



**INSTITUTO
FEDERAL**
Rio de Janeiro

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

Campus Avançado Mesquita

Curso de Especialização em
Neuroeducação

RENATO DE SENA VIEIRA

**BRINCAR DE DANÇAR: SISTEMATIZAÇÃO DE
EXPERIÊNCIA DA DANÇA COMO TERAPIA
NA VIDA DE JOVENS E ADULTOS COM
DEFICIÊNCIA**

Mesquita
2022

RENATO DE SENA VIEIRA

**BRINCAR DE DANÇAR: SISTEMATIZAÇÃO DE EXPERIÊNCIA
DA DANÇA COMO TERAPIA NA VIDA DE JOVENS E ADULTOS
COM DEFICIÊNCIA**

Trabalho de conclusão de curso, apresentado ao campus Mesquita, do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Rio de Janeiro - IFRJ, como cumprimento parcial das exigências para conclusão do curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Neuroeducação.

Orientador: Prof. Me. Leonardo Valesi Valente

Mesquita
2022

V658b

Vieira, Renato de Sena

Brincar de dançar: sistematização de experiência da dança como terapia na vida de jovens e adultos com deficiência. – Rio de Janeiro: Mesquita, 2022.

69 p. II

Trabalho de Conclusão (Curso Especialização em Neuroeducação do Programa de Pós-Graduação lato Senso) do IFRJ / Campus Mesquita, 2022..

Orientadora: Prof. Me. Leonardo Valesi Valente

1. Neuroeducação e Deficiência. 2. Dança. 3. Brincar. I. Vieira, Renato de Sena. II. Instituto Federal do Rio de Janeiro. III. Título.

TCC/IFRJ/CMesqNeuroeducação/PG

Acervo Campus Mesquita
Ficha catalográfica elaborada por
Marcos F. de Araujo.
CRB₇ / 3600.

RENATO DE SENA VIEIRA

BRINCAR DE DANÇAR: SISTEMATIZAÇÃO DE EXPERIÊNCIA
DA DANÇA COMO TERAPIA NA VIDA DE JOVENS E ADULTOS
COM DEFICIÊNCIA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto Federal do Rio de
Janeiro como requisito parcial para a
obtenção do grau de Especialização em
Neuroeducação.

Aprovado em 16 /12/2022.

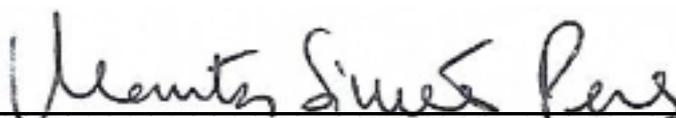
Banca Examinadora



Prof. Me. Leonardo Valesi Valente (Orientador)
Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ)



Prof. Dra. Luciana Castaneda Ribeiro
Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ)



Prof. Dra. Marta Simões Peres
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

RESUMO

Este trabalho se refere a um processo desenvolvido com jovens e adultos com deficiência dentro do Centro de Referência Municipal da Pessoa com Deficiência de Vila Isabel no Rio de Janeiro. Tendo a sistematização de experiência de Oscar Jara Holiday como metodologia aplicada, percebendo a experiência como processo vital e único capaz de gerar conhecimento. Tendo a dança e o brincar como base do trabalho, percebe-se na realização do brincar dançado uma forma de interagir com público adulto, propiciando romper obstáculos que aprisionam e controlam a potencialidade criativa, permitindo experiências lúdicas pelo corpo que brinca quando dança, sendo capaz de gerar aprendizagem e desenvolvimento. Assim, estabelece um diálogo entre clínica, arte e neuroeducação, sendo verificável sobre a experiência da ludicidade como algo que atravessa a superfície do sensível e provoca registros no corpo e na mente. Acredita-se aqui na formação de um corpo brincante na dança para o desenvolvimento dos vários campos de aprendizagem do adulto com deficiência, desdobrando diálogos possíveis e horizontais.

Palavras-chaves: Dança, Brincar, Neuroeducação e Deficiência.

