

## **DANÇA DE SALÃO: INCLUSÃO SOCIAL E REALIZAÇÃO PESSOAL**

*Lilian Fátima Zaniboni, Hospital de Base de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto, São Paulo - Brasil*

*José Augusto Rodrigues, Companhia de Dança de Guto Rodrigues, São José do Rio Preto, São Paulo - Brasil*

### **RESUMO**

Este estudo descreve como aconteceu o processo de ensino e aprendizagem da dança de salão com uma aluna com deficiência auditiva e visual. Para tanto, foi feita uma análise longitudinal das aulas realizadas entre o professor J. A. R., sexo masculino, 37 anos, e sua aluna W. L. W, sexo feminino, 52 anos. Os resultados mostram que a interação entre professor-aluna dava-se a partir da técnica elaborada e adaptada pelo professor, em que o mesmo usava da língua de sinais na palma da mão esquerda de sua aluna. Além da efetividade dessa técnica comunicativa, observou-se que, após as aulas de dança de salão, a aluna passou a apresentar uma melhor postura corporal, agilidade física, mais equilíbrio físico e uma significativa melhora da auto-confiança, que lhe rendeu uma nova estratégia de comunicação e uma vida social mais ativa. Conclui-se, assim, que o ensino-aprendizagem da dança de salão, quando fundamentado em conhecimentos que perpassam pelo bio-psico-social do corpo humano, proporciona bem mais que técnicas e (re)produção de passos. Possibilita superação física, emocional e social, bem como pode viabilizar a inclusão e a realização pessoal.

**Palavras-Chave:** Dança de salão; Deficiência auditiva e visual; Inclusão social.

## **BALLROOM DANCE: SOCIAL INCLUSION AND PERSONAL FULFILLMENT**

### **ABSTRACT**

This study describes the process as did the teaching and learning ballroom dancing with a person with hearing and visual disorders. For this purpose, we did a longitudinal analysis of the classes performed between J. A. R., the teacher, male, 37 years old, and his student W. L. W, female, 52 years old. The results show that the teacher developed and adapted some technique to interact with your student; he used sign language on the left hand of your pupil. Besides the communicative effectiveness of this technique, we observed that, after school ballroom dance, the student has to present a better posture, physical agility, more physical balance, and a significant improvement in self-confidence, which resulted in a new communication strategy and more active social life for her. We conclude that the teaching and the learning of the ballroom dancing, when based on knowledge that underlie the bio-psycho-social of the human body, provides much more than technical and (re)production steps. Allows overcoming physical, emotional and social, and can facilitate the inclusion and personal fulfillment.

**Key-Words:** Ballroom dance; Hearing and visual disorder; Social inclusion.

## **DANZA DE SALÓN: INCLUSIÓN SOCIAL Y REALIZACIÓN PERSONAL**

### **RESUMEN**

Este estudio describe como ocurrió el proceso de enseñanza y aprendizaje de danza de salón con una alumna con deficiencia auditiva y visual. Para esto, fue hecho un análisis longitudinal de las clases realizadas entre el profesor J. A. R., sexo masculino, 37 años y su alumna W. L. W., sexo femenino, 52 años. Los resultados muestran que la interacción entre profesor-alumna se daba a partir de la técnica desarrollada y adaptada por el profesor, en que lo mismo usaba el lenguaje de señales en la palma de la mano izquierda de su alumna. Además de la efectividad de esa técnica comunicativa, fue observado que, después de las clases de danza de salón, la alumna pasó a presentar una mejor postura corporal, agilidad física, más equilibrio físico y una significativa mejora en su auto confianza, lo que le rindió una nueva estrategia de comunicación y una vida social más activa. Así, se concluyó que la enseñanza-aprendizaje de danza de salón, cuando fundamentada en conocimientos que transcurren por el biopsicosocial del cuerpo humano, proporciona bien más que técnicas y (re)producción de pasos. Posibilita superación física, emocional y social, bien como puede hacer viable la inclusión y la realización personal.

**Palabras-Clave:** Danza de salón, Deficiencia auditiva y visual, Inclusión social.

## INTRODUÇÃO

Embora a Dança de Salão, enquanto tema de pesquisas, ainda não seja um assunto abordado com muita frequência no âmbito acadêmico, alguns estudiosos têm se dedicado a compreender essa esfera sob vários pontos de vistas. Uns, destacando o que há de físico e de biodinâmico na dança de salão, outros, caracterizando-a como expressão corporal. Ou ainda, como instrumento pedagógico em aulas de educação física e, também, como estratégia de socialização e projeção social.

