platéia como horizonte. É como se ela própria fosse uma totalidade aberta de um número indefinido de perspectivas, e essas se recortassem de uma certa forma, o que definiria o espetáculo. O ser humano é um ser viajante, querendo, cada vez mais, entrar na profundidade de seu ser e do mundo. Ir ao horizonte significa ir para ver o que há além do que está vendo, do que está sentindo. Talvez seja mais uma forma de Fernanda sentir sua dança, de imaginá-la.

Nossas percepções são modificadas pelas palavras. Constatamos isso, por exemplo, quando estamos em frente a um quadro, e após lermos o seu título, começamos a perceber detalhes ainda não-vistos e até a ver uma figura que antes não víamos. Assim, quando o dançarino com cegueira escuta o outro falando de sua dança, começa a perceber detalhes ainda não percebidos. Também a preocupação que existe em saber se sua dança tem sentido ou não para quem enxerga, através do diálogo com a platéia se reestrutura, na descoberta dos seus muitos sentidos.

Com isso, não quero afirmar que tomar algo como uma palavra corresponde a tomá-la como uma imagem, mas que são diferentes, não inferiores. Bavcar (2003) pergunta o que iríamos preferir, uma imagem visual de algo belo ou uma bela descrição do mesmo. A partir desse questionamento, apresento no próximo item a imaginação e a criação de imagens, sua relação com o julgamento estético, em diálogo com as declarações dos dançarinos e dos estudantes.



Potlach Grupo de Dança/ foto: Cleide de Oliveira

4. A IMAGINAÇÃO E A CRIAÇÃO DE IMAGEM

Segundo Merleau-Ponty (1980, p.90),

A palavra imagem é mal reputada porque inconsideravelmente se acreditou que um desenho era um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental era um desenho desse gênero, no nosso bricabaque privado. Mas, se, com efeito, ela não é nada de semelhante, o desenho e o quadro, da mesma maneira que ela, não pertence ao em-si.

Durante as entrevistas com os dançarinos, percebi a importância do papel da imaginação no momento do julgamento, da criação da imagem e de como ela é produzida através de nossas experiências, uma criação de minhas imagens em cima das imagens dos outros. Nas conversas com os mesmos, e nas leituras dos textos de Bavarcar, pude perceber a importância da descrição oral para as pessoas com cegueira construírem suas imagens, e do contato através de outros sentidos. Como são suas imagens? Gostaria de saber, de visualizá-las. Mas essa não é a pergunta, porque nossas imagens são nossas, cada um de nós cria suas próprias imagens, não apenas nas experiências coletivas, mas nas experiências individuais.

Quando perguntei para Gabriel o que significa, para ele, não ver e ser visto, ele respondeu:

"... é a relação através da fala ou do que se sente que se imagina uma imagem que as pessoas estão vendo... vou tentar expressar... o que eu acho é que quem enxerga vê o que a gente está fazendo; agora, quem não enxerga só ouve através da fala ou do barulho do exercício e o da platéia."

Depois, quando perguntei o que ele sente no momento da apresentação, ele perguntou se seria a "dança com a platéia". Digo que sim, e ele diz:

"Ah, sinto que é bom, sinto coisas boas e às vezes a gente fica um pouco estressado, mas tenta levar para uma imagem melhor, boa, né?"

Não resisti e perguntei o que seria uma imagem boa:

"Imagem boa é aquela imagem que a gente faz com a dança, para que a platéia veja que a imagem está uma imagem boa. Uma imagem em que a gente consegue distinguir os exercícios, e que essa imagem de exercícios seja boa, que esteja organizada, seja bonita, bem feita. Às vezes estressa um pouco, quando penso assim: 'puxa, será que estou fazendo certinho?' Mas é preciso fazer tranquilo, porque eu acho que daí a platéia é que consegue expressar um pouco melhor, que significa o que o dançarino faz, porque o dançarino vai ter que se preocupar mais em fazer a imagem do exercício da dança para eles verem mais bonito, mais bem organizado, porque a platéia está vendo a imagem...".

A formação de imagem é criada a partir da percepção, que apresenta um objeto diretamente para nós e fornece matéria, tanto para a memória quanto para a imaginação. O entendimento que posso ter da imaginação do Gabriel não ultrapassa o que é possível tornar-se visível pelo uso da língua. Mas é muito mais que isso, é outra coisa que não consigo alcançar, por não viver a experiência perceptiva igual ou parecida com a dele.

No dia 12 de abril de 2007, visitamos a exposição de pinturas eucásticas da artista plástica Helga Tytlik, na Galeria de Artes da UFSC. Essa artista explora as formas e texturas próprias da cera de abelha, por vezes misturada com a parafina. As peças apresentadas só podiam ser percebidas, mas não vistas. Ao impedir o exercício do olhar, a artista provoca o olfato e o tato, fazendo-se necessária a interação. As peças eram de diversos tamanhos e formas, todas trabalhadas com cera de abelha e parafina. Duas instalações foram sentidas. Uma pensada a partir da pintura, apresentando quinze painéis em suporte não rígido, de cerca de dois metros de altura. A outra, também perceptiva, contendo peças tridimensionais, confeccionadas em diversos tamanhos, formas e texturas. Nessa exposição, um dos dançarinos, conforme tocava as peças, descrevia o que sentia, identificando várias formas da natureza. Conforme passava as mãos na obra, identificava montanhas, pessoas em uma época diferente da nossa:

"Árvores bem grandonas, aqui tem um pé de uma pessoa... aqui um formato de uma pessoa nervosa, brava, cheia de mágoas... pássaros, parece uma natureza do passado...".

Na conversa que tivemos após a visita, disse:

"Gostei bastante dos cartazes, deu para imaginar bastante o que representavam [...] Acho legal que a artista fez esse trabalho, porque tem gente que não conhece as coisas da natureza. Então é para conhecer a natureza do século VIII. Sensação bonita de organização [...] Gostei mais do começo, das formas que a gente não conseguia distinguir, as do final eram mais uniformes."

Gabriel, na exposição de Helga, criou imagens e as colocou no trabalho da artista, foi além da obra em si. No momento de descrever a obra como ele a percebera, introduziu os elementos novos, que ele sentira de forma particular, que outra pessoa poderia não sentir.

A obra parece ficar entre a palavra e o silêncio, no que se sente e não se expressa. É nesse mistério inexplicável, nesse sentir que não se explica, que vibra o nosso corpo.

As coisas chegam até nós de formas diferentes. Uns podem achar que sentem mais que os outros, mas não há escala valorativa, há, sentires diferentes.

Da mesma exposição, Cirilo diz:

" Eu gostei das obras, as expressões dela [...] ela colocou tudo no teto, tal como ela viu e imaginou. Ela se expressou com sua imaginação... Na minha impressão, cada tela é uma expressão de coisas bonitas e tristes".

O que acho interessante nas falas de Cirilo, é que ele, em suas colocações, sempre deixa clara a influência de suas experiências, de estar longe de seu país de origem e as saudades que sente de sua família. Vemos paisagens de certo modo, porque o que vivemos antes volta à vida quando vivemos algo novo e colocamos um ponto de vista. Portanto, as imagens que criamos dependem de nossas experiências anteriores.

Aqui, talvez, seja necessário abrir um diálogo entre imagem, imaginação e percepção. Esta última não é sentir nem imaginar, pois a imagem é incapaz de abranger mudanças possíveis e pode acontecer na ausência real do objeto, perdendo de vista a presença perceptiva. Na criação de imagens, olhamos para um objeto pintado por outrem e algo mais é visto, mas há um sentido presente ligado à obra. Ou seja, elas não são apenas

representações da criação do imaginário do ser humano, também surgem das percepções das relações internas do corpo e do corpo com o seu ambiente (OSORIO, 2005). Já a imaginação, nos abstrai da existência física do objeto, refletindo sua forma. Esta pode colocar novos elementos na memória, como trazer coisas que percebemos de fato e inscrevê-las em cenários imaginários – como nos desenhos das crianças, que desenharam sol e céu azul ao invés de um lugar fechado, ao expressar o vídeo-dança.

A imaginação é irreal, embora possa também se tornar real, quando planejamos algo que imaginamos fazendo. Ela não é uma mera cópia, é o que impressiona, vibra.

Um relato do dançarino Gabriel a respeito da apresentação feita na Sepex²³ precisa ser registrado:

"Foi bonito o espetáculo, a chuva atrapalhou um pouco, poderia ter preparado melhor o espetáculo, mas estava bom para o povo ver e se interessar... Foi bom".

Quando uma pessoa, que assistiu à apresentação falou que tinha a impressão que ele ia jogar a bola, Gabriel disse:

" É, ela usa no corpo dela a imaginação que eu ia jogar a bola. Quem vê através dos olhos tem mais expressão. Eu acho, não sei, vê o trabalho e se interessa mais. [...] Fiquei preocupado que não ia dar certo para as pessoas que vêem, depois dancei tranqüilo."

Questionei Gabriel quanto à sua suposição de que uma pessoa visual tem maior capacidade de imaginar que uma pessoa não visual. Quando fomos à exposição de Helga, pelo contrário, argumentei que, ele demonstrou muito mais imaginação que eu. Por exemplo, ao falar da obra, apenas enfatizei que gostara mais de sentir a textura da cera da abelha e que a parafina, por ser mais áspera, passara uma sensação estranha aos meus dedos. Mas não consegui imaginar montanhas, pessoas, como ele fez. Eu só consegui ver as montanhas e

²³ Já citada no texto.

pessoas depois de escutar sua fala. Gabriel ficou pensativo por um momento e sorriu e falou que cada um tem sua forma de sentir e imaginar.

Quando escutamos uma descrição, acabamos, por fim, usando mais nossa imaginação, nosso poder de criação de imagens e espaços a partir de nosso corpo. As pessoas com cegueira e sem cegueira precisam da descrição, das palavras, para criar imagens, sentido. A imagem não é só visual, é também verbo (BAVCAR, 2003).

Através da descrição de lugares, de imagens, de movimento, podemos criar o nosso mundo. Cada um cria imagens, seu mundo imaginário, com suas experiências e com o que lhe favorecem as significações e sentidos, para que algo vibre nos corpos. O azul que vejo no céu pode não ser o mesmo azul que outra pessoa vê, por causa dos significados diferentes para cada um, e de como vibra em nosso corpo. Assim é diante de uma obra. Quantas vezes, diante de uma obra famosa de um artista renomado, não conseguimos ver beleza ou significado e quando passamos por alguma obra não conhecida, de um artista desconhecido, algo vibra, toca-nos e nos faz ter uma experiência única. Podemos estar diante da obra e parecer que temos a ilusão de ver a mesma coisa, da mesma forma, ao mesmo tempo. Essa sensação não depende somente de nossa experiência coletiva, mas também de nossa experiência individual.

Para Kant, segundo Arendt, a imaginação produz uma síntese que consiste em prover imagem para um conceito. Essa seria uma raiz comum entre entendimento e sensibilidade. A imagem não é um produto do pensamento, nem dado da sensibilidade, é algo para além ou entre os dois, “pertence ao pensamento na medida em que é extremamente invisível, e pertence à sensibilidade na medida em que é algo como uma imagem” (ARENDDT, 1993, p. 104).

O nosso desejo pela imagem é fruto do próprio desejo de consolidar nossa existência. Para Bavarcar²⁴ (2001), “Quando nós imaginamos as coisas, nós ‘existimos’”; não pertencemos a este mundo se não pudermos imaginá-lo à nossa maneira. O mesmo autor diz que, “quando uma pessoa cega diz ‘eu imagino’, ela quer dizer que consegue ter uma representação interna de uma realidade exterior”(2001).

Necessitamos reunir imagens para que possamos criar um espelho interior que expresse nossa atitude junto à realidade que permeia nosso corpo. O desejo por imagens, conseqüentemente, é o trabalho interno que consiste em criar, baseado em cada um de nossos pontos de vista válidos, um possível e aceitável objeto para nossa memória.

²⁴ Perfil escrito pelo Bavarcar publicado na Revista Benjamin Constant Edição 19 – agosto/ 2001 pesquisada no site www.ibc.gov.br no dia 20/10/2007.

O trabalho de Bavar revela a visão daquele que não vê, daquele que não pode ver o produto visual de sua visão, mas não há razão para que a pessoa com cegueira não possa produzir suas próprias imagens, fotográficas ou não, visto que “visível” e “visual” são experiências distintas, em uma relação íntima entre visão, cegueira e invisibilidade, reunindo o mundo visível ao invisível. Eles não podem ver, porém utilizam outras formas de percepção que pessoas sem cegueira ignoram, “das coisas aos olhos e dos olhos à visão não passa nada mais que das coisas às mãos do cego e, das suas mãos, ao seu pensamento” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 95). Um pensamento apoiado em indícios corporais.

Na dança estão presentes a essência e a existência, a imaginação e o real, o visível e o invisível, de forma embaralhada. Bavar, assim como os dançarinos do Grupo Potlach, permitem-nos “ver” o invisível. Toda imagem é produto de um olhar, um sentir, um ouvir, elementos por excelência criadores de imagem.

A nossa imaginação chega a muitas cores e sabores, como descrevê-los para outrem? Os poetas parecem conseguir, os dançarinos parecem conseguir, os artistas parecem conseguir, embora a sua descrição ainda possa vibrar de uma forma diferente e constituir algo diferente para cada pessoa.

Como já foi colocado, apesar de olharmos para o mesmo objeto, não vemos a mesma coisa. “Pensar essa diferença é abrir-se para uma capacidade das coisas, e da arte em especial, de produzir sentidos e emoções que estão contidas no que vemos, mas que não se reduzem ao visível” (OSORIO, 2005, p. 56). A arte é sempre algo aberto a tornar-se outra coisa, a inventar maneiras de ser, distintas daquela que havia sido pensada pelo seu criador.

Oliver Sacks, em seu artigo “O olho da mente” (2007), afirma que seguimos as imagens até onde sentimos que fazem sentido. Elas surgem e desaparecem no movimento, portanto, o importante é o movimento, a experiência a partir do impulso físico, do que precisa ser feito naquele movimento. As imagens são paralelas, vem e vão.

No livro de Arendt sobre Kant, ela dedica uma seção para a questão da imaginação. Segundo ela, fazemos uma síntese quando damos uma imagem para um conceito.

A imaginação “é a faculdade de tornar presente o que está ausente, é uma percepção na ausência do objeto” (ARENDR, 1993a, p. 101). Eu crio uma imagem no meu espírito, uma imagem que vi ou senti e a reproduzo, dando contornos da minha individualidade e da minha experiência com o objeto. Quando, por exemplo, alguém fala “uma colher”, eu imagino uma colher metálica perto de um prato, outra pessoa pode fazer uma imagem de uma colher de madeira, na panela. Posso dizer, também, que é uma faculdade reprodutiva, pois não cria algo novo, mas algo visto ou sentido. A imaginação não é, em si, percepção, mas serve para ligar

as percepções no tempo e “nenhuma percepção é possível sem imaginação” (ARENDR, 1993a, p. 105). Gabriel, em uma entrevista dada em 2003, para o projeto “Dança para jovens e adultos com cegueira”, afirma:

“Ver é uma coisa através da imaginação, porque dos olhos não dá. Quando é claro você não vai ver, você vai imaginar que é claro, também através do sentimento. Daí penso e imagino, e através da luz seria bom, mas só que é uma coisa que não tem, é uma dificuldade.”