RESUMEN

Este trabajo se refiere a un proceso desarrollado con jóvenes y adultos con discapacidad en el Centro de Referencia Municipal para Personas con Discapacidad de Vila Isabel en Río de Janeiro. El cual tiene como metodología aplicada la sistematización de la experiencia de Oscar Jara Holiday, percibiendo la experiencia como un proceso vital y único capaz de generar conocimiento. Teniendo como base de la obra la danza y el juego, se percibe en la ejecución del juego bailado una forma de interactuar con un público adulto, proporcionando romper obstáculos que aprisionan y controlan el potencial creativo, permitiendo experiencias lúdicas por parte del cuerpo que juega cuando bailando, pudiendo generar aprendizaje y desarrollo. Así, establece un diálogo entre clínica, arte y neuroeducación, siendo constatable sobre la experiencia de la lúdica como algo que traspasa la superficie de lo sensible y provoca registros en el cuerpo y la mente. Se cree aquí en la formación de un cuerpo de juego en la danza para el desarrollo de los diversos campos de aprendizaje de adultos con discapacidad, desplegando diálogos posibles y horizontales.

Palabras clave: Danza, Juego, Neuroeducación y Discapacidad.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| 1. FIGURA 1: CIRANDA, GLENIO BIANCHETTI (1988)..... | 32 |
| 2. FIGURA 2: RODA DE SAMBA, HEITOR DOS PRAZERES(1965)..... | 33 |
| 3. FIGURA 3: PIRÂMIDE DE DESENVOLVIMENTO - WALLON..... | 38 |
| 4. FIGURA 4: TODA MAFALDA..... | 41 |
| 5. FIGURA 5: QR CODE - <i>HAPPY DANCE</i> | 48 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 08 |
| 1.1 PONTO DE PARTIDA..... | 12 |
| 2. DESENVOLVIMENTO..... | 19 |
| 2.1 PROVOCAÇÕES EM FRENTE AOS PROBLEMAS..... | 21 |
| 2.2 RECUPERAÇÃO DO PROCESSO VIVIDO | 25 |
| 2.3 NEUROEDUCAÇÃO E DANÇA: UM ENCONTRO POSSÍVEL..... | 35 |
| 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 58 |
| REFERÊNCIAS..... | 61 |
| APÊNDICES..... | 66 |

1. INTRODUÇÃO

O menino que carregava água na peneira

Tenho um livro sobre águas e meninos.
 Gostei mais de um menino
 que carregava água na peneira.
 A mãe disse que carregar água na peneira
 era o mesmo que roubar um vento e
 sair correndo com ele para mostrar aos
 irmãos.
 A mãe disse que era o mesmo
 que catar espinhos na água.
 O mesmo que criar peixes no bolso.
 O menino era ligado em despropósitos.
 Quis montar os alicerces
 de uma casa sobre orvalhos.
 A mãe reparou que o menino
 gostava mais do vazio, do que do cheio.
 Falava que vazios são maiores e até
 infinitos.
 Com o tempo aquele menino
 que era cismado e esquisito,
 porque gostava de carregar água na
 peneira.

Com o tempo descobriu que
 escrever seria o mesmo
 que carregar água na peneira.
 No escrever o menino viu
 que era capaz de ser noviça,
 monge ou mendigo ao mesmo tempo.
 O menino aprendeu a usar as palavras.
 Viu que podia fazer peraltagens com as
 palavras.
 E começou a fazer peraltagens.
 Foi capaz de modificar a tarde botando
 uma chuva nela.
 O menino fazia prodígios.
 Até fez uma pedra dar flor.
 A mãe reparava o menino com ternura.
 A mãe falou: Meu filho você vai ser poeta!
 Você vai carregar água na peneira a vida
 toda.
 Você vai encher os vazios
 com as suas peraltagens,
 e algumas pessoas vão te amar por seus
 despropósitos!

(Barros, 1999, s/p)

O poema que abre esse trabalho foi escrito pelo autor Manoel de Barros no livro intitulado “Exercícios de ser criança” publicado em 1999. Nele o autor rememora a sua infância e reflete sobre passado, presente e futuro.

Nesse memorial descritivo me proponho a realizar o mesmo exercício. Irei ao longo do texto partilhar um estudo sobre meu trabalho como artista, educador e bailarino com pessoas com deficiência, a partir da “sistematização de experiências”, metodologia criada pelo sociólogo e educador peruano Oscar Jara Holiday.

A sistematização é aquela interpretação crítica de uma ou várias experiências que, a partir de seu ordenamento e reconstrução, descobre ou explicita a lógica do processo vivido, os fatores que intervieram no dito processo, como se relacionaram entre si e porque o fizeram desse modo (HOLIDAY, 2006, p. 24).