O estudo que aqui se apresenta, por sua vez, vê a dança de salão como um lugar propício para desenvolver habilidades físicas, psicológicas, sociais e comunicativas. Isto é, interpreta a dança de salão como condição própria do humano: uns com mais desenvoltura, outros com menos; um potencial, porém, que constitui cada indivíduo em sua mais profunda essência. Em suma, todo humano pode fazer emergir a dança de salão em seu corpo, desde que bem orientado por um profissional qualificado.

Esse estudo tem, portanto, um olhar que interpreta a dança de salão para além de seus componentes técnicos e das combinações de passos. Busca revelar a magia do corpo em movimento, mesmo que no silêncio e na escuridão, como acontece com a aluna surda e cega, a protagonista da investigação que aqui será relatada.

Um corpo em movimento que perpassa pelo físico, mas que transcende a psiquê e os conceitos/valores sócio-culturais. Movimento – em dança – que dinamiza esse corpo, capaz de fazê-lo voar sem tirar os pés do chão, tal como sugere Nietzsche,<sup>1</sup> em *Assim falou Zaratustra*. Guervós<sup>2:84,88</sup> ao retomar Nietzsche, destaca:

Meu alfa e ômega é que, tudo o que é pesado e grave se torne leve; tudo o que é corpo, dança; tudo o que é espírito, pássaro. [...] a música deve falar ao corpo, que lhe responde dançando, dando asas ao pensamento e ao espírito [...].

Entretanto, fazer voar um corpo com limitações físicas mais acentuadas torna a experiência da dança de salão mais desafiadora. Para que esse desafio seja mais leve, é necessário romper com barreiras advindas de conceitos sócio-culturais cristalizados\*. É permitir-se ao novo e reconhecer que, apesar das restrições físicas, há potencialidades preservadas e que

---

\* Isto é, conceitos que existem de longa data e que, devido seu teor e sua força social, são difíceis de serem reformulados. Consequentemente, se mantêm ao longo do tempo.

podem ser exploradas e, assim, aproveitadas para o processo de ensino-aprendizagem da dança de salão.

Dessa forma, pode-se dizer que, a cada prática da dança de salão com um deficiente – seja qual for a deficiência – há um estreitamento do vínculo e da cumplicidade na relação dual que a dança de salão promove. Incentiva-se a troca de experiências entre dois corpos (aluno e professor) para fazer os ajustes físicos e rítmicos necessários para compor o cenário da dança.

Fazer um corpo com deficiência dançar implica não só na inovação e/ou na renovação de técnicas pedagógicas apropriadas para cada caso, mas exige, também, um olhar que transcenda a limitação física para fundamentar-se no “corpo capaz”.

Ferreira,<sup>3:39</sup> ao abordar a dança contemporânea, explica que,

Hoje, a quebra do unívoco e a busca pelo múltiplo abrem espaço para que a dança moderna/contemporânea investigue novas configurações sobre o corpo que dança, que não estejam sustentadas pelos sistemas unicamente tecnicistas. Assim, o rompimento de hierarquias, a fragmentação, a mudança de uma ação passiva para a interação do espectador com a obra de arte, a quebra de um conceito linear de espaço e tempo, a justaposição, o caráter plural do trabalho artístico, dentre outros aspectos, têm possibilitado que sejam geradas novas conexões sobre/para/com os corpos que dançam.

Segundo a mesma autora,<sup>3</sup> não se pode pensar em uma única dança, em um único corpo e uma única forma de construir sequências de movimentos que resultam em coreografias. A nosso ver, a dança de salão reforça ainda mais a multiplicidade inerente ao dançar, já que, para a sua prática, é necessário dois corpos, de sexos opostos.

Pensar, então, na dança de salão com corpos com limitações físicas mais marcantes é, enfim, consolidar não só a possibilidade do múltiplo, mas, também, a necessidade de se ter ousadia, maturidade e criatividade para inovar. Esse pensamento vai de encontro com a afirmação de Ferreira:<sup>3:39-40</sup>

A dança, ao abrir espaço para a inserção de diferentes corpos, ao trabalhar a conexão do movimento com as marcas de identidade corporal daquele que a executa, desconstrói e reforma as representações do corpo na sua performance, expondo aspectos como a ambivalência e a (im)perfeição.

Ao que temos vivenciado, as representações sociais do corpo são os efeitos de sentidos provenientes dos contextos, dos conceitos e dos valores sócio-culturais a ele (o corpo) atribuído<sup>†</sup>. A título de exemplo, cultivar um corpo perfeito é um valor social que se estende há séculos, eis que já o Deus Grego Adônis e a Deusa Afrodite estampam esse mito desde tempos retrógrados. A nosso ver, todavia, o “corpo perfeito” é o resultado daquele que o interpreta e não necessariamente daquele que o tem.