Imaginação é um modo de ver, de sentir além ou de entrever, que intensifica a experiência perceptiva. Não é produto do pensamento, nem é dado pela sensibilidade, e menos ainda, produto de uma abstração feita a partir dos dados sensíveis. Para Bavcar, é com as experiências vividas que acontece a criação de imagens, algo tão particular. As imagens ficam impressas em nós, umas mais fortes e outras mais fracas, mas recorremos a elas para criarmos imagens novas. Nesse processo de criação, algo na relação com o dançarino com cegueira fica mais claro: é no diálogo com o outro que recriamos nossas imagens; por exemplo, para quem não sabe o que é um avião é necessário descrevê-lo, desenhar um esquema ou usar uma miniatura que possa ser tocada pelas pessoas com cegueira, para poderem trazer elementos de experiências passadas que possam ajudá-las a conhecer o que é um avião.

Essa recriação de imagens através da palavra veio responder a questão da pesquisa: “como criamos nossos julgamentos estéticos?” Nós os criamos através de nossa imaginação, da capacidade de nos comunicarmos. No momento em que procuramos palavras para expressar o que sentimos diante de algo, é sempre aberto um diálogo entre mim e o outro, mesmo que em pensamento – um diálogo com nós mesmos. Também usamos a imaginação para nos colocar no lugar de e com outrem, e isso sempre vem carregado de nossas experiências vividas. Foi através das falas dos dançarinos com cegueira que consegui perceber a relação viva do momento do julgamento estético com a imaginação e com a criação de imagens. O momento em que Gabriel falou da obra da exposição, e antes de falar que gostara, descreveu o que tinha imaginado diante da obra, foi único e de grande importância para o meu despertar a respeito dessa questão. Sua descrição também mudou o meu modo de ver a obra, quando retornei à exposição sozinha. É desse diálogo com o outro que tratarei a seguir, desse

julgar enriquecido pelo outro, dessa imaginação e imagens compartilhadas por nós, nesta pesquisa.

4.1 O DIÁLOGO COM O OUTRO

Ao chegar a um dado ambiente, um dos dançarinos disse que necessitava de uma descrição do local para poder se localizar no espaço. Ele perguntou sobre o que tinha ao seu redor e procurei, então, descrever em detalhes. Em outro episódio, ao deparar com uma largatixa exclamei, “ai que nojo, uma lagartixa enorme na lixeira!”, o mesmo dançarino indagou o que era uma lagartixa e eu tive dificuldade para descrever. Recorri aos recursos possíveis da fala para conseguir passar uma imagem de uma lagartixa, e por fim, ele disse que havia conseguido entender, mais ou menos, o que seria.

Evgen Bavcar, quando começou a fotografar aos dezesseis anos, gostou de perceber que poderia possuir uma imagem fixada num filme, que não poderia ver. A fotografia é sua maneira de “perverter”, de transformar o método de percepção estabelecido entre as pessoas que enxergam e as pessoas com cegueira. Ele constrói as imagens fotografadas através de uma relação verbal com quem enxerga as fotos. É através da fala do outro que surge, para ele, um universo ordenado à distância; ele se apropria, em sua obra, de algo que não vê. Bavcar afirma que entre ele e o mundo há a palavra dos outros; as imagens surgem através do olhar do outro que fala, que traz, que lhe permite ver e concluir que a palavra é uma parte da imagem, portanto, a imagem não é apenas algo visual. Dessa forma, fica difícil falar de imagem sem relacioná-la a palavra. Posso ter de um lado a imagem e de outro ter uma descrição que comunique a beleza de algo pela “magia da palavra” (BAVCAR, 2005, p. 145). Tanto no contato visual com a imagem quanto ao escutar uma descrição estou sujeito a pontos de vistas, ou seja, algo fica presente, mas existe outro lado fica oculto. Quando escolho uma perspectiva deixo outras possibilidades de aparecer de algo, essa decisão de ponto de vista e de palavras surge das minhas experiências vividas que se misturam com as dos outros.

Terei acesso ao sentido de algo por aquele um de seus lados que já faz parte da minha experiência. Como uma palavra bem escolhida me fará alcançar, me conduzirá até o centro da nova significação. A fala é um gesto que se suprime como tal e se ultrapassa em direção a um sentido. Portanto, ela pode ser vista como uma invasão de mim sobre o outro e do outro sobre mim, é isso que parece ser responsável pelo salto sobre as coisas, em direção a seu sentido.

Por que falar da lagartixa? Porque algo mudou. Ao estar em casa sozinha e observar uma lagartixa na parede, ao observar sua forma, a sensação de nojo sutilmente parecia desaparecer para dar lugar ao olhar curioso que quer descobrir. Um pequeno réptil, quatro patas, corpo comprido, com um tom esverdeado, olhos redondos, pretos, que anda pelas paredes de nossas casas, tão comum e tão difícil de descrever. Durante a fala, parece acontecer um jogo de coincidência e retomada, não por pensarmos a mesma coisa, mas, enquanto cada um, à sua maneira, somos por ela concernidos e atingidos (MERLEAU-PONTY, 2002).

Em outro momento, o mesmo dançarino confessa que não gosta da flor jasmim, porque possui cheiro muito forte, e que prefere as rosas, pois não cheiram e são coloridas. Ao perceber meu silêncio de interrogação, porque pela minha lógica, ele deveria gostar do jasmim, ele explica que sabe que as rosas são coloridas porque as pessoas que enxergam falam e ele as imagina muito bonitas, por serem coloridas, mesmo sem nunca ter enxergado as cores.

Necessitamos do diálogo e da relação silenciosa com o outro para compreender o poder da fala. A relação com o outro, a relação de sentir-se ao sentir o outro e reconhecê-lo na sua diferença, singularidade de sua existência. A fala prolonga e transforma a relação, muda junto ao outro, faz da corporeidade uma significação transferível, torna possível uma “situação comum”, a percepção de um outro, nós mesmos, o que é a própria intercorporeidade.

Existe uma universalidade do sentir, é nela que encontramos nossa identificação, a generalização do corpo, a percepção do outro. Ela é o gesto que se suprime como tal e se ultrapassa em direção a um sentido. A fala do outro vem tocar em nossas significações e reciprocamente. Ela é um gesto ambíguo que produz o universal com o singular, é o sentido com nossa vida. A fala é o que tenho de mais próprio e, no entanto, é tudo isso, para produzir seu sentido e comunicá-lo, vibrar no outro como significação adquirida.

Francis Wolf, no seu texto “Por trás do espetáculo: o poder das imagens” (2005, p. 26) afirma:

A linguagem, por si, tem dificuldade para descrever o indivíduo naquilo que ele tem de único, tal pessoa, tal paisagem, tal ato, tal acontecimento; são necessárias longas descrições incompletas e inexatas; ela é impotente para descrever tal cor, tal luz, tal impressão de conjunto. A imagem pode mostrar isso com um simples olhar.

Não penso dessa forma, primeiro, porque o olhar nunca pode ser simples e segundo, que se a descrição é inexata, é porque não aprendemos a descrever. Retomando Bavcar, o que iríamos preferir? Uma imagem visual de algo belo ou uma bela descrição do mesmo?

De nada adiantam as descrições, se não forem como você as faz. Ao vivenciar as descrições da obras de Helga, ao ler as belíssimas descrições de Bavcar, em seu livro “Memórias do Brasil”, que fizeram retornar em meu imaginário, à cidade de Porto Alegre, através da descrição do canto dos pássaros, penso, que uma descrição bela de uma imagem visual permite-me inventar, criar e experimentar minhas vivências anteriores.

Na experiência coletiva, a expressão verbal do objeto importa mais do que nunca. Osório cita a poeta Lygia Clark, quando ela diz que não basta o fato, o isso e aquilo, “as palavras e a escolha dos termos e a construção (como um poema) é que dão a dimensão ao relato das coisas” (2005: 61). É isso que faz com que as descrições de Bavcar sobre os lugares viajados e conhecidos, através também da descrição de seus companheiros nas viagens, é que nos traz o elemento da poesia que nos faz vibrar, o vermelho que ele identifica o Brasil, cor da roupa das aeromoças da Tam, e ver o verde do mapa que ele lembra de sua infância. É o verbo que modifica o nosso conceito de belo, ajuda a formar o gosto, através da liberdade de nos expressarmos. Começo essa próxima parte, com duas definições dos próprios dançarinos, do que é o belo. Este conceito de beleza será apresentado, juntamente, com a questão do gosto e da liberdade.

4.2 O BELO, O GOSTO, A LIBERDADE

O que é belo?

“O que é belo? Bonito como está o dia hoje, um dia de sol. [...] Eu também me acho bonita. [...] Sou morena clara. Tenho cabelos pretos. Os meus olhos, eles acham que são azuis, mas depois acham que são vermelhos. (risos) Mas eu sou bonita mesmo, todo mundo acha que eu sou bonita. Mas eu sou mesmo.” (Felícia)

"Belo... é... música mais movimentada. Eu gosto de samba... eu gosto de... músicas mais rápidas. Belo significa bonito ... quer dizer lindo, que belo para mim é coisa italiana, né... ai que belo, ai que bonito. [...] Acho muito bonito o italiano. Não é?" (Clara)

Gianotti (2005, p.83) afirma, "Dizer que algo é belo equivale a julgar e, por conseguinte, a pôr e a seguir regras". Regras que não são rígidas e estão abertas para receber um toque especial de cada indivíduo, que faz com que o belo apareça. "Um objeto belo é um sistema de imagens, que tanto captura variações de aspectos de uma coisa, de uma situação do mundo, como se apresenta, para que seus próprios aspectos sejam explorados por um espectador" (GIANOTTI, 2005, p. 81).

D'Ottaviano (2004) propôs, em sua dissertação anteriormente referida, o estudo da "Crítica do Juízo" (Kant, 1790). Nesse estudo de Kant, o juízo estético tem por objeto o sentimento do belo e do sublime. Neles, o objeto é relacionado com um fim subjetivo. O que importa no sentimento do belo é apenas a forma da representação em que se realiza a plena harmonia entre as funções cognitiva, sensível e intelectual. A explicação está no fato de que, quando uma pessoa contempla um objeto e o acha belo, há uma certa harmonia entre sua imaginação e seu entendimento, da qual ela fica consciente, devido ao imediato prazer que tem ao entrar em contato com esse objeto. A harmonia entre as funções é inteiramente independente do conteúdo empírico da representação e dos condicionamentos individuais. Portanto, o sentimento do belo resultante é apriorístico, e, como tal, fundamenta a validade universal e necessária dos juízos estéticos; e foi essa a premissa para o desenvolvimento da pesquisa de D'Ottaviano, pois tais juízos, de acordo com ele, diferentemente da mera expressão de gosto, pretendem uma validade geral, mas não podem ser considerados cognitivos, porque se fundamentam na sensibilidade, não em argumentos. Por isso, Kant estava particularmente preocupado com a exigência que as pessoas fazem da universalidade do juízo do belo para explicar e sustentar o alto prestígio das artes. É uma exigência comparável à que é feita pela moralidade, que sem essa exigência de universalidade parece estar ameaçada de desintegração.

Através de nossos juízos, tentamos convencer o outro a concordar com o nosso e até mesmo a mudar o seu. Possibilitar que os estudantes tenham contato apenas com a dança de que gosto, porque a acho mais bela e correta, e não tornar pública minhas razões e outras possibilidades de fazer dança, para que eles possam elaborar seus próprios juízos, acaba por

limitá-los. O juízo exige um espaço para o diálogo, espaço da palavra e da ação, que constitui o mundo público, o mundo comum, onde há a pluralidade e a presença de singularidades.

Nesse sentido, há uma ruptura nos padrões cristalizados do belo na dança, da adequação esperada do corpo que dança, e mais, de qual deve ser o espaço da e para a dança contemporânea. Como bem coloca Freire (2001a, p. 41), “A dança para um corpo diferente estaria nos propondo um conhecimento mais amplo do conceito de beleza e ao mesmo tempo, o desafio de apreendermos uma estética da própria existência”, pois toda estética deriva de uma forma de ver o mundo.

O conceito de belo, portanto, constitui-se dentro de uma sociedade com padrões simbólicos dominantes, que vão influenciar na definição do que acho belo ou não, o que torna possível a formação de opinião. Como possibilitar a formação de opiniões diferentes em relação à questão do corpo diferente e da dança contemporânea? Mostrá-lo, e realmente democratizá-la. Para que cada vez mais pessoas possam conhecê-la, refletir sobre ela e dialogar sobre o corpo que dança. Isso seria o juízo estético, em conformidade com a liberdade, que faz com que surja o prazer do belo.

Arendt, em seu estudo sobre Kant, vislumbra, nas condições de possibilidade dos juízos estéticos, meios semelhantes aos utilizados para a constituição da opinião pública e de um sentir comum democrático. Segundo Kant, o sentimento do belo é comunicável, embora não seja possível à demonstração. O ponto fundamental para essa aproximação, aparentemente inusitada, reside no fato de ambas as esferas, estética e política, referirem-se ao particular, sem um vínculo com um universal, ou seja, com um dado inflexível, como é o caso dos juízos de conhecimento atrelados ao entendimento, ou dos juízos morais e a obrigatoriedade de algo que ordena. Além desse fato, as duas esferas proporcionam ao indivíduo a possibilidade de contemplar a perspectiva dos outros.

No caso do belo, o senso comum entende-o como faculdade de julgar, e deve ter como parâmetro o gosto, entendido como elemento próprio para julgar os objetos do sentimento. Ele se torna acessível pela faculdade da imaginação, no momento em que ela transforma os objetos dos sentidos em objetos sentidos. Isso ocorre pela “operação da reflexão” (ARENDDT, 1993a, p. 83).

Nos juízos sobre o belo, o sentimento de prazer é individual, mas o julgamento tem por base algo que é comum a todos os que avaliam de forma reflexiva, e aprioristicamente pressupõem, em pensamento, o modo de representação dos outros. Essa atitude permite a comparação do próprio juízo com o dos demais. Nos juízos estéticos, por exemplo, não existe um conceito do que seja o belo, ou melhor, nem conceito pode existir, uma vez que, a cada

novo juízo, o indivíduo necessita buscar o universal da situação vivida em um dado momento. A dificuldade encontrada na faculdade de julgar está em que ela, misteriosamente, combina o particular e o geral. Essa relação nos faz pensar o todo, no qual a existência do particular é necessária.