Nessa investigação feita a partir da vivência e do resgate da memória, convido o leitor a pensar a dança e o corpo brincante dentro da clínica com

adultos com deficiência no Centro de Referência da Pessoa com Deficiência de Vila Isabel. Irei dividir e refletir a potencialidade da dança em roda, pelo olhar da neuroeducação.

Para que essa partilha possa ser realizada devemos entender que a sistematização aqui proposta vai além do “ordenar” ou “narrar”, mas descrever os caminhos traçados e as escolhas realizadas durante o processo, para que se possa refletir do por que essa experiência se deu nessa maneira e não de outra; por que foram observados tais resultados; quais foram as mudanças observadas por mim nos sujeitos envolvidos no processo e como percebo que acontece os processos de aprendizagem no grupo proposto.

Nesse estudo busco compreender como se desenvolve o trabalho no qual realizo e como as artes, em especial a dança como prática artística socializante pode promover melhoras nos aspectos que tangenciam a socialização, imagem corporal, expressividade corporal, esquema corporal, aprendizagem motoras e o emocional. “A sistematização possibilita entender a lógica das relações e contradições entre os diferentes elementos, localizando coerências e incoerências” (HOLIDAY, 2006, p. 30). Fazer esse trabalho é recapitular a caminhada, encontrar os elementos que se repete e dos esporádicos, os que se perdem, os que persistem e apontam caminhos a serem investidos e consolidados. Permitindo, elucidar sobre a nossa própria trajetória.

Entre tantas interrogações cheias de por quês no tempo em que investigo as artes como processo socioeducacional na clínica, alguns dessas perguntas me soltam aos olhos, por se repetirem e persistirem ao logo do tempo no espaço terapêutico. Por que a dança contribui para a socialização? Por que desenvolve a consciência corporal e a expressividade do corpo? Por que ajuda nos níveis de atenção? Por que contribui para a melhora de humor?

Existe hoje uma série de pesquisas que trazem os benefícios do dançar para o ser humano e como ter o corpo em movimento é de extrema importância para o bem-estar físico, emocional e mental.

Faz parte do universo da dança promover melhorias ao organismo do indivíduo harmoniosamente, respeitando as suas emoções e seus

estados fisiológicos, desenvolvendo habilidades motoras, autoconhecimento e ainda atuando como fator de prevenção como no combate a situações estressantes (SZUSTER, 2006, p. 28)

Na busca de responder essas perguntas me esbarrei com a neuroeducação, uma vez que no meu trabalho percebo uma relação entre corpo/celebro através do movimento. Então nesse sistematizar irei lançar um olhar crítico para a prática vivida, o que vai me permitir, diferenciar os elementos constantes dos acasos, potencializando a oportunidade de refletir, questionar, confrontar a própria prática, pelo olhar da neuroeducação. “Tudo isso só tem sentido na medida em que nos ajuda a entender como chegamos ao momento em que estamos; quer dizer, a explicar-nos nossa própria trajetória” (HOLIDAY, 2006, p. 30).

Nesse caminhar vamos dividir esse trabalho nós 5 momentos apontados por Holiday (2006) como a estrutura para construir a sistematização da experiência. No subcapítulo 1.1 vamos falar sobre “O ponto de partida”, o início, onde a experiência se desenvolveu, o começo da pesquisa, os desejos e observações.

No segunda capítulo intitulado “Desenvolvimento” vamos detalhar mais o processo e a busca das respostas das questões que permeiam essa pesquisa, por conta da metodologia escolhida, vamos dividir o capítulo 2 em três subcapítulos intitulado “As provocações e inquietações em frente ao problema”, “Recuperação do processo vivido” e “Neuroeducação e dança, um encontro possível”, que são etapas realizadas no processo de pesquisa da sistematização de experiência apontados por Jara Holiday.

Por fim teremos o capítulo três a “Conclusão”, que será o desenlaçamento do que foi vivido, sentido e experienciado na formulação dos resultados e na comunicação do processo.

Por fim realizar uma pesquisa sobre experiências, nos aponta a importância dos ensinamentos das práticas dos campos de pesquisas socioeducacionais, que pelo fazer constroem saberes. “Qualquer prática social transformadora tem intenções, apostas, desenvolvimentos e resultados que

definitivamente servem de inspiração, iluminação ou advertência a outras práticas semelhantes” (HOLIDAY, 2006, p. 31).