De acordo com os ensinamentos de Ferreira,<sup>4:14</sup>

A busca do tipo ideal em nossa sociedade se apresenta como uma forma de ideologia que se refere à dança desde a sua origem, pois essa atividade artística sempre valorizou a idéia de superação, a beleza dos corpos e a plástica de movimentos. Tais valores são historicamente engendrados em nossa cultura ocidental. Eles encontram fundamentação em outras áreas do conhecimento, que contribuíram para caracterizar o que vem a ser a busca do “tipo ideal”.

Essa mesma autora destaca, porém, que esses conceitos e valores sociais idealizados podem ser recriados e revertidos. Sob essa perspectiva, a autora lembra Featherstone<sup>‡</sup> (1995) e enfatiza a possibilidade de reverter e recriar conceitos e valores sociais. Para Ferreira,<sup>4:19</sup> “[...] a capacidade dos corpos operarem no mundo social é medida pelos aspectos culturais e biológicos. O corpo humano é uma entidade visível e essa visibilidade tem um importante papel na comunicação entre as pessoas e nos encontros da vida social”.

Recuperando da dança sua importância enquanto ferramenta de comunicação, pode-se recorrer à Orlandi,<sup>5</sup> para quem, o corpo que dança não pode ser reduzido às suas movimentações [e/ou limitações], já que, o indivíduo relaciona-se com o seu corpo já atravessado pelo discurso social que o significa<sup>§</sup>.

Segundo a autora,<sup>5</sup> esse significar(se) pode ser incompleto e os sentidos podem ser outros e, por isso, há a necessidade de serem criadas possibilidades de emergência dos sentidos, sendo a dança [de salão, para nós] um espaço para esse acontecimento.

---

<sup>†</sup> Sobre esse assunto, conferir MOLIÈRE, J. B. P. *O doente imaginário*. Belo Horizonte: Crisálida, 2002. E, também, ZANIBONI, L. F. *A contribuição da neurolinguística discursiva para a fonoaudiologia na construção de um novo olhar sobre a linguagem de sujeitos cérebro-lesados*. 2007. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

<sup>‡</sup> FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

<sup>§</sup> A título de complementação, conferir ZANIBONI, L. F.; CARVALHO, A. G. Dança de salão: uma possibilidade de linguagem. *Conexões*: revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, Campinas, v. 5, n. 1, 2007.

Assim sendo, acredita-se que, ao dançar no salão com um indivíduo que, por um ou outro motivo, rompe com o modelo de perfeição física idealizado pela sociedade, pode fazer brotar a construção de um outro olhar sobre ele. Isto é, um olhar que permita ver (para) além do visível: o sentimento e o potencial singular que constitui cada ser humano.

De uma forma geral, a visibilidade do corpo com deficiência provoca reflexões sobre o papel que vem sendo assumido por esses corpos, já que eles começam a ocupar espaços até então dominados pelos corpos ideais. A apresentação no palco, de um corpo com deficiência, distante de fomentar o sentimento de compaixão, pode levar cada uma da platéia a dialogar/confrontar a história desse corpo com a história, valores e (pré)conceitos do seu próprio corpo. Por esse caminho, o dançarino pode desafiar as representações de corpo que estão estabelecidas na dança.<sup>3:40</sup>

Sob essa perspectiva de ensino da dança a partir da cooperação entre corpos e, acima de tudo, sob o raciocínio de corpos potencialmente capazes, esse estudo pretende apresentar o caso de uma aluna de dança de salão com as seguintes deficiências: cegueira, surdez profunda e ausência de oralidade. Num plano mais específico, 1) apresentará o modo com que o professor e a aluna interagem durante as aulas de dança de salão; e 2) descreverá o modo com que o professor ensinava os passos e as técnicas da dança de salão.

A relevância desse estudo encontra-se na sua contribuição não só para o enriquecimento das investigações acerca da dança de salão para deficientes, mas, também, por favorecer a construção de um outro conceito social sobre a relação entre deficiência e deficiente, a partir de um corpo em movimento.

## **MATERIAL E MÉTODO**

O estudo que aqui se apresenta é o resultado de uma análise longitudinal das aulas de dança de salão realizadas com a aluna W. L. W, sexo feminino, com 52 anos de idade, 2º grau de escolaridade completo, portadora das seguintes deficiências: visual e auditiva, com pouca manifestação de oralidade\*\*.