Porém, essa idéia de universal nos faz começar a acreditar em nossa liberdade como uma verdade evidente, imanente, que passa a se estabelecer como lei nas comunidades onde decisões são tomadas e juízos são feitos. É por acreditar nessa liberdade que não questionamos nossos juízos, nossas escolhas, nossos gostos, nossas atitudes perante o outro. Os motivos de agirmos dessa ou de outra forma são-nos, muitas vezes, desconhecidos. Quando apreciamos uma obra, não deixamos de refletir, de alguma forma, os gostos dominantes da sociedade ou os padrões correntes nos grupos sociais em que nos movemos.

Arendt questiona o fato de os indivíduos seguirem regras sem refletir sobre elas, sem se perguntarem se são justas ou não, abdicando do pensamento e colocando em seu lugar, a obediência irracional ao ditame estabelecido. O problema reside no fato de as regras sociais serem aceitas imediatamente, sem o filtro da reflexão e do juízo. Isso significa que, de forma análoga ao que Kant (2002) prescreve nos juízos estéticos, também na política cada nova situação implica o pensar, levando em conta a perspectiva dos demais, e não o aderir pura e simplesmente a regras já estabelecidas. A liberdade garante nossa existência e a das coisas ao nosso redor, porque o esclarecimento da existência que está diante de nós apela para a liberdade, para a comunicação: “A própria *Existenz* nunca está essencialmente isolada, ela só existe na comunicação e no reconhecimento da *Existenz* de outro” (ARENDR, 1993b, p. 37).

Ao falar do julgamento estético na relação ver e não-ver, consideramos o corpo na sua essência²⁵ e na sua existência. No ato de apreciar e atribuir valores estéticos a uma obra de arte, na qual intensamente percebemos o sentir do corpo com e no mundo, estabelecemos um diálogo com essa obra através de nossas experiências passadas. Para gostar mais ou menos, para achar bonito ou feio, para preferir este ou aquele tipo de dança, a pessoa estará sempre buscando em si mesma valores incorporados ao longo de sua existência.

Como aprender a exercitar livremente nosso gosto? Como admirar? Como julgar um particular para o qual não existe previamente o dado de um universal? Quando nos tornamos

²⁵ Maurice Merleau-Ponty (1971, p.108) explica a essência como “único ser legítimo ou autêntico que tem a pretensão e direito a ser, e que é afirmativo por si próprio, já que é o sistema de tudo o que é possível para o olhar do espectador puro, traçado, ou desenho daquilo que, em todos os níveis, é alguma coisa”.

humanistas, elevando-nos dos conflitos entre a política e o artista, elevando-nos em liberdade acima das especialidades, é que todos aprendemos a exercer o Humanismo, que garante preservar, admirar e cuidar das coisas do mundo, um sentido do gosto como capacidade política que verdadeiramente humaniza o belo (ARENDDT, 2005). Quando decidimos sobre a beleza, acabamos refletindo nossa educação coercitiva dos sentidos, que nos ensina como devemos utilizar nossos sentidos e do que devemos gostar. Talvez seja necessário exercer uma faculdade do juízo e de gosto que esteja além da coerção.

A questão do gosto está muito presente nos nossos discursos e questionamentos, o que pude verificar até mesmo durante as entrevistas para esta pesquisa, pois muitas vezes perguntei sobre o que gostavam e por quê. No primeiro momento há a maneira de falar que é: “Gostei” ou “Não gostei”, mas em um segundo momento é necessário ultrapassar a questão do agradar, ou do ser bom ou ruim. Diante de uma obra todos se vêem em uma posição de gostar ou não, de procurar julgar o que está sendo visto, sentido e pensado. Para isso, é preciso conhecer cada vez mais diversas formas de arte para que possamos saber se gostamos de algo ou não. O juízo do gosto sempre se reflete sobre os outros e o gosto deles, isso porque é necessário viver em companhia.

A ausência que sinto no momento em que danço é o momento em que estou mais cheia de mim, de um eu que desconheço, que ao mesmo tempo precisa do outro para existir, e escutar o seu ser interior, suas verdades, suas escolhas, se sentir livre para experimentar; para comunicar minha dança, esse eu dança para outros e abro um espaço para julgar, para conversar sobre a obra, um anseio de comunicação frente ao público para vislumbrar outras possibilidades de ressonância e disseminação de sentidos, estado que surge da negociação entre público, contexto e obra. É preciso que dançarino e público saibam se colocar, nesse momento, e isso vem do exercício de julgar, de perceber o outro. A partir disso surge o gosto que pode ser entendido como a constituição de parâmetros de comparação, de reflexão que distingue o juízo do belo. Portanto, ultrapassa a questão dos sentidos, pois vem de um senso comum estético de uma dada época e de uma dada sociedade, o que é considerado belo hoje pode não ter sido a alguns anos atrás ou em uma outra cultura.

O gosto é definido em um espaço e tempo, mas também provém de experiências particulares que determinam o que é belo ou não para cada um. Porém, não basta o gosto para se julgar, mas é necessário uma disposição reflexiva, e até mesmo criativa, para colocar em movimento a imaginação, o entendimento e a sensibilidade: um deslocar o exercício experimental da criação para a recepção da arte.

A questão do gosto não pode ser encarada como uma preferência arbitrária e imperiosa da nossa subjetividade. Quando o gosto é assim entendido, nosso julgamento estético decide o que preferimos em função do que somos e não dá margem para o aprendizado e para abertura ao diferente, ao novo. Isso porque esse tipo de subjetividade refere-se mais a si mesmo do que ao mundo dentro do qual ela se constitui. Caso se queira “educar” o gosto, frente a um objeto estético, à subjetividade, o eu precisa estar mais interessado em conhecer do que em preferir. Para isso devemos nos entregar às particularidades de cada objeto. Nesse sentido, ter gosto é ter a capacidade de julgamento sem preconceito. É deixar que cada obra vá formando nosso corpo, transformando-o. Caso nos limite àquelas obras que já conhecemos e das quais sabemos que gostamos, jamais nosso gosto será ampliado.

O gosto não se fundamenta no objeto como acontece no juízo intelectual, mas na possibilidade de comunicação. É na experiência do belo que experimento um acordo entre o sensível e o conceito, entre o eu que existe em mim e o outro.

O ser humano só o é em sociedade e só tem parâmetros para julgar por estar inserido em uma comunidade que lhe oferece o senso comum. A faculdade do juízo pressupõe a presença dos outros. É preciso a companhia do outro até mesmo para pensar, o que pode ser entendido como o diálogo consigo mesmo quando a pessoa precisa afastar-se da cena real para pensar sobre si mesmo ou pensar em outra coisa. O ser humano vive em comunidade, dotado de senso comum que “direciona” a forma com que pensamos e até mesmo do que pensamos. O meu juízo estético é influenciado pelo meio e pelas pessoas com quem vivo. Ao reler os escritos das crianças, percebi que estão carregados de senso comum – como exemplo, cito: **“mesmo sendo com deficiência, vocês arrasarão”**. Porém, através desses mesmos escritos, percebi a abertura para conhecer coisas novas. A exibição do vídeo-dança foi mais uma experiência de estar na presença de algo desconhecido, que contribui para uma reflexão futura sobre as diferenças, para julgamentos estéticos que irão ser mais criativos e abertos ao outro.

Ao lembrar que a dança é uma arte em movimento, sempre precisa do outro para que exista, quando apresentamos um espetáculo ele passa a não ser mais somente nosso, mas de todos que o assistem. Todos opinam e distinguem entre o certo e o errado diante da arte, mesmo sem qualquer conhecimento, baseados em uma opinião comum e na capacidade de sentir e experimentar. Já não é um espetáculo, mas vários espetáculos, e cada apresentação possibilita múltiplos olhares, paisagens, juízos estéticos e porque não, juízos morais.

Existem trocas entre os espectadores que possibilitam o surgimento de novos sentidos e significados através dos diferentes juízos. Aqui, no caso do vídeo dança, este pode ser considerado um sistema de qualidades oferecidas aos diferentes sentidos, podendo ser reunidas por um ato de síntese intelectual. As qualidades são apenas diferentes manifestações e pontos de vistas. A participação das crianças na pesquisa, através de suas falas, textos escritos e desenhos, trouxe um novo olhar, um observar a necessidade de criação desses espaços de contato com objetos estéticos, um espaço para a imaginação e a comunicação. Há qualidades que podem ser identificadas no momento de comunicar algo a outro, mas quando vejo esse algo, eu o vejo na totalidade, através do meu ponto de vista, dou a ele um sentido através de meus sentimentos, das minhas experiências. O observador pode descobrir um sentido ignorado pelos dançarinos.

Paul Valéry (2003, p. 36) afirma que “a dança engendra toda uma plástica; o prazer de dançar irradia a seu redor o prazer de ver dançar”. Mostramos um espetáculo a fim de que o outro possa emitir sua opinião, seu julgamento estético, permitindo-nos perceber se conseguimos atingir nossos objetivos ou se o espetáculo ganhou novos significados em contato com os outros.

Hannah Arendt (1993) enfatiza a questão do afastar-se através da imaginação para julgar, nesse momento colocado nos termos de aprovar ou desaprovar. Durante os momentos de desenhar e escrever sobre o vídeo dança, ocorreram interações entre as crianças, algumas para saber o que as outras acharam, se entenderam ou não, o que iriam desenhar e escrever. Nesse momento apareceu a questão da aprovação e desaprovação, que vem de um re-pensar sobre o fenômeno, o espetáculo vivido, e um dos critérios para escolher é a comunicabilidade (ou seja, a aprovação ou desaprovação dos outros a respeito de seu julgar), o senso comum aparece como uma regra para a decisão (moral). Isso surge quando estamos em grupo e expomos nossa opinião sobre algo e os outros discordam, colocando suas opiniões, o que pode levar-nos a mudar de opinião, para sermos aceitos no grupo, ou porque percebemos outras nuances que não haviam sido percebidos quando de nossa própria experiência. É válido abrir um espaço que embora existam elementos morais no juízo estético ele se diferencia do juízo moral, pois o primeiro trata do sensível, do gosto e surge como ato de criação. Segundo Kant (ARENDR, 1993), o juízo estético vai além do que é certo ou errado, mas vem de um sentimento de prazer contemplativo chamado gosto. A moralidade presente no juízo de gosto resulta da universalidade “exigida” pelos conceitos estéticos – conceitos não empiricamente

determinados apesar de resultantes de uma experiência – uma atitude ética²⁶ diante dos corpos dos outros. No caso dos juízos sobre o belo, o sentimento de prazer é individual, mas o julgamento tem por base algo que é comum a todos os que avaliam de forma reflexiva e aprioristicamente pressupõem em pensamento o modo de representação dos outros. Esta atitude permite a comparação do próprio juízo com o dos demais. Nos juízos estéticos, por exemplo, não existe um conceito do que seja o belo, ou melhor, nem conceito pode existir já que, a cada novo juízo, o indivíduo necessita buscar o universal.

Começamos a acreditar em nossa liberdade como uma verdade evidente, iminente passasse a se estabelecer leis nas comunidades, onde decisões são tomadas e que juízos são feitos. É por acreditar nessa liberdade que não questionamos nossos juízos, nossas escolhas, nossos gostos, nossas atitudes perante o outro. Os motivos de agirmos dessa ou de outra forma nos são muitas vezes desconhecidas.

Arendt questiona é o fato de os indivíduos seguem regras sem refletir sobre elas, sem se perguntarem se são justas ou não, abdicando do pensamento e colocando em seu lugar a obediência irracional ao ditame estabelecido. O problema reside no fato de as regras sociais serem aceitas imediatamente sem o filtro da reflexão e do juízo. Isto significa que, de forma análoga ao que Kant prescreve nos juízos estéticos, também na moral cada nova situação implica pensar levando em conta a perspectiva dos demais e não aderir pura e simplesmente a regras já estabelecidas.

A imaginação e a reflexão ajudam a alcançar a imparcialidade relativa que é uma característica do juízo. É preciso comunicar o juízo e, para isso, é preciso tê-lo claro e objetivo.

Ao falar sobre as apresentações um dançarino do grupo coloca que acha **"legal, mas depende do público"** se houve divulgação para conhecerem o trabalho do grupo; também demonstrou a importância de ensaiar para sair **"tudo bem certinho"** para que a dança tenha **"o sentido para o povo"**. A importância do reconhecimento da platéia traz uma reflexão sobre as regras de uma estética padrão. Somos seres que aparecem em um mundo das aparências, sendo assim, sempre estamos pressupondo um espectador.

²⁶ Ética em geral é ciência da conduta. Existem duas concepções fundamentais dessa ciência. 1ª a que considera como ciência do fim para o qual a conduta dos homens deve ser orientada e dos meios para atingir tal fim, deduzindo tanto o fim quanto os meios da natureza do homem; 2ª a que considera como a ciência do móvel da conduta humana e procura determinar tal móvel com vistas a dirigir ou disciplinar essa conduta. O princípio ou móvel da conduta é o reconhecimento da existência de outros homens e a exigência de comportar-se em face deles com base nesse reconhecimento. Sendo que a moral é um objeto da ética representada por conduta dirigida por "normas". (ABBAGNO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.)

Na entrevista, um outro dançarino disse que gostaria de perguntar para a platéia **"como é que minha apresentação foi, se eles gostaram..."**. Os dançarinos estão sempre à procura de perceber a reação do público para saber se gostaram ou não, através dos aplausos, dos comentários depois do espetáculo. Há uma preocupação constante sobre a dança ter sentido para quem vê, com a qualidade dos movimentos. Pude observar, nesse período junto ao grupo, que a platéia que vai assistir ao seu espetáculo é um público aberto à diferença, não a rejeita, mas a aprecia, muito embora às vezes ainda pareça que há um desconhecimento a respeito ou uma certa dose de compaixão. Mas só o fato de estarem abertos a ver o corpo diferente dançando cria o espaço para a reflexão e a mudança de atitude, o que não é possibilitado quando acontece a rejeição, o não querer ver e conhecer. A platéia vê os movimentos dos dançarinos e os sentem; estes os fazem, são eles mesmos, é a sua própria dança, mas a platéia julga e é parte fundamental da dança. A relação de não ver e ser visto, para os dançarinos com cegueira do grupo, parece ser tranqüila e podemos verificar isso na fala deles. A única questão que observei no período em que estive com grupo foi a necessidade de diálogo com a platéia após o espetáculo. Uma troca de relatos, sobre o que foi sentido durante o espetáculo, como foi ter apresentado sua dança e de como foi assistir à dança do outro.