Assim como Manoel de Barros em seu poema fala que é possível com a escrita transformar a realidade e carregar água com a peneira, esse trabalho ambiciona-se mostrar que todos os corpos podem dançar independente de idades e deficiências e se beneficiar da dança, desenvolvendo aspectos emocionais, motores e cognitivos.

Importante destacar que essa investigação tem como impulso o meu trabalho nos últimos 5 anos como artista, educador e terapeuta em dança dentro do Centro de Reabilitação Municipal de Vila Isabel, pertencente a Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência do Rio de Janeiro. Onde trabalho com pessoas com deficiência diversas a partir dos 2 até os 12 anos na reabilitação visando o desenvolvimento físico, cognitivo e sensorial na contribuição da inclusão educativa e social, passando pela adolescência, a idade adulta e idosos nos Centro de Convivência de Vila Isabel, ambicionando o autonomia, independência, socialização e inclusão.

1.1 PONTO DE PARTIDA

O início dessa partilha começa com uma jornada sem saber ao certo onde irei chegar. Tem início com um experimentar-se do fazer artístico dentro da reabilitação, tendo como provocação a frase do professor, coreógrafo e psicomotricista Ivaldo Bertazzo. “O ser humano envolve multidimensões em processos complexos. Ao longo da vida, muda de forma e necessidades, está continuamente se transformando, do nascimento até a morte” (BERTAZZO, 2018, p. 30).

Como seres humanos somos resultados de um processo de construção que começa no nascimento e que avança ao longo da vida, num procedimento de armazenamento das nossas experiências internas e externas na memória e que constituem a nossa identidade. Estamos dessa maneira sempre aprendendo, sendo o nosso desenvolvimento contínuo.

Nascemos com um enorme estado de potência, que será ao longo da vida preenchido, para se transformar em algo concreto. São os estímulos externos, a troca entre pares, as vivências afetivas que iram trazer experiências significativas e de aprendizagem. O corpo então é percebido como um processo de formação continuada, em constante transformação e organização.

Bertazzo (1998, p. 34) enuncia que: “ninguém existe sem antes perceber o próprio corpo”, mas para que se possa chegar nessa consciência corporal é necessário um processo de intercâmbio com o mundo. Cada ser humano para poder se desenvolver depende de condições ambientais, sociais e culturais, que irão gerar inúmeros conhecimentos. Como apontam Consenza e Guerra (2011), para sobreviver e evoluir estamos em constante processo de aprendizagem, adaptação e troca num processo de comunicação com o meio externo

Aprendemos parte desses processos ao brincar e a partir dele e com ele, vamos construindo nosso corpo, compreendemos nossos limites, sonhamos um futuro, aprendemos a criar, imaginar, sentir, nos tornamos sujeitos de direitos, pertencentes a uma cultura e uma sociedade, “a criança adquire experiências

brincando. A brincadeira é uma parcela importante de suas vidas” (WINNICOTT, 1982, p. 163). Winnicott (1975; 1982), considera que a criança quando brinca adquire experiências, e exemplifica esse processo ao falar das situações imaginárias e imitações criadas por elas. Nesse sentido o ato de brincar assume um papel fundamental no seu crescimento, na medida em que mesmo sem a percepção real do que está executando, realiza por si mesma novas construções a partir de observações e experimentações.

Jogar bola, dançar, cantar, pular corda, correr, brincar de amarelinha, de pique pega, de esconde-esconde, de lutinha, de casinha. Brincadeiras atravessam culturas, formam pessoas e transmitem valores. “A experiência do brincar cruza diferentes tempos e lugares, passados, presentes e futuros, sendo marcada ao mesmo tempo pela continuidade e pela mudança” (BORBA, 2006, p.33). Cada brincadeira tem um papel fundamental na nossa construção enquanto seres humanos. A ação do brincar marca a nossa história de vida, atuando no desenvolvimento e no nosso processo de interação com o mundo.

Assim como o brincar, a dança também é algo inerente a humanidade. O pesquisador Antônio José Faro (1986, p. 13) ao escrever o livro “A pequena história da dança” relata que desde os primórdios o homem dança os seus ritos e cultos, sendo a dança fruto da necessidade da própria expressão corporal humana.

Podendo considerar a dança como um dos meios de expressividade mais antigos na história da humanidade. A dança surge no simbólico, na própria dinâmica da vida. O ser humano, conscientemente ou inconscientemente, é capaz de imprimir e trazer sentido ao seu movimento no mundo. A dança, ao longo da história, vai nascer de uma necessidade de experimentar e vivenciar o movimento. Em cada época e em cada cultura, o ser humano investiga a si mesmo e ao mundo, cria, formula ideias e constrói valores, transformando e construindo o mundo e a si mesmo a medida que se move. O ser humano então ao longo da história dançou a vida, a colheita, a guerra, a morte, a chuva, o amor.