Sua deficiência auditiva é bilateral, profunda e congênita. Por outro lado, sua deficiência visual foi adquirida aos 20 anos de idade em função de uma retinose pigmentar, restando-lhe 10% da visão, o que lhe permite perceber apenas vultos à distância. W. L. W. dispõe,

---

\*\* No site que se segue, é possível constatar o modo de realização da linguagem da aluna a partir do uso de sua fala: <http://www.youtube.com/watch?v=dCONVINHfKY&feature=related>.

portanto, de um repertório visual, que lhe permite um trabalho mnemônico de recuperar imagens por ela vivenciadas nos seu 20 anos de acuidade visual preservada.

As aulas de dança de salão foram desenvolvidas por J. A. R., 37 anos, professor de Educação Física há 4 anos e professor de Dança de Salão há 15 anos . As atividades aconteceram em uma sala de aula de, aproximadamente, 50 metros quadrados, em sua academia de dança, localizada na cidade de São José do Rio Preto, interior do estado de SP-Brasil.

As aulas eram realizadas todos os dias da semana, com duração de 60 minutos cada uma, totalizando uma carga horária semanal de 300 minutos (5h/aula), no período de janeiro/2008 à junho/2008, sendo que em setembro/2008, houve a participação da aluna W. L. W. e do professor J. A. R. no mundial de Tango na Argentina. A partir de então, as aulas de dança se encerram, uma vez que W. L. W. mudou de cidade. Destaca-se, ainda, que, para relatar esse histórico das aulas de dança de salão entre J. A. R. e W. L. W., houve a autorização da aluna e de seus familiares.

Quanto aos ritmos musicais trabalhados, foram abordados o Bolero, o Samba, o Forró, a Rumba e o Tango, sendo este último o mais explorado, visto as facilidades e afinidades da aluna para com o ritmo.

Embora o principal foco de análise desse estudo esteja configurado nas aulas realizadas por W. L. W. e J. A. R., é importante destacar que as atividades de dança entre ambos não se restringiram aos momentos das aulas. A prática da dança de salão aconteceu, também, em contextos sociais, como os bailes promovidos pela própria academia de dança desse mesmo professor.

## **RESULTADOS**

Para que a interação entre J. A. R. e W. L. W. fosse a mais efetiva possível, pode-se observar que o professor de dança de salão lançou mão do uso das letras do alfabeto da Língua Brasileira de Sinais (doravante LIBRAS) associado à percepção tátil-cinestésica

manual e digital da aula surda-muda e cega<sup>††</sup>. Essa técnica foi sua principal ferramenta não só para ensinar a técnica da dança de salão em si (passos e compassos), mas, também, para permitir que o corpo de sua aluna experimentasse toda a ritmicidade musical.

Para o uso de LIBRAS, o professor segurava, com sua mão direita, no pulso da mão esquerda da sua aluna, que a mantinha levemente flexionada e “em concha”. O professor, sendo canhoto, usava sua mão esquerda, apoiando-a na mão esquerda da aluna, que, pela percepção tátil-cinestésica, reconhecia as letras do alfabeto de sinais – alfabeto este aprendido quando ainda era jovem e tinha a visão preservada.

A aluna, por sua vez, ao toque da mão do professor sobre a sua, conseguia decodificar a letra que ele ia “soletrando” em sua mão, até que se formasse uma palavra e/ou frase que expressasse o sentido daquilo que o professor pretendia transmitir à ela.

E o inverso também procedeu por um período. Isto é, quando a aluna queria dizer ou perguntar alguma coisa, ela fazia uso da LIBRAS na palma da mão do professor, que também aprendeu a decodificar os sinais dessa linguagem. Entretanto, com o passar do tempo, quando a aluna queria dizer algo para o professor, passou a utilizar apenas a LIBRAS para se comunicar, sem necessitar desse contato tátil.

Deve ser enfatizado, porém, que, tanto o professor quanto sua aluna recorreram à LIBRAS uma vez que ambos tinham esse conhecimento constituído em seus repertórios pessoais. Sob essa circunstância de conhecimento prévio, J. A. R., por sua vez, buscou ampliar seus conhecimentos sobre essa ferramenta comunicativa e decidiu adaptá-los às necessidades de sua aluna. W. L. W., por outro lado, por ter nascido com perda auditiva e visão preservada, foi educada e alfabetizada em LIBRAS, daí seu empenho e facilidade em compreender a proposta de seu professor de dança.

No início do uso desse método, surgiram algumas dificuldades, já que a aluna, para perceber os movimentos dos sinais, abraçava a mão do professor. Isso, por sua vez,

---

<sup>††</sup>A título de complementação e de ilustração, é possível conferir um vídeo (postado no *site* do *youtube*) que permite elucidar o modo com que professor e aluna interagem:

- <http://www.youtube.com/watch?v=dCONVINHfKY&feature=related>;
- <http://www.youtube.com/watch?v=X4idPhqhKds>.

limitava a movimentação manual e digital do professor e, conseqüentemente, os gestos ficavam mal elaborados e, assim, a aluna tinha dificuldades em entender o que estava sendo dito.