"Ver, eu não enxergo. Agora sentir, sentir mesmo é que nem todas as pessoas deficientes visuais sentem, com o tato, a voz da platéia também, né." (Felicía)

"Bom, pra mim eu acho que não tem não tem nada assim... assim de diferença porque eu pelo menos já tenho uma noção porque eu já enxerguei, então eu já sei que eu muita gente que está a me ver, que se estou apresentando muita gente tá me olhando..." (Cirilo)

"Eu sinto harmonia. Eu sinto harmonia, sensibilidade, paz, amor e alegria." (Fernanda)

"... a relação através da fala ou o que se sente ou assim...imagina uma imagem que as pessoas estão vendo ou... vou tentar expressar o que eu acho, é ... também eu acho que quem enxerga vê o que a gente tá fazendo, agora, quem não enxerga só ouve através da fala ou exercício, assim o barulho, e o da platéia, né..." (Gabriel)

O dançarino parece emprestar seu corpo ao mundo e o transforma em dança. É ele que consegue dar forma ao que o espírito sente, imagina e não consegue colocar em palavras. Porém, é preciso sentirmo-nos interessados pela obra, que algo nos chame a atenção e desperte nosso interesse, para sentir vibrações diante de uma obra, para dizer algo do e para o sujeito. Um momento de entrega total, para estabelecermos uma relação que vai muito além do ver ou não ver, mas de sentir-se fazendo parte de um todo, ligados pela respiração, sustentada pelo olhar do outro; criação e trocas de imagens, diálogo através da dança, da imaginação e de julgar juntos. A dança do Grupo Potlach é uma dança que surge de conversas das experiências dos próprios dançarinos, a partir disso acontece um primeiro momento onde os dançarinos expressam essas experiências através da dança. Esses primeiros movimentos vão sendo trabalhados pela coreógrafa nos ensaios e nas improvisações feitas nos momentos das aulas para que os mesmos se tornem claros e mais definidos. Muitas vezes se parte do contato improvisação entre os dançarinos visuais e os não-visuais, ou do trabalho com estímulo resposta onde um dos dançarinos toca o outro e o mesmo o responde com um movimento percebendo o caminho que esse faz no seu corpo. Algumas vezes são utilizados objetos como extensão do próprio corpo, por exemplo, uma bola ou um pano. O cenário sempre favorece pistas táteis para o dançarino com cegueira perceber o espaço do palco e se sentir a vontade e dando segurança no dançar.

No momento do espetáculo, nossa atenção parece dançar entre os elementos presentes no palco, como se fosse uma luz refletida em apenas um dos corpos, depois em outro e assim por diante, para que no fim todos tenham sido iluminados e refletidos. O olhar do espectador dança pelos elementos presentes no palco, captura os seus contornos, nascendo entre todos eles, como na percepção. Esse passeio é o deslocamento de si mesmo, que influencia nossa forma de perceber o mundo e de o experimentar.

É preciso estar disponível a apreciar a dança em todos os seus elementos: os corpos dos dançarinos em cena, o espaço, o tempo, o figurino, a iluminação... Para isso parece ser necessário desenvolver a habilidade de “ler” a dança e apreciar essa “manipulação” de corpos, espaços e tempos (KUPPERS, 2000).

É importante possibilitar a formação de dançarinos e também de professores de dança, mas não menos importante é formar uma platéia reflexiva, ou seja, com um olhar sensível e pensante, capaz de conhecer os corpos dos outros que estão dançando e fazer julgamentos estéticos, usando todos os seus sentidos. Talvez seja necessário observar, várias vezes, os corpos em movimento, a partir de diferentes perspectivas e distâncias, para apreender cada detalhe.

Os diferentes perfis de um espetáculo de dança demonstram as diferenças nas percepções, os diferentes pontos de vistas, pois tanto o objeto como cada indivíduo com suas experiências anteriores oferecem várias possibilidades. O objeto está dado e é comum, público, o que muda é a forma de perceber o que existe nas possibilidades do ser. O espetáculo se apresenta como uma totalidade, aberta a um número indefinido de perspectivas que estão recortadas pelo seu estilo (MERLEAU-PONTY, 1990). Aqui no caso, a dança contemporânea é esse estilo que define o objeto.

A relação dançarino e espectador precisa ser uma relação de acolhimento. O dançarino necessita da colaboração do espectador, conta com sua sensibilidade, com o seu envolvimento; espera que irá não apenas completá-lo, mas multiplicar suas possibilidades, e se vê enriquecido pelo entusiasmo e pelos olhares que procuram decifrar os segredos dos corpos presentes no palco (BEL, 2004). É função da platéia e dos dançarinos acolher o outro e prezar pela qualidade do contato, para que ele seja enriquecedor; entrega sem resistência e sem desconforto; criação de nossa coreografia cotidiana, uma dança do corpo próprio, o nosso modo de existir que surge das relações com os outros e com os objetos; uma procura de não precisar se adaptar, mas de criar e re-criar formas de estar. Como Ida Mara Freire (1999) coloca: “A dança é uma possibilidade de ser um com o outro no mundo”. Então, convido a todos a dançarem.



Potlach Grupo de Dança/ foto: Cleide de Oliveira

**Estou em constante procura de mim mesma
Quando penso que me encontrei
Encontro sempre um outro que me era desconhecido
Um outro que faz parte de mim
Um outro que sou eu mesma
Um outro que passou e deixou suas marcas
seus registros em meu corpo
e fico tranqüila
pois posso ver os outros em mim.**

Fabiana Grassi Mayca

5. A DANÇARINA PESQUISADORA

Falar desta pesquisa é falar de um processo revelador, de descobertas simples, mas de um valor imenso. Descobri a imaginação e a criação das imagens quando procurava o papel dos sentidos no julgamento estético. Foi algo mágico, como a própria viagem que muitas vezes a imaginação nos permite fazer sem sair do lugar. Isso aconteceu graça ao tema, o julgamento estético no Potlach Grupo de Dança – a partir dele consegui trilhar um caminho que me levou da presença dos sentidos à presença da imaginação no julgar. Imaginação que nos ajuda a atingir o real, a aprendermos. Desde o início senti que o desafio, para mim, era trilhar caminhos que me aproximassem do julgamento estético. Não quis abrir mão desse tema, mesmo que me parecesse tão difícil em diversos momentos, porém veio de meus questionamentos e de minhas descobertas como pesquisadora. Acredito que ele é um elemento importante para termos nossas experiências estéticas, para estarmos com o outro e conhecermos, ao invés de somente “preferir”. Escutar as falas dos dançarinos a respeito de suas experiências, de sua imaginação, de seus gostares, deixaram registros no corpo, na trajetória da pesquisa, como algo definidor nas reflexões feitas nesse período. Às vezes o dançar com as palavras tornou-se mais intenso e presente do que construir frases coreográficas com o movimento do corpo. Declaro isso, pois foi algo que aconteceu pelo comprometimento com os estudos, com nossa criação e com nossa forma de estar e contribuir para este mundo. Fiquei angustiada em vários momentos, perguntando-me se esses estudos vão ser válidos, se cheguei a resultados convincentes, coerentes. De qualquer forma, priorizei nesta investigação as experiências vividas, as pequenas grandes descobertas que só acontecem quando nos permitirmos estar com o outro.

Ao voltar para as intenções iniciais, concluo que apreendi os julgamentos estéticos presentes nas narrativas dos dançarinos, porém não examinei a relação dos sentidos com o julgamento estético, pois desde as primeiras conversas com os mesmos, percebi que o julgamento está mais ligado ao sentir com o corpo todo do que com apenas um sentido, que seria o da visão. Desequilibrei-me no espaço, quando quis saber como os dançarinos com cegueira criam suas imagens, como imaginam. E isso se deu por encontros verdadeiros e por dialogar com as demais pessoas envolvidas no estudo. Às vezes me questionava quando escrevia sobre os instrumentos, se eles realmente estavam permitindo chegar às respostas necessárias para responder a questão da pesquisa. Porém, foi a partir das questões que criei para chegar ao julgamento estético dos dançarinos e dos estudantes, que pude perceber a

criação de imagem através da fala do outro e da imaginação. Compreendi então a frase do poeta: “o caminho se faz ao caminhar”...

Dizer que cheguei a conclusões absolutas seria um erro, e pretensão. Posso dizer que cheguei a vivências reais, sustentada pelo imaginário e pelos julgamentos das pessoas que participaram da pesquisa. Um caminho com muitas paisagens, com muitas possibilidades e descobertas. No término deste trabalho, através das experiências com a dança nesse período, descobri que o sentimento que tenho de ausência, quando danço, não é ausência, mas sim o momento em que sou eu mesma, e que esse sentimento vem porque me desconheço, é a minha existência plena, cheia de vida e de querer.

Em alguns momentos da escrita deixei de dançar completamente, e com isso deixei de sentir a pesquisa, deixei de estar convicta dela. Porém, notei que ao dançar, sei quem sou, e recordei a importância do que fazia. Lembrei de suas contribuições para a área da educação como valorizar descobertas e redescobertas simples, a importância da imaginação na aprendizagem, o que faz surgir a necessidade de investir na educação estética das pessoas com e sem cegueira. Uma educação que pode se dar através do ensino da dança que respeite as diferenças de cada um, que ajude a buscar um julgamento estético sem peso, com a leveza e beleza de estar na presença de outrem.

O grupo Potlach favorece um momento de educar o olhar frente à diferença, mas também há a possibilidade de as pessoas não conseguirem perceber os dançarinos como agentes ativos de seu processo coreográfico, percebendo o dançarino visual como o que dá qualidade ao movimento, principalmente nos momentos dos duos. Ida Mara Freire, em suas pesquisas, vê a relação com a platéia como primordial para a compreensão desse corpo diferente como agente de seu produto artístico e defende que a dança não pode ser resumida a certos padrões de movimentos, que a mesma não pode ser limitada a um tipo de corpo.

Parece-me que é imprescindível propiciar espaços de divulgação do trabalho do grupo, para que cada vez mais pessoas o conheçam e abram-se mais espaços de discussão sobre a presença do corpo diferente, dos sentidos e das possibilidades que inauguram no processo de criação artística, exercitando nossos juízos para a criação de novos sentidos para a dança que vemos.

Ao término deste estudo de pesquisa, passo a entender o juízo como sendo uma relação intensa entre imaginação e entendimento. Levantei inicialmente a hipótese de que talvez existam, no discurso de não aprovação do grupo, conceitos cristalizados de dança, de corpo, de relações. Mas percebo que nesse discurso está presente a questão citada nesta parte final: que o “preferir” ao invés de “conhecer” não nos permite ver o outro diferente como

possibilidade de ser. Para transformar isso, concluí, a partir das experiências com os estudantes, que é necessário “educar” o gosto frente a um objeto estético, para estarmos aberto a conhecer elementos até então desconhecidos por nós. Embora, nas suas falas e escritas muitas vezes prevalecesse o senso comum em relação à pessoa com cegueira, ocorreu uma abertura ao novo e um prazer estético frente ao vídeo-dança. Para ultrapassarmos os “modelos” e os preconceitos, devemos nos entregar às particularidades de cada objeto, nesse sentido, ter gosto é ter a capacidade de julgamento sem preconceito, é deixar que cada obra vá formando nosso corpo, transformando-o. Caso nos limitemos àquelas obras que já conhecemos e das quais sabemos que gostamos, é bem provável que nosso gosto não se amplie, e o nosso discurso acerca de corpo ideal, de padrões e modelos pré-estabelecidos também não sejam transformados.

Portanto, para adquirir a capacidade de julgamentos estéticos parece ser necessário presenciar um espetáculo, permitindo-nos vivenciar as sensações possibilitadas pela plenitude dos sentidos; abertos a uma situação nova, que provavelmente vai nos possibilitar sensações novas; prontos a explorá-lo até o ponto de desconstruir conceitos e preconceitos; estarmos sensíveis ao mundo que é tecido da mesma carne nossa (MERLEAU-PONTY, 1990). É como espectadores que vivenciamos uma percepção total, de nos reconhecermos capazes de doar sentido ao que nos cerca, de refletir sobre as aparências, de descrever nossa experiência através de desenho, escrita e fala. A imaginação surge então como algo que propulsiona o julgar, é ela que nos permite dar a volta ao mundo com a maior liberdade, ir a qualquer lugar do espetáculo, colocar elementos novos em cena, viajar por todos os seus perfis. É a imaginação que nos permite ter as fotos de Bavar, pois o mesmo diz que pré-imagina a imagem sobre a película, sendo que suas imagens só existem para ele através da descrição, do diálogo com o outro. O dançarino, como os demais artistas, não só descreve o mundo em que vive como constrói mundos, dá forma externa aos seus mundos interiores.

A imaginação é uma das ações humanas que nos permite chegar às coisas que nos cercam de forma pessoal e de estar com nossas próprias diferenças, ajudando-nos a lidar com as palavras e com as imagens. Algumas vezes disse que é preciso conhecer para julgar; e repito: o conhecimento nada pode sem a imaginação e a imaginação nada pode sem o conhecimento. Por isso, é necessário conhecer e imaginar. Termino com a riqueza de saber que a imaginação transcende o sentido da visão, que diversas são as formas de imaginar e todos nós as temos na nossa singularidade, através de nossas experiências. É necessário que as pessoas tenham a oportunidade de vivenciar situações que favoreçam o contato com diversos tipos de artes e de fazeres artístico. Assim como nos processos de aprendizagem dos

conhecimentos científicos, nos momentos de observação e experiências com a arte é necessário que o educador saiba trazer elementos da imaginação para que os estudantes aprendam com mais prazer, criatividade e dêem significado ao que estão vivendo.

As palavras às vezes podem faltar, mas o sentimento, a sua atenção e significado querem ser compartilhados. Portanto, cabe a nós inventar o uso do julgar sem seguir regras ou padrões, pois a dança, como as outras artes, não é apenas uma forma a ser vista, mas algo a ser sentido e trabalhado criativamente pelo corpo. Dispostos a expor nossos pontos de vista, que são uma entrega para a diferença, uma abertura de espaço em que a multiplicidade, o dissenso e a liberdade nos façam conscientes de nosso compromisso com o mundo e com os outros. Corpos humanos que se apresentam como espetáculos diante dos quais o olhar tropeça, circunda, sem perder a perspectiva de que, quando penso adentrar o outro, eu é que sou invadido por ele (MERLEAU-PONTY, 1980). E é no próprio exercício de estar com o outro, de fazer nossos julgamentos, que aprendemos a compreendê-lo.

Percebo que existe a necessidade da continuidade de estudos sobre o tema e de promover o desenvolvimento da educação estética através da dança. Uma educação que possibilite a apreciação, o julgamento e a compreensão da significação do movimento humano para pessoas visuais e não-visuais. Promover situações que criem possibilidades de vivências do fazer um julgamento estético, de um saber que valoriza a imaginação nos nossos processos de aprendizagem. Que este trabalho possa contribuir para ampliar discussões e releituras concernentes ao julgar, à capacidade de percepção. E sobretudo que contribua para ampliar sempre mais o número de parceiros nessa contradança tão humana que é a vida embelezada pela diferença, pela multiplicidade, pelo acolhimento, pelo compartilhar.



Potlach Grupo de Dança/ foto: Cleide de Oliveira

6. REFERÊNCIAS:

ARENDDT, Hannah. **Lições sobre a filosofia política de Kant**. Tradução: André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

_____. O que é a filosofia da Existenz? In: ABRANCHES, Antonio (org). **A dignidade da política ensaios e conferências**. Tradução: Helena Martins. Rio de Janeiro: Relumé-Dumará, 1993a.