Houve momentos na história em que o homem dançou a sua revolta.
Houve momentos na história que o homem dançou a sua glória. Houve momentos que o homem dançou crenças e ideias que lhe formam

impostas, houve momentos em que ele dançou questionando as imposições e se permitindo criar (BRASIL, 2010, p. 6-7).

Um longo caminho se percorreu e a dança passou por inúmeras transformações, criou-se várias técnicas e estilos, mas ela na sua essência pertence aos homens como uma das formas de linguagem artísticas e de expressão do ser humano pelo corpo.

Brincar e dançar tem como relação o corpo em movimento. Desenvolver-se significa a combinação do nosso corpo em experiências diversas desde a infância e que atravessam as vivências da expressividade corporal, os sentidos, a exploração rítmica, o espaço e o tempo, que vão oportunizar que o sujeito tenha, um contato com seu corpo em relação ao outro, contribuindo para as descobertas de si e do mundo.

Mas ainda hoje é comum vermos a dança direcionada para um determinado público, à pesquisadora Anamaria Fernandes Viana (2019), interroga em seu trabalho como a dança, ao longo dos séculos, foi mais acessível às pessoas ditas “normais”, com corpos específicos, do que àquelas que hoje chamamos de deficientes. Conceito esse utilizado no Brasil a partir da Lei Federal n. 13.146/2015, que regulamenta internamente as disposições da Convenção da ONU, prevê em seu artigo 2.

Art. 2º Considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas (BRASIL, 2015).

O surgimento da Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência se torna um marco histórico legal, pois além de garantir os direitos reconhecidos como direitos humanos universais, como a vida e a saúde, são dispostos outros direitos extremamente importantes para a classe como a participação na vida pública, o direito a educação, cultura, comunicação, tecnologia, moradia, transporte e trabalho. Assim como se destaca como direito da pessoa com deficiência à habilitação e reabilitação garantido a qualidade de vida, proclamando que como seres humanos possuem o direito de terem iguais oportunidades e dignidades sem nenhuma discriminação.

Ao falarmos sobre dança, ainda trazermos na nossa mente, a imagem de um território a ser vivenciado por corpos “perfeitos”, no que se refere à ausência de deficiência, como também os corpos dentro de padrões estéticos e físicos. “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” (FREIRE, 2001, p. 41). Na atualidade as propostas de dança envolvendo pessoas com deficiência vem sendo pesquisadas e divulgadas no campo educacional, da reabilitação e artístico, sendo pensada em contextos pedagógico, terapêutico e performático. Principalmente após a criação da Lei Federal n. 13.146/2015.

Esse marco legal aponta o direito a cultura, a educação, a saúde, a socialização e a inclusão desses corpos. Toda criança, adolescente, adulto tem o direito de se mover e vivenciar os diversos corpos e modos de existir em sociedades. Nesse momento temos não mais que nos interrogar por que esses corpos não podem dançar, mas como eles podem dançar? Para rompermos com preconceitos estabelecidos nas artes e na sociedade.

Embora haja várias maneiras de se desenvolver a dança para pessoas com deficiência, minha prática tem se concentrado em processos de ensino e aprendizagem de elementos da dança, que evidenciam seu caráter socializante, lúdico e expressivo, voltado a contextos socioeducacional dentro da Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência do Rio de Janeiro (SMPD).

A SMPD é oriunda da Fundação Municipal Lar Escola Francisco de Paula (Funlar-Rio), criada em 3 de dezembro de 1920, que surgiu por iniciativa de uma associação espírita e de familiares moradores do bairro de Vila Isabel, tornando-se referência em ações voltadas para pessoas com deficiência na época.

Com o aumento da demanda de público após doze anos de trabalho, transformou-se em Lar Escola, com a expansão do abrigo onde atendia crianças órfãs e familiares de baixa renda, sendo então transferida para a rua Correia de Oliveira, n. 21, Vila Isabel -RJ, atual sede onde funciona o Centro Municipal de Referência da pessoa com deficiência de Vila Isabel (CRMPD-Vila Isabel). No Apêndice A encontra-se uma imagem da faixa da unidade.