Entretanto, com o passar do tempo, com a cumplicidade mais estabelecida entre a aluna e o professor, W. L. W. mostrou-se mais confiante e percebeu que manter o punho levemente flexionado e a mão levemente em concha facilitavam a compreensão dos movimentos digitais.

Além do uso de LIBRAS, o trabalho de condução corporal do professor junto com sua aluna era dotado de precisão e cautela. Na postura exigida pela dança de salão, as mãos do professor apoiavam-se firmemente nas costas da aluna, com leve pressão, dando-lhe suporte para perceber como direcionar aos movimentos do corpo.

O professor utilizou, também, de outros recursos táteis-cinestésicos, como, por exemplo, o deslizar a mão no braço da aluna para que ela tivesse noção do momento em que um movimento iria iniciar e/ou finalizar. Essa estratégia de deslizar a mão no braço da aluna marcava o tempo musical que a aluna deveria permanecer (ou não) numa determinada pose.

Além disso, ainda no início do trabalho, para que a aluna pudesse sentir, em alguma medida, o compasso musical, o professor pedia, também, para que ela colocasse as mãos na caixa de som para sentir a vibração sonora.

Estratégias como essas descritas até o momento favoreceram significativamente no aprendizado de dança de salão por W. L. W. Além disso, os resultados apontam para uma melhora significativa da sua noção espaço-temporal e de consciência corporal. Essa resposta positiva foi notoriamente observada em poucos meses de aula. Logo em que se dava o contato corporal entre o educador e sua aluna, ao assumir a postura da dança de salão, era como se W. L. W. incorporasse uma outra imagem que não aquela da deficiência.

Além de ter aprendido a esperar pela condução do professor, a aluna passou a deslizar os pés no chão com maciez e suavidade, superando o modelo “saltitante” – como “marcha” – que provocava um balanceio inadequado ao corpo, pois era desproporcional à musicalidade da dança. Vale lembrar que todas as instruções sobre essa “leveza” e acabamento dos movimentos eram feitas através do alfabeto em LIBRAS tocados na palma da mão esquerda da aluna W. L. W., prática esta que se aprimorou significativamente ao longo do convívio entre aluna e professor.

Diante de todo o trabalho, observou-se que houve uma melhora importante do equilíbrio postural. Essa melhora era perceptível quando da capacidade de realização de movimentos que, outrora, não eram possíveis de serem efetuados. Dessa forma, as práticas em sala de aula e, principalmente, as coreográficas, foram se tornando cada vez mais elaboradas. Destaca-se, ainda, que essa melhora do equilíbrio e organização postural permitiu que a aluna passasse a usar sapatos apropriados para dança de salão – de salto alto – caracterizando melhor a imagem de dançarina que W. L. W. passou a assumir.

Ressalta-se, porém, que, concomitantemente ao aprendizado da dança de salão, a aluna passou a realizar um trabalho de condicionamento físico, com orientação de um *personal trainer*. Esse trabalho de condicionamento físico associado às aulas de dança de salão propiciou um fortalecimento muscular de pernas e de braços que, por sua vez, facilitava, na dança de salão, a impulsão corporal para a realização dos movimentos chamados “aéreos”.

Dos resultados alcançados, é importante destacar que, quando criança, embora com perda auditiva profunda, W. L. W. tinha sua visão preservada e isso lhe possibilitou uma experimentação visual acerca dos movimentos de uma bailarina clássica. Experimentação que, por sua vez, agiu como motivação para que W. L. W. tivesse o desejo e a determinação de se tornar dançarina.

Esse conhecimento prévio sobre movimentos de dança e a suavidade que os compõe, facilitava a compreensão da aluna quando o professor de dança fazia explicações sobre os movimentos de pernas e braços. A aluna adotava esse conhecimento prévio, da ordem da visão, como parâmetro para aprimorar os seus próprios movimentos como dançarina, o que

lhe garantiu a possibilidade de evoluir com o seu aprendizado e, assim, ter condições de participar de um mundial de tanto na Argentina.

## DISCUSSÃO

Os resultados até aqui descritos mostram que o trabalho que J. A. R. realizou com W. L. W. foi possível de se efetivar uma vez que o ele assumiu, como pressuposto, explorar as potencialidades da aluna. Associado a essa postura, o professor se propôs a conjugar métodos tradicionais de ensino de dança de salão com estratégias que favorecessem o aprendizado da aluna. Ou seja, J. A. R. não se limitou ao convencional e se propôs a elaborar mecanismos, que se ajustassem às necessidades de sua aluna e que viabilizassem a percepção da mesma quanto ao objetivo desejado: dançar!