_____. **Entre o passado e o futuro**. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BAVCAR, Evgen. TESSLER, Elida. BANDEIRA, João (org.). **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003a.

_____. O corpo, espelho partido da história. NOVAES, Adauto (org). **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.

_____. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BEL, Jérôme. Que morram os artistas. In: PEREIRA, Roberto. SOTER, Silvia (org). **Lições de Dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 2000.

CURL, Gordon. The critical and the appreciative attitudes to dance in education. In: **Research in Dance Education**. Vol.6, nº1/2, april/ December, 2005.

D'OTTAVIANO, Vinicius Sampaio. **As possíveis relações entre a teoria filosófica da crítica do juízo estético de Immanuel Kant e a prática no processo de composição coreográfica em dança**. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, São Paulo, 2004

ENGELSRUD, Cunn. The lived body as experience and perspective: methodological challenges. In: **Qualitative Research**. Vol. 5 (3). London: Sage Publications, 2005. pp. 267-284.

ESTÉVEZ, Pablo René. **A educação estética: experiência da escola cubana**. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2003.

FIAMONCINI, Luciana. **Dança na educação: a busca de elementos na arte e na estética**. Florianópolis, 2003. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.

FREIRE, Ida Mara e ROLFE, Linda. Dançando também se aprende: o ensino da dança no Brasil e na Inglaterra. In: CABRAL, Beatriz (org). **Ensino do teatro: experiências interculturais**. Florianópolis: UFSC, 1999.

FREIRE, Ida Mara. **O belo e o movimento: um estudo sobre dança-educação para pessoas não-visuais**. Monografia CEART – UDESC. Florianópolis, 2000.

_____. Dança-Educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento. In: Cadernos CEDES. **Dança-Educação**. Ano XXI. Nº 53. São Paulo: UNICAMP, abril de 2001.

_____. In or Out of Step: the different person in the world of dance. **Research in Dance Education**. Volume 2, number 1, december/2001. pages 73-78

_____. A apreciação da dança pelas pessoas não-visuais: uma análise preliminar. In: LISBOA, M. R. A. e MALUF, S. W. **Gênero, cultura e poder**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

_____. **Um olhar sobre a criança**: estudo exploratório sobre as experiências da criança vidente e não-vidente de dois anos de idade. Florianópolis: Nup/ CED/ UFSC, 2004.

_____. Na dança contemporânea, cegueira não é escuridão. In: **Ponto de vista**: revista de educação e processos inclusivos. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Ciências da Educação. v. 6, 7 . Florianópolis: NUP/ CED, 2004/ 2005.

_____. A experiência com a cegueira. In: **Benjamin Constant**. Rio de Janeiro. Ano 11. n.31. p.3-8. Agosto, 2005.

_____. Novos corpos em cena: ensaio sobre a postura do espectador. In: **Contrapontos**. V. 5, nº3. Itajaí: Univali, set/ dez 2005. www.univali.br/contrapontos . Acesso: 8/05/2007.

FUX, María. **Dança, experiência de vida**. Tradução: Noberto Abreu e Silva Neto. São Paulo: Summus, 1983.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Tradução: Antonio Guimarães e Glória Mariane. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Tradução: Gilberto Velho. Rio de Janeiro: LTC.

GIANNOTTI, José Arthur. **O jogo do belo e do feio**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

GIRARDELLO, Gilka. A imaginação infantil e a educação dos sentidos. In: LENZI, Lucia Helena Correa (org.). **Imagem**: intervenção e pesquisa. Florianópolis: Editora UFSC: NUP/CED/UFSC, 2006.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. Tradução: Silvia Soter. In: PEREIRA, Roberto. SOTER, Silvia (org). **Lições de Dança**. Nº 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001/ 2002.

GREENBERG, Clement. **Estética doméstica**: observações sobre a arte e o gosto. Tradução: André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HEFFERSON, Kate M. OLLIS, Stewart. 'Just clicks': an interpretive phenomenological analysis of professional dancers' experience of flow. **Research in Dance Education**. Volume 7, number 2, december/2006. Pages 141-159.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução: Valerio Rohden e Uldo B. Moosburger. São Paulo: Martin Claret, 2002.

KIRK, Samuel. **A educação da criança excepcional**. Tradução: Mariliar Zanella Sanvicente. São Paulo: Martins Fontes, 1996).

KUPPERS, Petra. Accessible Education: aesthetics, bodies and disability. In: **Research in Dance Education**. Volume 1, number 2, december/2000. Pages 119-131.

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do movimento**. Tradução: Anna M^a B. De Vecchi e M^a Silvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LAKATOS, Eva Maria. MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 1985.

LIMA, Marlini Dorneles. **Composição coreográfica na dança**: movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico. Florianópolis, 2006. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Desportos, Pós-Graduação em Educação Física.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. Tradução: Gustavo Ciríaco. In: PEREIRA, Roberto. SOTER, Silva (org.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

MARTINS, Joel. A pesquisa qualitativa. In: FAZENDA, Ivani (org.). **Metodologia da pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez, 1994.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas, em **Sociologia e Antropologia**. Tradução: Jurema Alcides Cunha. São Paulo: 1974. Edusp, 37-184.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. **Textos selecionados**. Tradução: Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas**. Tradução: Constança Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1990.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A prosa do mundo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

_____. **Conversas – 1948**. Tradução: Fabio Landa, Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MORAN, Dermot. **Introduction to phenomenology**. New York: Taylor e Francis Books Ltd, 2005.

NOVAES, Adauto. Imagens impossíveis. In: NOVAES, Adauto, (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

NUNES, Sandra Meyer. Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam. In: **Ponto de vista**: revista de educação e processos inclusivos. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Ciências da Educação. v. 6, 7 . Florianópolis: NUP/ CED, 2004/ 2005.

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

PAKES, Anna. Original Embodied Knowledge: the epistemology of the new in dance practice as research. Page 127-145. **Research in Dance Education**. Volume 4, number 2, december/2003.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Gunsberg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

QUINTÁS, Afonso López. **A experiência estética, fonte inesgotável de formação humana**. In: www.hottopos.com/videtur19/quintassilva.htm. Acesso: 18 de setembro de 2005.

ROCKWELL, Elsie. Etnografia e teoria na pesquisa educacional. In: EZPELETA, Justa. ROCKWELL, Elsie (org.). **Pesquisa participante**. Tradução: Francisco S. De Alencar Barbosa. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.

SANTA CATARINA. **Catálogo de dança catarinense**. Florianópolis: Associação Profissional de Dança, 2006.

SANTOS, Priscilla Santos. O primeiro passo. In: **Vida Simples**. São Paulo: Editora Abril, setembro? 2007.

SACKS, Oliver. O olho da mente. Tradução: Vera de Paula Assis. **Revista Mente Cérebro**. São Paulo, Ano XV, nº 176, p. 33-43, setembro de 2007.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. Tradução: Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo: Loyola, 2004.

SPANGHETTO, Maria. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.

TOMAZZONI, Airton. **Esta tal de dança contemporânea**. In: idanca.net/2006/04/17/esta-tal-de-danca-contemporanea/. Acesso: 19 de julho de 2008.

TRAVANCAS, Isabel. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In: DUARTE, Jorge. BARROS, Antonio (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

VALÉRY, Paul. **Degas, Dança, Desenho**. Tradução: Christina Murachco e Célia Huvaldo. Cosac e Naify, 2003.

VIGOTSKI, Liev Semionovich. **Psicologia Pedagógica**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

XAVIER, Jussara. MEYER, Sandra. TORRES, Vera (org). **Tubo de ensaio: experiências em dança contemporânea**. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006.

APÊNDICE A
VÍDEO-DANÇA “QUATRO”

APÊNDICE B
ENTREVISTAS COM OS DANÇARINOS

Entrevista com integrante da aula de dança para iniciante Cirilo**Data: 28 de agosto de 2007****Local: ACIC****Idade: 22 anos****Cegueira adquirida na adolescência devido a uma doença**

Inicialmente falei um pouco sobre minha pesquisa e que esta seria uma conversa sobre o nosso trabalho, que poderia ficar relaxado. Fiz umas brincadeiras iniciais para descontrair e comecei a fazer as perguntas, que foram um pouco modificadas em relação ao roteiro inicial para trazer a lembrança da experiência própria de dança dele. Cirilo apresentou-se juntamente com sua professora de dança de salão no almoço de comemoração de aniversário da ACIC e assistiu à apresentação de um solo do Grupo de Dança Potlach. Cirilo veio de Angola para estudar na ACIC, por isso muitas vezes cita a saudade que sente da família e amigos. Não pertence ao Grupo de Dança Potlach.

Fabiana: O que é dançar para você?

Cirilo: Dançar é uma atividade física que faz bem para o corpo e também faz parte do nosso dia a dia.

Fabiana: E você gosta de dançar?

Cirilo: Eu gosto.

Fabiana: O que você sente?

Cirilo: Eu, quando danço, se tiver alguma tristeza, eu esqueço um pouco dela. Eu falo isto porque estou aqui no Brasil, longe da família, e no momento em que eu estou dançando a saudade diminui um pouco, assim não sinto muito a saudade.

Fabiana: Em relação àquele dia que você apresentou a dança lá no almoço, o que você sentiu de estar se apresentando para as pessoas, sobre as pessoas estarem te vendo?

Cirilo: Olha, pela primeira vez a pessoa sempre fica um pouco nervoso no começo, mas depois, quando a pessoa se acostuma, ela apresenta a primeira vez, a segunda vez, aí a pessoa já fica mais tranqüila.

Fabiana: Quando eu falo espetáculo, o que vem na sua cabeça? Pode ser três palavras que surgem quando falo espetáculo de dança.

Cirilo: Espetáculo é quando eu me apresento. É se eu apresentei bem a minha dança, e o público também faz parte do espetáculo que estou a apresentar. Assim, para o público, é também nervosismo, a pessoa que nunca apresentou também fica nervosa.

Fabiana: O que você perguntaria para as pessoas que lhe assistiram dançando?

Cirilo: Eu perguntaria como é que minha apresentação foi e se eles gostaram ou como é que foi minha dança.

Fabiana: E se você tivesse que falar para as pessoas sobre seu trabalho o que você falaria?

Cirilo: Eu falaria que tenho muito orgulho do meu trabalho, porque eu gosto do que faço, faz bem pra mim mesmo, para meu corpo e para o meu dia-a-dia.

Fabiana: Como é que é para você não ver e saber que está sendo visto?

Cirilo: Bom, pra mim eu acho que não tem diferença, porque eu pelo menos já tenho uma noção porque eu já enxerguei, então eu já sei que muita gente está me vendo, que se estou me apresentando muitas pessoas estão me olhando.

Fabiana: Você não se incomoda?

Cirilo: Não.

Fabiana: Eu vou descrever um movimento para você, agora, e você me diz o que você acha dele. Pode ser?

Cirilo: Certo.

Fabiana: Essa descrição de movimento foi retirada de um filme.

Cirilo: Sim.

Fabiana: “Dobro os joelhos um pouco. (C: Dobrar? F: Isso. Dobra um joelho um pouco. Cirilo nesse momento toca em seu joelho e diz “Só o joelho”) Uma postura atlética, como se fosse bater em alguém, estou pronta para bater em alguém (C: Com os braços só? F: E usa novamente seu corpo para mostrar como seria a postura. C: Isso)... não se trata de bater com força, mas de bater bem... (C: Tá) Então, eu me apóio no pé direito. (C: Sim) O peso está se deslocando para o pé direito. E bato com as costas da mão, como se estivesse picando o gelo. Então, eu venho, me apóio no pé esquerdo, bato com a mão direita, picando o gelo de novo, passo para o pé direito... O que você achou do movimento? Entendeu ou quer que eu repita?

Cirilo: Sim, pode repetir.

Fabiana: Tá bom. (Repeti a descrição)

Cirilo: É, eu achei o movimento legal. Porque a pessoa, quando faz, parece uma luta, e quando faz um exercício não precisa muita força, porque se você cair não vai cair com força, porque não força. Acho que não se forçou muito para fazer a atividade.

Fabiana: Aquele dia você assistiu ao Sareto dançando?

Cirilo: Sim.

Fabiana: O que você achou?

Cirilo: Bom, apesar de não enxergar, eu achei legal, porque ele trabalhou com a bola. Ele girou o corpo com a bola, então ele é um talento para nós, para as pessoas que não enxergam. Mostra que pessoas como nós também somos capazes. É o que eu acho. É muito legal a apresentação dele.

Fabiana: Quem é o espectador? Quem é a platéia?

Cirilo: A platéia é o público que fica lá, a gritar, a incentivar, acho que é isso.

Fabiana: Como é incentivar?

Cirilo: Incentivar a pessoa? Por exemplo, eles, o público, ficam gritando, né, aí a pessoa se sente mais quieta, tranqüila, não fica muito nervosa, daí a apresentação sai boa, mais quieto fica bom. A respeito daquilo que ele sentiu do público, ele sente quando o público aplaude, a pessoa não fica muito nervosa. No espetáculo de dança as pessoas não gritam, ficam em silêncio, depois, claro, batem palmas e enfim...

Fabiana: Mas naquele dia em que você se apresentou as pessoas foram falar com você depois? Falaram o quê?

Cirilo: É, a maioria das pessoas que falaram comigo falaram que a apresentação foi muito legal e muito bacana. Mas senti que eu próprio fiquei no início um pouco nervoso, depois eu comecei a me soltar mais, mas as pessoas falaram que foi muito bom, que a apresentação foi muito legal.

Fabiana: Como é ter aula de dança?

Cirilo: Bom, ter aula de dança é para a pessoa aprender mais as coisas que são fundamentais, os passos de dança, que é muito melhor, porque quando a pessoa vai se apresentar para o público tem que saber o espaço e isso tudo já aprende na aula de dança.

Fabiana: Quer falar mais alguma coisa?

Cirilo: Eu só quero dizer que, como já disse, a dança é uma atividade de que eu gosto muito. Quando eu danço me faz muito bem, me solto, o meu corpo fica mais solto, esqueço daquelas angústias que eu sinto, ou de uma coisa, ou da saudade, então isso aí me faz muito bem.

Observação: No final da entrevista demonstrou preocupação “Eu acho que não falei muito bem”, e colocou que não gosta muito de dar entrevista.

Entrevista com Gabriel**Data: 11 de setembro de 2007****Local: ACIC****Idade: 33 anos****Cegueira de nascença**

Fabiana: O que significa dançar para você?

Gabriel: Dançar é uma coisa boa que ajuda a saúde da pessoa, para ter mais equilíbrio, andar melhor, ajuda na locomoção, ajuda no sistema emocional. É, dançar são essas coisas.

Fabiana: Como foi se apresentar no sábado no CIC?

Gabriel: Foi bom, porque conheci outras pessoas e também o contato com a platéia. A gente confia mais quando tem dança, que vai dançar quando tem a platéia. A gente confia mais em dançar com as pessoas vendo. Foi bom.

Fabiana: O que é espetáculo para você?

Gabriel: Espetáculo?

Fabiana: É, o que vem à cabeça quando falo espetáculo?