No livro elaborado pela Secretária Municipal da Pessoa com Deficiência, denominado: “Rio por uma cidade inclusiva: A gênese da Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência” (2008), consta toda a construção da secretária e as justificativas para a sua municipalização. No ano de 1983, começa o processo de municipalização devido a relevância do seu serviço para a comunidade. Através da Lei Municipal 453, de 28 de novembro de 1983, regulamentada pelo decreto n. 4409, o Lar Escola Francisco de Paula, passou a Fundação Lar Escola Francisco de Paula - FUNLAR-RIO¹ (RIO DE JANEIRO, 2008, p. 14).

Durante todos esses anos de trabalhos ininterruptos, veio se transformando junto com a história da pessoa com deficiência, contribuindo para que a população fosse cada vez mais incluída nas políticas públicas e na sociedade. Em setembro de 2007 a FUNLAR - RIO dá origem a Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência (SMPD), por determinação da Lei Municipal n. 4595 de 20 de setembro de 2007 (RIO DE JANEIRO, 2008, p. 17), surge então a primeira secretaria municipal voltada para a pessoa com deficiência no Brasil².

A partir de 2017, a Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência, tornou-se subsecretaria, criada pelo Decreto Municipal n. 42.870. Em 2019 a Subsecretaria da Pessoa com Deficiência (SUBPD) foi integrada à subsecretaria de tecnologia, tornando-se a Secretaria da Pessoa com Deficiência e Tecnologia (SMDT). Em 2021, na nova Gestão do Prefeito Eduardo Paes, a subsecretaria voltou ao patamar de Secretaria da Pessoa com Deficiência – SMPD, sendo composta por 8 Centros Municipais de Referências e Atendimentos, 4 Centros de Convivência e 5 Moradias Assistidas.

Ingressei na SMPD no ano de 2017 e comecei a realizar oficinas terapêuticas de dança em ambiente clínico atendendo crianças, jovens, adultos e idosos. Nesses anos que sigo meu trabalho dentro da secretaria tenho me dedicado a pensar a dança como possibilidade de trazer uma consciência

¹ A FUNLAR-RIO teve sua origem em 1920, na Associação Espirita São Francisco de Paula, uma instituição filantrópica de direito privado. Na década de 1960 passou a receber crianças com deficiência e ofertar atendimento especializado.

² A municipalização ocorreu a partir da mobilização de funcionários, responsáveis e comunidade, perante a possibilidade de fechamento do Lar Escola São Francisco de Paula e da creche Pintinho de Ouro, durante o governo de Leonel Brizola e na prefeitura de Jamil Haddad.

integral de um indivíduo; corpo, mente e emoção, onde vai ocorrer a expressividade corporal, a ampliação dos repertórios de movimento e o autoconhecimento do corpo por meio da interação social.

Os grupos do centro de convivência da CRMPD - Vila Isabel, local no qual essa experiência acontece são sempre bastante variados, composto por homens e mulheres com deficiência intelectual, autismo, deficiência auditiva, síndrome de down, paralisia cerebral, deficiência física.

Esse grupo são reunido após processos avaliativos, e a percepção de demanda desses usuários trabalharem aspectos motores, intelectuais, emocionais e sociais em terapia em grupo, na busca de estimular sua autonomia e independência, favorecendo, assim, maior inclusão social. A dança então entra na tentativa de proporcionar uma melhora na autoconfiança e na imagem corporal; além da comunicação, a cooperação e a inter-relação pessoal, promovendo a qualidade de vida.

Por ser uma atividade coletiva e lúdica, acredita-se que a dança seja um instrumento de facilitação nos relacionamentos interpessoais, no desenvolvimento da autoestima, da autoconfiança e do senso de responsabilidade. Também proporciona benefícios físicos como: aumento da resistência corporal, estética, postura e flexibilidade; além de contribuir para o equilíbrio emocional dentro de um desenvolvimento do indivíduo como um todo (FALSARELLA; BERNARDES-AMORIM, 2008, p. 308).

Podemos então dizer que a dança influencia de forma positiva na regulação e no desenvolvimento dos mecanismos essenciais para o movimento, além de melhorar aspectos sociais e emocionais. Tendo nessa experiência específica o trabalho em grupo como algo fundamental para a aprendizagem.