A conduta adotada por J. A. R. afina-se com a proposta de Cazé e Oliveira,<sup>6</sup> para quem:

É papel do educador e/ou do coreógrafo, portanto, ampliar seu campo de visão e interpretação acerca da deficiência (e do deficiente) e, assim, se propor a realizar ajustes, juntamente com seu(s) aluno, levando-se em consideração o que é (ou não) possível dele realizar. Associado a essa conduta, os autores destacam, também, o empenho do aluno, enfatizando e valorizando suas conquistas.

Além das estratégias pedagógicas adotadas por J. A. R. para o ensino da dança de salão, deve ser ressaltada sua iniciativa em desenvolver uma ferramenta de comunicação e interação com sua aluna: o uso da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) adaptada à percepção digital e manual de W. L. W. Essa iniciativa denota a credibilidade do educador em transformar um corpo (fisicamente) deficiente em um corpo (potencialmente) dançante, tal como propõe Guervós<sup>2:88</sup> ao relembrar Nietzsche:

[...] o grego não vê na dança um simples gesto, mas, acima de tudo, a forma mais expressiva de dizer “sim” à vida. [...] Através da dança é que a vida penetra no corpo, provocando um estado de exaltação no qual o sujeito não é mais artista, senão uma obra de arte.

J. A. R. viu em W. L. W. um corpo que, apesar de suas limitações visuais e auditivas, ainda vive e, assim, deve ser interpretado para além de concepções biológicas. Um corpo que é processo e produto; que supera sua própria engenhosidade genética e sua materialidade individual para, então, constituir-se a partir da relação com o outro(s) corpo(s). “[...] um corpo que eu construo sob o olhar do outro e para que possa ser olhado pelo outro”.<sup>7:32</sup>

Muito provável que o saber intuitivo de W. L. W. sobre a possibilidade de estar sendo olhada por alguém lhe proporcionava a chance de “ sair de si” para assumir uma imagem de dançarina. Demonstrava o desejo de incorporar, nesse cenário, roupas e sapatos típicos da dança de salão, bem como uma fisionomia que estampava sua realização pessoal.

As palavras de Ferreira<sup>4</sup> vão de encontro com esse resultado. Segundo a autora,<sup>4:23</sup> “através do trabalho de dança se pode interferir na maneira como esse sujeito se significa e significa a relação dele com a sociedade. E é isso que faz sentido na arte da dança.”

Levando-se em consideração o trabalho realizado com dançarinas com deficiência visual, como no caso desse estudo, a percepção tátil-cinestésica é uma das funções mais importantes para o desenvolvimento com a dança de salão com alunos(as) com essa deficiência. Para Cazé e Oliveira,<sup>6:2</sup> por exemplo,

A dança apresenta esta possibilidade, pois além de trabalhar aspectos que envolvem a construção do pensamento, a criatividade e as idéias de tempo-espço, melhora a manutenção do equilíbrio e da postura corporal. É necessário entender que as capacidades e habilidades do indivíduo cego não estão limitadas; a organização perceptiva é que se processa de maneira diferente devido à ausência da visão.

Ainda para essas mesmas autoras, “*praticar dança permite ao indivíduo cego construir suas próprias idéias de tempo/espço, de manutenção do equilíbrio pela reorganização postural, a partir da utilização dos outros sentidos*”, tal como explorou J. A. R. com sua aluna, ao usar LIBRAS, ao marcar o tempo musical com o deslizar das mãos sobre o braço de sua aluna e ao fazer leve pressão com as mãos no momento da condução corporal. Bem como, ao usar o toque das mãos da aluna na caixa de som e, também, para o reconhecimento do espço físico da sala de aula.

Os ensinamentos de Cazé e Oliveira<sup>6</sup> consolidam os resultados aqui apontados e reforçam a contribuição que a dança de salão tem para o condicionamento. Para as autoras,<sup>6:3</sup>

A dança, para o corpo cego, deve ser pensada como movimento, corpo em ação, e não como terapia; pois a habilidade motora, uma vez adquirida, se consolida e isto leva a autonomia, diminuindo a ação dos fatores limitantes impostos externamente ao corpo cego.

Dessa forma, pensar a dança de salão como uma prática física, psíquica e social do corpo, nos dá a chance de afirmar que ela – a dança de salão – pode ser um lugar propício para

fazer emergir potencialidades que, por vezes, ficam adormecidas em função de limitações anátomo-fisiológicas, tal como a cegueira e a surdez.