Gabriel: Espetáculo é quando você vai se apresentar. Apresentar uma coreografia ou apresentar um tipo de dança contemporânea ou uma dança que você está exercendo no seu corpo.

Fabiana: Quem é o espectador? A platéia? Quem é a platéia?

Gabriel: A platéia são as pessoas que estão vendo, quem vem assistir. Assistir àqueles que estão dançando, os dançarinos, né... Que vê se está boa a dança, que vê a dança como é que está, ou se eles gostam ou não gostam. Acho que é isso.

Fabiana: Gabriel, o que significa para você não ver e ser visto?

Gabriel: Não ver e ser visto? (Risos)... essa palavra...

Fabiana: Não ver é que você não está vendo a platéia e a platéia está vendo você. Como é essa relação pra você?

Gabriel: A relação é através da fala ou o que se sente... ou assim: imagina uma imagem que as pessoas estão vendo ou... humm... Vou tentar expressar o que eu acho: é que quem enxerga vê

o que a gente está fazendo, agora quem não enxerga só ouve através da fala ou exercício, o barulho da platéia, né...

Fabiana: Se você pudesse fazer uma pergunta para as pessoas que assistiram ao seu trabalho, o que você perguntaria?

Gabriel: Ah, tem que perguntar... Depende, se está fazendo a dança, vai perguntar o que eles acharam da dança ou se eles gostaram, o que acharam, se estava boa a dança ou não.

Fabiana: E o que você falaria para as pessoas sobre seu trabalho com a dança?

Gabriel: O trabalho com a dança é bom, porque ajuda muito várias partes da pessoa, a saúde, a vida diária, bastante coisa que ajuda a melhorar, o sistema emocional da pessoa, a ter mais força de vontade de fazer as coisas... É nisso que a dança ajuda.

Fabiana: Qual a importância de fazer as aulas de dança? (Pedi para repetir a perguntar)

Gabriel: Qual é a importância da aula de dança?

Fabiana: Isso. Porque você acha que é importante?

Gabriel: É importante, porque ela ajuda na saúde, ajuda na minha locomoção, a me locomover melhor no espaço físico, dentro do corpo, conseguir andar melhor, ou melhor, em lugares que são mais difíceis, mais apertados. A dança ajuda a melhorar a vida da gente.

Fabiana: Eu vou descrever um movimento agora para você e você vai me dizer o que acha desse movimento. Pode ser? Caso você não entenda da primeira vez, eu repito.

Gabriel: Tá.

Fabiana: (Durante a descrição do movimento ele enfatizava o movimento através da fala e também através do corpo.) O que você achou do movimento?

Gabriel: É bom o movimento. Esse movimento aí é uma relação de pessoas, né. Um movimento que ajuda o equilíbrio da pessoa. O equilíbrio não deixa cair, tem que usar o equilíbrio, porque senão você cai, né... Ele fala de gelo, ele é bem complicadinho, faz cair bem fácil a pessoa. Eu acho que o gelo – eu nunca andei em cima de gelo – mas eu acho, na minha opinião, que ele faz cair bem fácil a pessoa.

Fabiana: Gabriel, eu queria perguntar qual é a tua sensação quando estás dançando e tem a platéia assistindo?

Gabriel: Não entendi essa pergunta.

Fabiana: O que você sente no momento em que você está se apresentando?

Gabriel: Da dança com a platéia?

Fabiana: Isso.

Gabriel: Ah, sinto algo bom, coisas boas. Às vezes a gente fica um pouco estressado, mas tenta levar assim para uma imagem melhor, boa, né.

Fabiana: O que seria uma imagem boa?

Gabriel: Imagem boa é aquela imagem com que a gente faz a dança; que a pessoa, ou seja, que a platéia veja que a imagem está uma imagem boa, uma imagem em que a gente consegue distinguir os exercícios, e essa imagem de exercícios seja boa, que esteja organizado, seja bonito... humm... bem feito. Às vezes estressa um pouco, a gente pensa assim: puxa, será que estou fazendo certinho? Mas tenta fazer tranquilo, eu acho que daí é a platéia que deixa um pouco mais expressado o dançarino, porque o dançarino vai ter que se preocupar mais em fazer a imagem do exercício da dança pra ele ver mais bonito, mais bem organizado, porque a platéia está vendo, está vendo a imagem.

Fabiana: A questão de fato da pesquisa é como a pessoa assiste à dança contemporânea, porque a dança contemporânea traz o elemento “diferente”, porque não tem passos marcados... Como a pessoa se relaciona com essa dança?

Gabriel: Acho que mais ou menos, porque ela vai ter que se relacionar com a imagem como é que está. A platéia vai ter que ver se nós vamos fazer uma dança que nem fizemos hoje (relacionado à aula de dança para iniciantes na ACIC). Daí a platéia, se tiver um monte de gente na platéia, eles vão vendo o exercício, qual é a imagem que nós estamos fazendo do exercício, como é que está... senão no fim eles vão perguntar o que é isso, o que é aquilo e... como é que está fazendo, o que você acha.. o que é essa dança, né....

Fabiana: As pessoas perguntam pra você o que é a dança?

Gabriel: É.

Fabiana: E o que você responde pra elas?

Gabriel: Eu respondo que é uma dança contemporânea, dança boa de fazer o exercício como a gente aprendeu, treinou, isso na apresentação; agora, quando é aula de só treinar, às vezes pode variar um pouco o exercício, né, pode variar, pode fazer exercício quebrado um pouco e às vezes faz melhor, às vezes faz pior. Agora, quando é apresentação, vai ter que tentar caprichar, às vezes você pode até errar, mas aí vai ter que tentar fazer da melhor maneira possível para a platéia que está vendo (enrolou um pouco)... não é possível... às vezes pode se

perder, daí a platéia vai perguntar: “Puxa como é que é...? como é que deu essa dança?” Eles enxergam, eles vão perguntar e você vai ter que responder, explicar o que vem na dança, né.

Fabiana: Você sente que, por você ter cegueira, as pessoas estranham ver você dançando ou é tranqüilo isso?

Gabriel: É, a gente sente um pouco, o nosso sistema emocional estranha um pouco quando a pessoa estranha, agora você vai ter que tentar se expressar da melhor maneira possível, né. Pode estranhar, mas vai ter que tentar conviver, né, mas não é de uma hora pra outra que pega, vai aos pouquinhos pegando.

Fabiana: Posso pedir para descrever o movimento que você faz nessa última coreografia?

Gabriel: Descrever sentado ou em pé?

Fabiana: Não, só descrever, só falar como é que é o movimento.

Gabriel: No movimento que eu faço naquela cena que estou fazendo com a bola?

Fabiana: Isso.

Gabriel: Faço o giro com o corpo, por cima da cabeça, na frente, nos pés, atrás das costas, depois me joga no chão, rodeio, joga a bola, passo a bola pelo meio das pernas... humm... rodeio o corpo com a bola, os braços...

Fabiana: Eu achei engraçada reação das pessoas no momento em que você fez a queda... a sua queda na coreografia é algo mágico, né?

Gabriel: E, eu uso tudo, o alto, o baixo, o médio.

Fabiana: E as pessoas não esperam que você vai cair no chão. Eu não sei se você sentiu, no lugar em que você estava, mas na hora em que você caiu no chão no sábado, nossa, as pessoas suspiravam... Ninguém espera que você vai jogar-se no chão...

Gabriel: É por isso que eu disse que o sistema emocional é que dá, da platéia com o dançarino. Às vezes pode dar esses sistemas emocionais... eles se emocionam, dá esse sistema emocional. A platéia fica emocionada, daí o dançante vai tentar não deixar entrar nele esse sistema emocional da platéia, porque se deixar entrar acho que vai ter que tentar equilibrar... Eu senti um pouco, mas eu tentei fazer minha parte ... não deixei a bola cair, nada, porque sabia que tinha gente na platéia e eu não dei bola, eu dei bola para o que eu estava fazendo.

Fabiana: Entrega no momento, né?

Gabriel: É como eu falei, entrega o corpo, deixa o corpo... Agora o que eu estou sentindo é mais deixar o corpo que faz... faz o que ele quer mandar, né. Você também tem que agir com

o teu corpo, mas se tiver uma platéia muito grande e você vê que tem barulho, você age com o teu corpo, mas eles vão se emocionar, vão sentir, vão sentir o sistema emocional e vai entrar no dançarino, por isso que suei muito na hora, porque entrou um pouco, no meu entendimento, né.

Fabiana: É, mas também não tem como não ficar nervoso na hora do palco...

Gabriel: É isso que eu falei. O sistema emocional pode expressar, pode, no meu ponto de vista, porque as pessoas da platéia vão ficar emocionadas. A expressão delas pode dizer como foi a dança (enrolou)... Na apresentação da dança é uma coisa, agora aula aberta você pode quebrar um pouco, é mais tranqüila; mas em apresentação mesmo, você vai ter que tentar levar normal, mas só que às vezes dá um pouco de expressão emocional, fica um pouco nervoso. Acho que é isso.

Fabiana: Você que falar mais alguma coisa sobre dança?

Gabriel: É, dança é bom. Só que a dança com cegueira tem bastante gente que gosta, não tem muita gente que gosta da dança contemporânea... Tem os que acham que é uma dança que machuca, mas não... É uma dança calma, não é uma dança que estressa tanto a gente, é uma dança que você consegue fazer, é sempre bem tranqüila, e sempre vai ser feita num piso que tem boas condições físicas... e não em um piso que não tem condições. Sempre precisa, acho, de um bom espaço; às vezes tem sempre, a Ida Mara procura um local bom, que ao dançar não machuque ninguém, ela sempre procura um piso legal, uma coisa legal, não quer colocar os dançarinos em um lugar que não tem segurança, ela quer sempre colocar no que tem segurança para ninguém se machucar, e que tenha uma boa qualidade. Para o trabalho que se apresente sair bonito, com qualidade boa, sincero assim, normal, bem tranqüilo... Acho que a dança é tudo isso. É, a dança é bonita mostrada para a platéia. A dança fica bonita se for para a platéia, para a televisão, para o vídeo, porque aí depois outras pessoas vão conhecer o trabalho da dança, que é uma coisa boa, porque a dança tem um bom objetivo.

Fabiana: Qual é o objetivo da dança?

Gabriel: O objetivo da dança é ajudar as pessoas a se conhecerem melhor. O objetivo da dança também é que as pessoas entrem em contato com o que é dançar, o que é... ver se o dançarino está dançando bem, o objetivo também acho que é melhorar a qualidade de vida.

Fabiana: Bacana... você falou uma coisa... das pessoas conhecerem o trabalho...

Gabriel: É, porque parece que através do trabalho apresentado da gente, não apenas através de vídeo, televisão, essas coisas, as pessoas podem conhecer o trabalho, daí podem se interessar mais, olhar mais para a dança, se estão gostando disso ou daquilo.

Entrevista com Gabriel**Data: 18 de setembro de 2007****Local: ACIC**

Fabiana: Gabriel, eu queria pedir que você descrevesse algo que você considera belo: uma música, um cheiro, uma sensação física... e dizer por quê?

Gabriel: Hummm... não sei bem...

Fabiana: Bonito...

Gabriel: Bonito, tem, bastantes coisas bonitas...

Fabiana: Mas escolha uma coisa que você acha... de que você gosta, que você acha bonita? Bela? Que faz você se sentir bem?

Gabriel: Depende... Aqui na ACIC eu me sinto muito bem...

Fabiana: Por quê?

Gabriel: Porque aqui é uma entidade que oferece muitas coisas boas para quem tem deficiência e também para quem tem que fazer trabalho, videntes também procuram, buscam pesquisas com alunos e tudo, né.

Fabiana: E você gosta de alguma música em especial?

Gabriel: É, música em especial...

Fabiana: Um texto, um livro...

Gabriel: Tem músicas que são boas... tem uns textos em braille também que são bonitos... tem que escolher algum, né.

Fabiana: Mas você lembra de algum que te chama a atenção, que você goste?

Gabriel: É ,eu gosto de ler bastante... do Louis Braille, ele que inventou o braille...

Fabiana: O que você leu dele?

Gabriel: Eu li coisas dele, de vez enquanto pego ele... ele explica tudo em braille, a vida dele, né.

Fabiana: E por que você gosta de ler sobre a vida dele?

Gabriel: É porque ajuda a entender.

Fabiana: Ihh... o que você gosta de fazer?

Gabriel: De fazer?

Fabiana: É.

Gabriel: Em geral ou alguma coisa?

Fabiana: É qualquer coisa que você goste de fazer?

Gabriel: Eu gosto de fazer a vida diária, gosto de dançar... gosto de estudar, mas é que está um pouco complicado para mim por causa de... mas eu gosto.

Fabiana: E por que você gosta de dançar?

Gabriel: Dançar? Porque a gente tem que gostar do que a gente faz... ocupação... pra ocupar o espaço de tempo, porque se você não faz alguma coisa ... não ocupa o espaço de tempo, dizem que é capaz de ficar depressivo, mais irritado, estressado porque não ocupa o tempo. E se ocupa o tempo pode e às vezes tem que tirar um pouco de tempo para relaxar um pouquinho....mas ocupando o tempo você não fica se estressando com qualquer outra coisa.

Fabiana: Gabriel, que sensação você tem quando dança? Ou faz o que você gosta?

Gabriel: Não entendi bem.

Fabiana: O que você sente quando faz alguma coisa que você gosta de fazer?

Gabriel: Sinto que me faz bem. Que ajuda muito a minha saúde. Tem alguma coisa que às vezes eu estou bem de acordo, né... o que a gente gosta é de sentir que faz bem.

Fabiana: Gabriel, o que é imagem?

Gabriel: Ahn?

Fabiana: O que é imagem?

Gabriel: Imagem

Fabiana: Você falou na entrevista passada que as pessoas constroem uma imagem de você dançando...

Gabriel: Imagem, você vai ter que imaginar né, porque como nunca viu vai ter que imaginar... Que nem uma flor, uma flor você vai ter que imaginar que ela é uma folhagem ou uma rosa, daí imagina que é uma rosa bonita, linda assim... daí eu dei um exemplo, né.

Fabiana: O que é uma flor bonita?

Gabriel: Flor bonita é uma flor que está linda, que não está amassada, que está bonita, verde, né. Agora, quando ela está toda amassada, daí é uma flor feia, seca.

Fabiana: Dá um outro exemplo disso, então. Um outro exemplo de quando você usa a imaginação.

Gabriel: A imaginação de uma pessoa, a pessoa também vai ter que imaginar que vê... assim eu vou dar um exemplo. Você, para conhecer uma namorada, você vai ter que imaginar através da fala, através do toque, todas essas coisas... para você gostar de uma pessoa você vai ter que imaginar um pouco, né... hum... Também é assim com a imagem da televisão, tem uma imagem, só que nós não enxergamos. A imagem é através da fala, às vezes tem coisa que a gente consegue pegar, tem coisa que não.

Fabiana: Como é que você me imagina?

Gabriel: Ahn?