Outro fator importante é que a experiência aqui vivida percebe a terapia em grupo como uma oportunidade de aprendizagem. Considerando o ser humano com um ser social, independente de deficiências, que tem o direito de viver e formar grupo, e será influenciado de diversas maneiras por ele, exercendo também sua influência sobre seu entorno, para adquirir formação. Neste sentido, a Teoria Social Cognitiva, que encontra em Albert Bandura (2008), seu maior representante, oferece uma base teórica consistente para percebermos o indivíduo como integrante de um grupo social, que influencia e é influenciado

pelo mesmo, onde o trabalho no coletivo, pela observação dos outros e pelo fazer prático pode gerar apreensão de novos comportamentos, conhecimento e desenvolvimento, que serão discutidos mais a frente.

Essa experiência aqui partilhada, foi construída, pensada e compartilhada, com diversos profissionais da saúde e da educação que compõe a equipe técnica da SMPD - Vila Isabel. Nesse momento percebo a oportunidade de aprofundar ela dentro da especialização em neuroeducação do Instituto Federal do Rio de Janeiro, como um momento para aperfeiçoar e problematizar a minha prática. Desde logo, esclareço que a sistematização da experiência aqui realizada, passando pela descrição, análise e as conclusões, procuram não perder de vista a dimensão do respeito e do cuidado com o outro, na prática relacional que guia meu trabalho.

Nos planos teóricos esse memorial descritivo aborda - como principais aspectos - conceitos e papéis da arte em geral e da dança em particular, sobretudo nos campos do brincar, da dança em roda e da aprendizagem cognitiva social, no desenvolvimento da socialização, imagem corporal, esquema corporal, atenção, emoção e motor das pessoas ditas com deficiência.

Seja como for, dentro do que me é possível fazer, tentarei traduzir do corpo a experiência vivida, no qual pelos meus sentimentos, minha memória e minhas atuais referências consigo reviver.

Nesse caminhar, encontrei corpos que me ensinaram outro sentido do que é dançar, me mostraram outras possibilidades de aprendizagem e como estamos sempre aprendendo e desenvolvendo. Esses corpos postos como “deficientes”, me mostram o quanto eu tenho que aprender. Essas pessoas ensinaram-me a dançar de outra forma, a repensar a minha prática terapêutica e pedagógica e a conceber a dança de outra maneira. Elas me proporcionaram realizar uma dança que não acontece com códigos estabelecidos, mas que surge pelo sentir.

2. DESENVOLVIMENTO

Como já apontado, no desenvolvimento vamos detalhar e aprofundar o processo de experiência aqui detalhado, buscando responder a partir da neuroeducação as questões que vieram aparecendo durante o processo.

Seguindo a metodologia de Jara Holiday o primeiro subcapítulo intitulado “As provocações e inquietações em frente ao problema”, vai detalhar o objeto a ser estudado, as motivações para a construção do problema e o que se quer observar e responder.

No caminhar característico e próprio da reflexão sistematizadora é o momento que se busca compreender o caminhar da dinâmica da experiência. De que maneira foi se desenvolvendo o processo, dentro da lógica social no qual ele se constrói.

Dessa visão surge uma compreensão articulada entre prática e teoria: em cada processo social encontram-se “conectados” de forma particular todos os fios de relação com a prática social e histórica. Mas estas relações não são visíveis à percepção imediata: é preciso encontrá-las e localizar cada prática numa visão de totalidade (HOLIDAY, 2006, p.49).

Estamos aqui retratando um esforço teórico-prático de conhecimento dentro de uma convicção de que estudar experiências significa ter a percepção da necessidade da compreensão integral do processo, na busca de dar sentido consciente à prática para no fim poder orientá-la e defendê-la numa perspectiva transformadora.

No subcapítulo 2.2 chamado de “Recuperação do processo vivido”, vamos tratar da rememoração da experiência, a exploração dos materiais que a guiaram, a explicação de todo processo e ordenar e classificar informações. Nessa etapa, será percorrido as diversas etapas desse caminhar, buscando localizar suas contradições, tensões e sucessos numa busca de compreensão da lógica no qual ele se desenvolveu.

Sempre tendo em vista que recuperar o vivido na nossa memória e nossas emoções é algo difícil. A percepção dos fenômenos acontece no tempo presente

sendo um produto das nossas respostas aos acontecimentos que vivenciamos. Nesse capítulo busco a partir das anotações, fotos, vídeos e da memória resgatar o caminhar do processo, os elementos que foram essenciais, suas causas e provocações.