Sob o olhar de Portinari,<sup>8</sup> a dança é a forma mais livre de se desenvolver, por que traz no corpo sua essência e seu modo de executá-la. Para o autor,<sup>8:9</sup>

De todas as artes, a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso dizem-na a mais antiga, aquela que o ser humano carrega dentro de si desde tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios, instrumentos e armas, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar. Assim, das cavernas à era do computador, a dança fez e continua fazendo história.

No que diz respeito à dança de salão, Souza e Caramaschi<sup>9:618</sup> acreditam que ela possa ser definida como uma *“manifestação eminentemente social, de identificação de um grupo, integração e forma de lazer e, ainda, que permite o desenvolvimento dos aspectos físicos, psicológicos e sociais”*.

Além do desenvolvimento dos aspectos físicos, psicológicos e sociais, os resultados desse estudo mostram a significativa contribuição que a dança de salão teve no modo como W. L. W. passou a constituir sua imagem. Ou seja, passou a assumir-se como um corpo dançante e, assim, constituiu-se em uma dançarina, quando sentiu-se segura para incorporar novos figurinos, incluindo sua vontade de usar sapatos de salto alto para dançar tango. Essa conquista afina-se com as palavras de Dantas:<sup>7:17</sup>

Quem dança o faz porque realiza movimentos que não possuem, aparentemente, nenhuma utilidade ou função prática, mas que possuem sentido e significado em si mesmos, e são recriados e revividos a cada momento. O modo como o dançarino se movimenta, a forma como ele regula a utilização da energia, alternando estados de tensão e relaxamento, a maneira como ele experimenta, ocupa, modifica o espaço ou como brinca com o ritmo, com as dinâmicas, reinventando o tempo e instaurando uma outra temporalidade, faz com que o seu movimento converta-se em dança, se torne forma significativa, adquira plasticidade. Ao dançar, os homens e mulheres não apenas reinventam movimentos, tempo e espaço, mas transformam-se em personagens, pois a dança cria um jogo de forças, torna visível no corpo e nos movimentos todo um universo de ações e significados diversos do cotidiano.

Para essa mesma autora,<sup>7:17</sup> *“os movimentos e os gestos em dança permitem formular impressões, conceber e representar experiências, projetar valores, sentidos e significados, revelar sentimentos, sensações e emoções”*.

Sob esse prisma, vê-se que o corpo que dança vem carregado de sentidos. Sentidos estes que constituem o sujeito-dançarino não só sob o ponto de vista orgânico, mas também sob o olhar sócio-cultural.

Os ensinamentos de Dantas<sup>7</sup> corroboram, portanto, com os resultados apontados nesse artigo. Isto é, W. L. W., cega e surda, ao se propor a praticar dança de salão, abandona o universo de suas patologias para incorporar-se no universo simbólico do possível. Incorpora potencialidades múltiplas e assume o imaginário de uma dançarina, que se configura não só em roupas e sapatos de saltos – típicos da dança de salão –, mas essencialmente, que se inscreve como um corpo que se movimenta sob (e para) o olhar da platéia – os espectadores que a assistem.

No caso da aluna W. L. W., a dança que ela dança é dotada de reminiscências de sua infância, quando ainda podia ver bailarinas dançando. Ao mesmo tempo, é carregada de um trabalho mnemônico, em que W. L. W. tenta recuperar, em sua memória, os movimentos que – embora nunca os tendo executado – os havia potencialmente registrado na sua experiência visual. Pode-se dizer, portanto, que as experiências passadas podem refletir, em alguma medida, em trabalhos postergados de dança. Logo, uma criança que, desde cedo, está imersa no nesse cenário dançante, pode recuperar-resgatar tal(is) experimentações em momentos dançantes futuros.

Mesmo que não tenham sido submetidos a um processo formal de aprendizagem, quando homens e mulheres dançam, seus movimentos são conseqüências de experiências anteriores. O aprendizado da dança pode resultar de vivências coletivas e/ou a partir da observação e execução de movimentos tradicionalmente realizados por determinados grupos, sem que ninguém precise deter-se a ensinar passos de dança. Do mesmo modo, pode-se criar técnicas pessoais que reinventarão gestos, passos e movimentos, propiciando um modo particular de se dançar. Mas certamente tais técnicas estarão ligadas, de alguma maneira, às experiências dos indivíduos em sociedade.<sup>7:33</sup>