Fabiana: Como é que você me imagina?

Gabriel: Imagino que é alta, assim, não muito gorda; você não é gorda, você é normal, né, só que é forte, uma mulher bem reforçada. Mas tem que imaginar, né, através da fala, de tudo isso, você vai. Imaginação é mais...

Entrevista feita com Clara

Data: 18 de setembro de 2007

Local: ACIC

Idade: 40 anos

Cegueira adquirida com três meses, seqüela de meningite

Fabiana: O que significa dançar pra você?

Clara: Dançar!? É ... as qualidades dos movimentos. É fazer gestos. É um tocar o outro. Dançar é uma coisa assim, que relaxa. É bom, faz bem a dança para o corpo, e eu gosto muito de dançar também. É muito bom dança pra mim. Dança pra mim é tudo.

Fabiana: Quando eu falo de espetáculo, o que vem à sua cabeça?

Clara: Espetáculo? Ah, espetáculo é uma diversão que a gente escuta, a gente participa, a gente... faz tudo que tem vontade de fazer, uma coisa que relaxa, tem o pessoal aplaudindo a pessoa se apresentar, né. Acho legal o espetáculo pra mim.

Fabiana: Quem é o espectador? A platéia?

Clara: A platéia? Somos nós, né. Nós que ficamos dançando virado para o público ver, né, e procura não errar os passos da dança, muito legal.

Fabiana: O que significa para você não ver e ser vista?

Clara: Não ver?

Fabiana: Você é a dançarina, as pessoas estão ali para te ver, como você se sente tendo pessoas lhe assistindo?

Clara: Eu me sinto legal, né... me sinto legal, me sinto bem, todo mundo me escutando, todo mundo me ouvindo.

Fabiana: Clara, o que você perguntaria para as pessoas que assistiram a você dançando?

Clara: Eu perguntaria o que elas acharam. O que acharam? Se gostaram, se eu fiz bem, se eu não fiz bem... o que faltou? O que não faltou?

Fabiana: E o que você falaria para as pessoas sobre seu trabalho?

Clara: O que eu falaria? Eu falaria para eles experimentarem, né... fazer... se eles gostam, se eles não gostam de fazer, depende do gosto deles, né... se eles não gostam de um jeito, fazem de outro.

Fabiana: Eu ia pergunta pra você o que você gosta de fazer, Clara?

Clara: Gosto de trabalhar.

Fabiana: Por quê?

Clara: Trabalhando você se sente melhor, né. Fazer atividades novas. Aprender o que eu não aprendi ainda. Gosto de fazer tudo.

Fabiana: Clara, vou pedir agora para que você descreva alguma coisa que considera belo: música, cheiro, uma sensação?

Clara: Belo? O que significa?

Fabiana: É, o que você considera belo: uma música que você gosta ou enfim...

Clara: Belo... é... gosto mais assim, de música mais movimentada. Eu gosto de samba... eu gosto de... músicas mais rápidas né... Ééé belo significa bonito, né... belo quer dizer lindo, que belo. "Que belo" para mim é coisa italiana, né... ai, que belo, ai que bonito! E eu entendo de italiano...

Fabiana: Você entende italiano?

Clara: Entendo...

Fabiana: E gosta?

Clara: Adoro!

Fabiana: Por quê?

Clara: Por que a minha avó era italiana, então, ela falava italiano e eu entendia tudo o que ela falava. Tudo o que ela falava eu entendia, então, por isso que eu gosto de italiano. Acho muito bonito o italiano. Não é?

Fabiana: Clara, você descreveria a dança que você está fazendo agora para o espetáculo novo?

Clara: Descreveria. Ah, como eu vou fazer?

Fabiana: Só fala.

Clara: Ahh, o movimento... ééé, o balancinho, né... o balancinho dos calcâneos que a gente sempre costuma fazer. A mexer a cintura, mexer as mãos, mexer os pés, balançar o corpo para um lado, para o outro. E o movimento da cintura também, né, da cintura escapular e da pélvica também, e fazer vários movimentos.

Fabiana: Clara, que movimento você mais gosta de fazer na aula?

Clara: O balancinho dos calcâneos.

Fabiana: Por quê?

Clara: Porque relaxa. A pessoa fica deitada, aí a gente acompanha a música. Gosto de fazer movimento com os pés também, o radial também é muito bom. Ahh, eu gosto de movimentar tudo, né.

Fabiana: Clara, aquela música que você fala que gosta, que inspirou você na coreografia do espetáculo “O que sei eu?”.

Clara: Sim.

Fabiana: Qual era mesmo?

Clara: Do “Menino Deus”.

Fabiana: Isso.

Clara: E gostei também daquela música que a Ida Mara colocou, uma música nova... que na quinta-feira ela colocou... É, eu gostei daquela música nova.

Fabiana: E gostou por que?

Clara: Porque ela é uma música mais... uma música com mais tempo, não é uma música muito rápida. A primeira música era muito rápida, daí atrapalhava, às vezes podia me atrapalhar com o pano, nas torções que eu dava com o pano, também no momento de congelar, né.

Fabiana: E por que você gosta da música “Menino Deus”?

Clara: Porque eu escuto muito ela e eu acho ela bonita daí.

Fabiana: O que você sente quando escuta ela?

Clara: Eu me sinto bem, me sinto bem mais calma, e lá em casa tem essa música.

Fabiana: Qual a importância de fazer aula de dança?

Clara: A importância é não faltar, procurar vir no horário certo e se faltar tem que avisar. Se não a gente pensa: “O que será que aconteceu?” “Aconteceu alguma coisa?” Tem que dar

satisfação. Olha, é como agora, quando eu estava te falando da quinta-feira, se caso chover, ou qualquer coisa, a gente dá uma avisadinha, mas acho que não vai chover, mas se caso acontecer de chover muito, né, a não ser que for uma chuvinha assim bem fininha que dê para suportar, mas, se for assim aquela chuvarada forte, a gente liga.

Fabiana: E os ensaios, qual é a importância de ensaiar?

Clara: Tem que ensaiar. É bom ensaiar, porque senão a gente sai fora do ritmo, né. Sai fora do ritmo, a gente não se lembra mais como é feito. Se a gente ensaia, a gente se lembra. A gente se lembra, ensaiamos e a coisa fica boa, a gente lembra os movimentos, como é que ele termina, onde é que ele termina, o tempo de congelar, a gente congela, tem a pausa, tem o nível alto e o nível baixo, e o tempo que a música leva, né. E a gente sabe como é que começa, termina e onde terminam os movimentos, né.

Fabiana: O que você sente no momento em que está apresentando um espetáculo? Por exemplo, aquela vez que a gente apresentou esse ano na Sepex.

Clara: Ah (risos)... Aquela vez que a gente apresentou na Sepex vai dar o que falar, né (rindo)? Foi lindo... era um friiii, lembra que era frio e chuva?

Fabiana: Isso, lembro sim.

Clara: Que chuvarada, até tivemos que ir de guarda-chuva.

Fabiana: Isso. E aí, você gostou de se apresentar lá?

Clara: Gostei.

Fabiana: Por que você gostou?

Clara: É porque achei lindo, não errei os movimentos. Fiz da maneira que era a música. Ah, na hora dos aplausos e tudo, só que a gente... a gente passou um cortado, né, para ir pra Sepex, porque tinha que ir todo mundo debaixo de guarda-chuva, porque era chuva eheim?

Fabiana: E o que você sentiu e o que você sente no momento da apresentação?

Clara: Eu me sinto bem.

Fabiana: Em relação à platéia?

Clara: Ótimo também, é que o pessoal da platéia fica assistindo a gente dançar, eles ficam contentes de saber que a gente tá dançando. Acho legal.

Fabiana: O que é algo lindo pra você?

Clara: Humm...

Fabiana: O que é algo lindo, belo.

Clara: Ah algo lindo?

Fabiana: É.

Clara: É, eu acho legal, né. Acho bonito, todo mundo dançando, todo mundo fazendo movimentos diferentes, todo mundo assistindo.

Fabiana: Você gostaria de falar mais alguma coisa sobre dança?

Clara: Gostaria. A dança é legal. Espero que seja melhor, uma apresentação melhor, uma coisa assim melhor.

Fabiana: Qual é a importância do Grupo Potlach em sua vida?

Clara: É que a gente que inventou, né. A gente que inventou o espetáculo todo. Daí acho legal.

Entrevista com Felícia

Data: 25 de setembro de 2007

Local: ACIC

Idade: 19 anos

Cegueira de nascença

Fabiana: O que significa dançar pra você?

Felícia: Dançar?

Fabiana: Isso.

Felícia: Ah, dançar é ter vários movimentos, que a Ida Mara passa, lógico. É tipo, os movimento que ela passa. Isso que significa para mim.

Fabiana: Quando eu falo espetáculo, o que vem à sua cabeça?

Felícia: Espetáculo?

Fabiana: Isso.

Felícia: Platéia, aplaudir, né, também.

Fabiana: Quem é essa platéia?

Felícia: Ai, a platéia é o pessoal, as pessoas que ficam lá no auditório, né, que a gente chama, daí assistem à gente apresentando no palco.

Fabiana: O que é pra você não ver e ser visto?

Felícia: (risos) Que pergunta difícil!

Fabiana: Você está dançando e você não está vendo a platéia e a platéia está vendo. Você sente alguma coisa em relação a isso? Como é isso para você?

Felícia: Pois agora! (fala descontraída). Ver eu não enxergo. Agora sentir, sentir mesmo é que nem todas as pessoas deficientes visuais sentem, com o tato; também tem a voz da platéia.

Fabiana: O que você perguntaria para as pessoas que assistiram a você dançando?

Felícia: Como assim Fabi?

Fabiana: O que você perguntaria para as pessoas que te assistiram?

Felícia: O que eu perguntaria?

Fabiana: É.

Felícia: É, perguntaria se acharam bom o espetáculo, se foram, se gostaram da coreografia que a gente apresentou.

Fabiana: O que é um bom espetáculo pra você?

Felícia: Bom espetáculo pra mim?

Fabiana: É.

Felícia: Ah, bom espetáculo quer dizer apresentar, é apresentação, ser aplaudido, ser elogiado, né, (risos) que todo mundo elogia.

Fabiana: E o que você falaria do seu trabalho com a dança para as pessoas?

Felícia: O que eu falaria do meu trabalho? (risos) Agora você me fez uma pergunta difícil (risos).

Fabiana: É, o que você falaria para as pessoas que não conhecem o seu trabalho com a dança?

Felícia: A gente explicaria como é que é o trabalho, que o grupo da gente se chama Potlach e foi a gente que inventou esse nome do grupo, né. Po-tla-ch.

Fabiana: Você sabe o que significa “potlach”?

Felícia: Pois agora, pra mim é ser bailarino, ser dançarino.

Fabiana: Qual é a importância das aulas de dança?

Felícia: Aprender mais, ter mais capacidade de aprender, ser mais independente, que um dia eu possa... no futuro ser uma professora, ter uma profissão.

Fabiana: E você tem vontade de ser professora de dança?

Felícia: Eu sim! Já que eu nunca dei aula para um cego (risos)!

Fabiana: E você pretende dar aula só para cegos?

Felícia: Se eu pretendo? Sim.

Fabiana: Felícia, eu vou ler uma poesia pra você agora pra saber o que você acha dessa poesia. Pode ser?

Felícia: Pode.

Fabiana: (leitura). O que você achou dele?

Felícia: Achei muito triste.

Fabiana: É triste?

Felícia: É.

Fabiana: Por que é triste?

Felícia: É, fico triste assim, gelado, a alma, né. Isso que tu quis dizer na poesia. Eu não tenho mais nada pra dizer, eu sei que é um pouquinho triste.

Fabiana: Você gostou ou não?

Felícia: Gostei.

Fabiana: Eu gostaria que você descrevesse para mim algo que você considera belo, bonito. Ou alguma coisa que você goste de fazer.

Felícia: Ah, tu quer dizer o que eu gosto de fazer então?

Fabiana: É, o que você gosta de fazer então?

Felícia: Passear. Eu gosto de passear, de ouvir música também eu gosto.

Fabiana: E tem uma música que você goste mais?

Felícia: Tenho.

Fabiana: Qual?

Felícia: Da banda Calipso, que eu mais adoro ouvir.

Fabiana: Por que você gosta de ouvir? Que sentimentos, sensações que vêm quando você a escuta?

Felícia: É que é assim. Desde o começo que falaram que começou o grupo da banda Calipso eu sempre assistia em casa... Eu vi na televisão eles cantando no programa de TV. Também comecei a comprar o CD deles. Daí eu já começava a ouvir só Calipso, Calipso, Calipso. Daí eu comprei mais um deles, mais CD deles. Eu gostei muito dessa banda por que é única banda que tenho o CD e o DVD já gravado.

Fabiana: O que você sente quando você escuta?

Felícia: Eu me sinto feliz, eu canto também, às vezes, quando eu estou ouvindo o CD canto com eles.

(Lembrei de um dia nas aulas de dança do ano passado em que a Ida pediu para trazer algo que tivesse significado para nós e que dançássemos. Felícia trouxe uma música dessa mesma banda e dançou, demonstrando muito prazer e bem-estar, confiante em seus movimentos.)

Fabiana: O que é uma coisa bela pra você? O que é belo?

Felícia: O que é belo? Bonito como está o dia hoje, um dia de sol.

Fabiana: É, o dia de sol é bonito.

Felícia: Hum, hum.

Fabiana: E outra coisa que você considera bonito?

Felícia: Eu também me acho bonita.

Fabiana: Descreve você para mim, então.

Felícia: Sou morena clara. Tenho cabelos pretos. Os meus olhos, eles acham que são azuis, mas uma hora vermelho (risos). Mas eu sou bonita mesmo, todo mundo acha que eu sou bonita. Mas eu sou mesmo.

Fabiana: Como é que você se sente? Seu corpo?

Felícia: Feliz, eu me sinto alegre.

Fabiana: Por que você quer assistir o vídeo dança agora?

Felícia: Ahn? (risos).

Fabiana: É, por que você quer ver o vídeo-dança?

Felícia: EU?

Fabiana: É.

Felícia: Por que quero relembrar aquelas coreografias que a gente fez.

Fabiana: E você lembra da sua coreografia sua do “Quatro”?

Felícia: Ah, não lembro muito bem, só vendo o DVD.

Fabiana: Humm... e você gostou de fazer?

Felícia: Gostei.

Fabiana: E agora, a coreografia nova?

Felícia: Que sei eu? A coreografia nova é meio difícil de fazer na hora.

Fabiana: Como é que é? Você consegue descrever ela pra mim?

Felícia: Não, não sei.

Fabiana: Felícia, eu tenho uma pergunta pra você. Você gosta de dançar?

Felícia: Ah sim, gosto.

Fabiana: Por que você gosta?

Felícia: É por causa dos movimentos, né, que a gente faz, daí é bem interessante a dança. Mais alguma pergunta ou não?