Vê-se, portanto, que

A significação da dança ultrapassa as amarras da formalidade das seqüências coreográficas de movimentos técnicos, a alternância das fluências e das cadências, pois instala-se na dinâmica das percepções do movimento vivido e visualizado. Entre o vivido e o visualizado não há percurso espacial, e sim, temporal, delineando um trânsito circunstancial. Porém, ambos são cenários do movimento, e esse só se prenuncia nessa instância.<sup>10:47</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reinventar os passos de dança de salão e ajustá-los à realidade de W. L. W. foi o papel de seu professor J. A. R. Além do mais, como destacado nesse artigo, o professor de dança de salão elaborou e (re)criou um modo de ensinar e adaptar passos e técnicas da dança de salão, mas fundamentalmente (re)criou um modo de dialogar com sua aluna, desenvolvendo a língua de sinais na palma da mão de sua aluna, como que um “transcrever a LIBRAS em Braille<sup>‡‡</sup>”. O anseio de W. L. W. pela dança de salão, fez emergir, portanto, suas memórias e fez lapidar suas habilidades motoras; bem como o mesmo sucedeu com seu professor, que recuperou seus conhecimentos prévios de LIBRAS e os adaptou às necessidades de sua aluna para ensinar e enriquecer o conhecimento da dança de salão por ela.

Tem-se, portanto, que o aprendizado da dança de salão está intimamente atrelado às estratégias de ensino. O potencial a ser explorado, depende do olhar que o educador a ele atribui. Sob essa premissa, a dança de salão, nesse estudo, pode ser interpretada como resultado da relação entre corpo e arte; entre o físico e o simbólico; entre técnica e realização pessoal.

Face ao que os resultados conquistados e as propostas teóricas que fundamentaram esse estudo, pode-se afirmar que o ensino da dança de salão para W. L. W. ultrapassou as imposições pré-determinadas por uma coreografia, já que permitiu à aluna não só a execução técnica dos passos que a dança de salão exige, mas fundamentalmente, proporcionou sua superação e sua realização física, social e pessoal.

Acredita-se, assim, que a dança de salão pode servir como força mobilizante de vida, de anseio pelo novo, pelo transformar (se) e pelo transfigurar (se), tal como foi para W. L. W. ao incorporar uma nova imagem de si.

Dessa forma, encerramos nosso estudo com as palavras de Guervós:<sup>2:88-89</sup>

[...] dançar e bailar levam consigo um transfigurar-se; entrar em outro corpo sem mudar de pele é descobrir em si um outro eu, um eu que já não obedece à razão, mas somente à vida, um eu que se confunde com as

---

<sup>‡‡</sup> BRAILLE ou simplesmente BRAILE: leitura com tato desenvolvida para cegos por Louis Braille.

árvores da montanha ou com as estrelas do céu. Dançar é suceder o movimento e participar da dança cósmica dos astros que se movem no universo, e por isso é ação, ato sagrado, por ele é que o homem transpassa o real. [...] o grego não vê na dança um simples gesto, mas, acima de tudo, a forma mais expressiva de dizer “sim” à vida. [...]

## REFERÊNCIAS

- <sup>1</sup> NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989
- <sup>2</sup> GUERVÓS, L. E. S. Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança. **Cadernos Nietzsche**, v. 14, p. 83-104, 2003.
- <sup>3</sup> FERREIRA, E. L. **Corpo, movimento, deficiência**: as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação. Juiz de Fora: CBDCCR. 2005a.
- <sup>4</sup> FERREIRA, E. L. O corpo do possível. In: FERREIRA E. L. (Org.). **Dança artística e esportiva para pessoas com deficiência**: multiplicidade, complexidade, maleabilidade corporal. Juiz de Fora: CBDCCR. 2005b. v.1.
- <sup>5</sup> ORLANDI, E. Coreografar: inscrever significativamente o corpo no espaço. In: FERREIRA E. L.; FERREIRA M. B. R.; FORTI V. A. M. (Org.). **Interfaces da dança para pessoas com deficiência**. Campinas: Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas, 2002, p. 89-95. v. 1.
- <sup>6</sup> CAZÉ, C. M. J.; OLIVEIRA, A. S. Dança além da visão: possibilidades do corpo cego. **Pensar a Prática**, Goiânia, v. 11, n. 3, p. 293-302, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fef/article/view/3592/4263>. Acesso em: 18 jun. 2012.
- <sup>7</sup> DANTAS, M. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.
- <sup>8</sup> PORTINARI, M. **História da dança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989.

<sup>9</sup> SOUZA, N. C. P.; CARAMASCHI, S. Contato corporal entre adolescentes através da dança de salão na escola. **Motriz**, Rio Claro, v. 17, n. 4, p. 618-629, out./dez. 2011.

<sup>10</sup> RODRIGUES, G. M. Em cena, olhares para a travessia de corpos que dançam. **Conexões**: educação física, esporte, lazer, Campinas, v. 6, p. 47-50, dez. 2011.

Recebido em: 05 nov. 2012

Aceito em: 13 jan. 2013

Contato: Lilian Fátima Zaniboni  
lilianz.fono@hotmail.com