Observação: Por que será que ela não conseguiu descrever? Ou simplesmente não quis? Felícia demonstrou estar descontraída durante a entrevista, mas muito pontual. Tive um pouco de dificuldade no momento da entrevistá-la, de saber como tirar mais dela. Agora em cima dessa entrevista vou procurar, durante nossas conversas informais, tirar um pouco mais dela. Eu e a Felícia estamos dançando juntas o acolhimento, às vezes sinto-a resistindo um pouco e eu também. Relembrando a sua coreografia anterior, de fato essa exige um pouco mais dela, um pouco mais de contato e ação. Uma característica da Felícia são os movimentos mais curtos, talvez agora esteja se sentindo desafiada. Felícia estava muito ansiosa para ver o vídeo e levar para sua mãe ver.

Quando me devolveu o vídeo, perguntei o que tinha achado. Ela falou que tinha gostado muito e sua mãe também. Mas demonstrou um pouco de estranhamento por sua coreografia não ter aparecido completa.

Entrevista feita com Fernanda

Data: 25 de setembro de 2007

Local: ACIC

Idade: 20 anos

Cegueira de nascença

Fabiana: Fernanda...

Fernanda: Oi.

Fabiana: O que significa dançar para você?

Fernanda: Dançar? É fazer a parte do movimento com o corpo. Ihhh... Eu vou falar aqui, tá?

Fabiana: Tá.

Fernanda: A dança faz a parte do movimento do corpo, como fazer um círculo com o braço direito com o braço esquerdo (demonstrou com o seu corpo), fazer tipo uma bolinha (tudo demonstrado com o seu próprio corpo), e também mexer os quadris. Faz a parte de tudo.

Fabiana: E você gosta de dançar?

Fernanda: Tanto! Adoro muuuuito!

Fabiana: Por quê?

Fernanda: Porque a dança pra mim, a dança pra mim é muito bonita, porque eu gosto da Ida Mara, porque quando ela dá aula de dança eu presto bem atenção, quando... por exemplo, posso dar?

Fabiana: Pode.

Fernanda: A seqüência da aula de dança né, quando a gente chega na atividade da dança.

Fabiana: O que você mais gosta de fazer na aula de dança?

Fernanda: EU? Eu gosto de saltitar.

Fabiana: Por quê?

Fernanda: Porque para mim faz bem.

Fabiana: O que é uma coisa bonita para você? O que é belo?

Fernanda: O que é belo pra mim?

Fabiana: É.

Fernanda: É a concentração, é belo pra mim.

Fabiana: Quando falo espetáculo o que vem à sua cabeça?

Fernanda: Ai, agora... ai, eu não sei te dizer, né, fofa...

Fabiana: Quando a gente vai se apresentar, você gosta de se apresentar?

Fernanda: Adoro.

Fabiana: Por quê?

Fernanda: Adoro porque me chama muita atenção, o corpo me chama e pede pra eu prestar muita atenção. Estou certa?

Fabiana: Isso, está certa. Fernanda, Quem é a platéia? Quem é o espectador?

Fernanda: Olha, a platéia são várias pessoas ali na frente né. O telespectador é interessante, o telespectador, pra mim, é... eu posso falar?

Fabiana: Pode.

Fernanda: Sim, é o horizonte.

Fabiana: Por que é horizonte?

Fernanda: Por quê (risos)? Porque pra mim, pra mim, mesmo, é a capacidade de dançar.

Fabiana: E o que é horizonte?

Fernanda: Olha, horizonte eu não sei dizer, fofa, bonita.

Fabiana: E o que significa para você estar dançando e as pessoas vendo você?

Fernanda: Humm...

Fabiana: O que é pra você, o que você sente?

Fernanda: Eu sinto harmonia. Eu sinto harmonia, sensibilidade, paz, amor e alegria.

Fabiana: E o que você perguntaria para as pessoas que lhe assistiram dançando?

Fernanda: Eu queria assim... Como é que vocês acharam, a-cha-ram, o que você acharam da minha aula de dança?

Fabiana: é isso?

Fernanda: É.

Fabiana: O que vocêalaria para as pessoas que não conhecem o trabalho com a dança?

Fernanda: Eu queria falar que eu faço parte da coreografia como a Madre Paulina, né. Como mexer, como botar o tecido.

Fabiana: Descreve a coreografia pra mim. Você consegue descrever?

Fernanda: Ahn?

Fabiana: Descrever a coreografia para mim.

Fernanda: Sim. Mas é assim, eu pra mim, eu gosto tanto! Mas eu vou descrever pra você.

Fabiana: O que você gosta de fazer, Fernanda?

Fernanda: Hein?

Fabiana: O que você gosta de fazer?

Fernanda: O que eu gosto de fazer?

Fabiana: Isso.

Fernanda: Aqui?

Fabiana: É, em qualquer lugar.

Fernanda: Tá. Aqui eu gosto de estudar, de escutar CD falado. Gosto de almoçar aqui.

Fabiana: Mas o que você gosta de fazer em outros lugares também?

Fernanda: Ai, desculpa, eu não escutei.

Fabiana: Não se preocupe que está certo, mas algo que você gosta de fazer em todos os lugares?

Fernanda: Eu gosto é de digitar. Eu gosto da minha vida, o que faz parte da minha vida é cuidar de mim e de minha avó.

Fabiana: E o que você gosta de ler?

Fernanda: Livros.

Fabiana: Que livro você mais gosta?

Fernanda: Gosto do Menino Maluquinho.

Fabiana: Por quê?

Fernanda: Porque me chama muita atenção a história do Ziraldo.

Fabiana: Você consegue descrever ele pra mim?

Fernanda: Mais ou menos.

Fabiana: Mas conta pra mim então.

Fernanda: Eu estava lendo um livro, foi esse semestre, levei para casa, o livro é rolando de rir das gargalhadas do “Menino Maluquinho” do Ziraldo, que chegou agora esse ano. Eu li duas partes. Uma parte que falava sobre as contas de matemática das aulas dos alunos, dos professores, e a segunda que falava um pouco das perguntas, das perguntas bobagens dos meninos. (Queria que essa folha tivesse som para vocês escutarem o tom de voz e a forma como ela pronunciou “bobagens” me encheu de prazer escutar, e me trouxe um pouco de sua experiência com essa leitura)

Fabiana: Descreva uma coisa que você considera bonita.

Fernanda: O que eu considero bonita? Bem... (silêncio e uma palma) Eu me acho simples, né. Eu acho, eu mesma, eu me acho tão bonita, elegante, bonitona. Eu me acho com o cabelo comprido, eu me acho com trança bonita.

Fabiana: E por que você gosta da Fernanda Vasconcelos (atriz global sempre citada por Fernanda no caminho para as aulas de dança)?

Fernanda: E agora!?! (Com muito prazer e ênfase de felicidade por eu ter perguntado isso) Por quê? Posso falar não vai ficar chateada?

Fabiana: (risos) Pode falar.

Fernanda: Não vai, nem tu, nem a Amanda, nem a Ida Mara?

Fabiana: Não.

Fernanda: Nenhuma dessas três aí?

Fabiana: Não, não.

Fernanda: Então eu vou falar para ti. Por que eu gosto de quem?

Fabiana: Da Fernanda Vasconcelos.

Fernanda: Olha, porque... deixa eu desligar esse relógio aqui... porque ela, pra mim ela é bonita, ela está gravando uma novela agora que vai estreiar segunda-feira, “Duas Caras”, e ela vai fazer a Janaína, a personagem que ela vai fazer, que a mãe dela fala que ela não é mais criança, ela tem dezoito anos e eu gosto muito da Fernanda. Olha, ela participou do programa do Silvio Santos, não sei que ano que foi, do “Programa Fantasia”, e eu gosto muito dela na televisão. Eu escutei ela colocando maquiagem e tudo. Parabéns, Fernanda.

Fabiana: (risos) Por que você gosta tanto dela?

Fernanda: Por quê? Olha, porque ela tem uma maquiagem bonita, ela... (acabou a fita). Aliás, eu gosto muito da Fernanda, pelo que eu estava te falando. Ontem o André Marques comemorou vinte e oito anos de idade, dia da primavera, posso fazer uma homenagem para ele?

Fabiana: Pode.

Fernanda: Olha, André Marques, eu te desejo muitos anos de vida e um feliz aniversário, meu garoto, eu gosto de ti, meu garotão, porque eu sei que tu és o apresentador bem bonito do “Vídeo Show” e parabéns para você, André Marques!

Fabiana: Por que você acha ele bonito?

Fernanda: Por quê? (risos).

Fabiana: O que ele tem que é bonito?

Fernanda: Olha, ele tem tranqüilidade de falar, né. Desculpa, falei muito alto. Ele tem tranqüilidade de falar. Ele fala assim: “Olá, galerinha, muito boa tarde, está começando o “Vídeo Show” de hoje”. Ele fala: “Vamos nessa que hoje é segunda-feira”. Ele fala toda hora toda hora, mas eu gosto dele assim como amiga dele.

Fabiana: Fernanda eu vou ler uma poesia para você agora e depois você diz o que achou. Pode ser?

Fernanda: Pode.

Fabiana: O que você achou dessa poesia?

Fernanda: Olha, eu achei muito interessante, fala sobre a vida da alma um pouco, como é que é substituí-la um pouco, eu achei foi isso, né.... Eu achei que a alegoria da história foi ótima.

Fabiana: Você gosta de poesia?

Fernanda: Adoro!

Fabiana: Você quer falar mais alguma coisa sobre a dança?

Fernanda: Não.

Observação: Fernanda demonstrou interesse em escutar sua própria voz, então eu coloquei um pouco da entrevista para ela escutar. Ela demonstrou gostar muito de escutar sua própria voz.

APÊNCICE C
TEXTOS DOS ESTUDANTES

Primeira exibição do vídeo-dança no Centro Educacional Municipal Antonio Francisco Machado

Data: 14 de março de 2007

Grupo de estudantes que freqüentam as aulas de dança extracurricular oferecidas na própria escola.

“Eu achei muito legal, pois trabalhar com pessoas não-visuais é difícil. Eu vejo que eles são bons! A coreografia no final é bem difícil, pois você tem que elaborar idéias para sair bem, quer dizer, conseguir sair da posição que você está.” (Gabriela, 11 anos)

“Foi bem interessante! Apesar de tudo eu aprendi uma coisa nessa dança, que não é só pessoa normal que sabe dançar, pessoas com deficiências também sabem. Você devia passar para outras turmas de dança, para aprender que a gente também pode aprender a dançar. Mesmo que seja difícil. Já que as pessoas cegas aprendem, isso é um exemplo para todo mundo.” (Eduardo, 16 anos)

“Eu achei um trabalho muito bem elaborado. Cada componente do grupo tem a sua vontade de dançar, cada um com o seu jeito. Não é a necessidade que atrapalha isso. Gostei muito do espetáculo, este ano que eu entrei no grupo de dança e cada um desses espetáculos enriquece a cultura do grupo como um todo. Nunca tinha presenciado um espetáculo com cegos, mas é muito legal, pois cada um com sua necessidade tem sua criatividade.” (Carolina, 12 anos)

“Bom eu achei demais, muito legal, com deficiência visual fazem tudo certo. Conseguem fazer os movimentos. Adorei e acho que eles devem continuar, ou seja, nunca parar de dançar. Todos, não só eu, nós vamos amar. Nunca tinha visto antes e amei.” (Isadora, 12 anos)

“Eu achei muito legal, porque eles não enxergam e fazem os movimentos. Eu acredito que foi muito difícil eles fazerem os movimentos. Eles fazem no ritmo da música e eu acho isso muito legal. Bom, a minha dança também é do ritmo da dança. Eu adoro a dança contemporânea. O professor também é muito legal.” (Vinícius, 12 anos)

Segunda exibição do vídeo-dança no Centro Educacional Municipal Antonio Francisco Machado

Data: 26 de setembro de 2007

Grupo de Estudantes da quarta série, que não freqüentam aulas de dança.

“Oba! Adorei o grupo de vocês!!
Vocês são demais, é a coisa mais legal que eu já vi, ta!
Vocês!
Eu queria estar no grupo de vocês!
Beijinhos.”
(Menina, 9 anos)

“Eu gostaria de ver vocês ao vivo.
Eu gostei muito de vocês.
Eu gostei muito da dança de vocês.”

(Menino, 10 anos)

“Eu adorei vocês claro que eu gostei! Quem não ia gostar?
Eu gostei do seu trabalho, quando eu crescer eu vou trabalhar
lá onde você trabalha”.

(Menina, 9 anos)

“Eu achei legal, mas não entendi.
Estava divertido a dança do filme.”

(Menino, 11 anos)

“Foi muito legal ver vocês”.

(Menina, 9 anos)

“Eu adorei a sua dança, que
vocês fizeram mesmo sendo com deficiência.
Vocês arrasaram mesmo.
Uma bela apresentação.”

(Menino, 11 anos)

“Você são os melhores que eu já vi!

Eu gostei das suas danças muito.

Gostaria de ver vocês uma vez.”

(Menina, 10 anos)

“Eu não entendi algumas coisas,
Mas achei diferente a criatividade deles.”

(Menina, 10 anos)

“Eu não entendi algumas coisas, mas é muito interessante.”

(Menina, 11 anos)

“Eu achei muito legal, mas eu não entendi nada do filme.”

(Menino, 9 anos)

“Eu adorei. Vocês dançam muito bem.

A dança de vocês é uma raridade.”

(Menino, 12 anos)

“Eu adorei, a dança de vocês é muito legal.

Pena que não conheço vocês de perto.

Mas eu aposto que vocês são os melhores dançarinos do mundo.

Beijos, beijinhos e beijão.”

(Menina, sem idade)

“Eu adorei o teatro que vocês fizeram, mesmo sendo com deficiência vocês arrasaram, mesmo não conhecendo vocês eu já os considero os melhores bailarinos. Vocês são muito especiais para todos. Beijos para todos vocês.”

(Menina, sem idade)

“Eu gostei muito do trabalho de vocês.
Na minha opinião, não precisa mudar nada, está perfeito.
E também, eu adorei a apresentação de vocês!
Eu também faço dança contemporânea.”
(Menina, 9 anos)

“Meus amigos, minhas amigas, a dança de vocês é uma raridade
Para todos nós.
Adorei conhecer o trabalho de vocês! Beijos de...”
(Menino, sem idade)

“A dança de vocês é muito criativa.”
(Menino, 11 anos)

“Eu adorei vocês, vocês vão fazer muito sucesso ainda, boa sorte a todos vocês, integrantes do grupo.”
(Menino, sem idade)

“Eu gostei porque eu vi os cegos superando todas as dificuldades da dança, então eu quero que eles continuem assim e que mais cegos entrem para poder aprender essas danças.”
(Menino, sem idade)

“Gostei muito das danças de vocês.”
(Menina, sem idade)

“Parabéns pela criatividade, por não desistir por qualquer defeito. Amo vocês.”
(Menino, sem idade)

“Vocês são uns bons dançarinos. Adoro vocês”.
(Menina, sem idade)

APÊNDICE D
AMOSTRA DOS DESENHOS