No subcapítulo 2.3 nomeado “Neuroeducação e dança, um encontro possível”, será a busca por responder os por quês, analisando, refletindo e interpretando o processo descrito pelo olhar da neuroeducação.

Um processo ordenado de abstração permite realizar essas percepções, desagregar seus elementos e estudá-los em separado; também, relacionar os fatos, situações ou ideias que tenhamos como ponto de partida, com outros fatos, situações ou ideias que podemos conhecer indiretamente por meio de leituras, imagens ou informações de outras pessoas. (HOLIDAY, 2006, p.50).

Nessa etapa será possível estudar cada situação em seus diferentes momentos e estruturas, procurando localizar as características particulares de cada elemento.

Vai ser observado os distintos componentes percebidos da dança como terapia. Aprofundado cada peculiaridade percebida, na busca de ir ao fundo dos aspectos próprios da relação entre a dança e a neuroeducação. Reordenando os diferentes elementos de acordo com as prioridades constatadas nesse processo, distinguindo cada um desses aspectos fundamentais para o estudo da relevância dessa prática.

A sistematização permite dar conta não só das ações, como também das interpretações das pessoas, suas sensibilidades e afetos, suas esperanças e frustrações, suas crenças e paixões, as quais são decisivas para dar sentido à nossa prática. (HOLIDAY, 2006, p.50).

A prática é o trabalho vivido dentro da nossa cotidianidade, permeado por todas as dificuldades sociais e subjetividade de cada pessoa que a vivencia. Estudar a prática não perpassa apenas pelo estudo do que “fazemos”, mas que inclui, o que pensamos, desejamos, sentimos, cremos e buscamos. Pensar a prática é compreender o que fazemos, dentro de um sentido no qual é realizado esse fazer, pensar e sentir.

2.1 PROVOCAÇÕES EM FRENTE AO PROBLEMA.

Não posso esquecer que estou trabalhando com seres humanos, não com bailarinos, ou esportistas, ou professores, ou donas de casa. São seres humanos que buscam minha aula porque acreditavam que eu poderia apontar caminhos. O que eu busco, então, é dar um corpo a essas pessoas, porque elas têm coisas a dizer com seu corpo. (VIANNA, 2005, p. 146).

A fala do professor, coreógrafo e pesquisador Klaus Vianna (1928-1992), me parece pertinente para abrir esse capítulo. Eu sendo artista que passei a trabalhar dentro da clínica, as descobertas desse trabalho são diárias. Entender os caminhos pelo qual estou trilhando faz parte do processo de que se movimentar faz parte de dar sentido a existência do corpo. Dessa forma a dança aqui propostas e as perguntas que nasceram delas é de um movimento que não pertence ao dançarino, mas que está na expressividade do corpo.

Quando entrei na secretaria, muitos responsáveis duvidavam que seus filhos pudessem vim a dançar. Talvez por um modelo que temos do que é dança e de quem dança. No começo cheguei a presenciar resistência de alguns pais em colocar seus filhos na oficina terapêutica de dança, onde falas como: “— Ele não sabe dançar”, “— Ele não gosta”, “— Prefere ficar sentado”. “— Ele não gosta de barulho”. “— Ele é desengonçado” eram reproduzidas de maneira geral e sem especificações de sujeitos, que simplesmente reproduzem um discurso bastante comum nos contextos assistências.

Entre tantas falas e desculpas, uma das que mais ouvir durante esses anos na secretaria, que ecoa e é reproduzida num capacitismo enraizado na sociedade é: “— Ele não é capaz!” Entretanto, o quê ou quem nos define como capazes ou incapazes? A dança é uma das artes, senão a arte onde ainda hoje associamos com os códigos estéticos normativos e de beleza relacionados ao corpo, como também ao movimento.

No imaginário coletivo, na maior parte do tempo, uma só dança, um só tipo de corpo. Quando pedimos a uma pessoa para fechar os olhos e imaginar cenas de dança num palco, a primeira imagem que surge é a da bailarina alta, branca e magra, voando, girando nas pontas dos pés. Pernas longas que tocam as orelhas, controle, perfeição, leveza, pureza, e nenhum esforço aparente (VIANA, 2018, p. 74).

Talvez a figura descrita por Anamaria Fernandes Viana possa parecer distante para você leitor. Mas se trouxemos para os dias atuais, temos os *influencers*, exibindo corpos desejados em plataformas digitais, fazendo coreografias e dançando *hits* do momento. Entre tantas danças existentes, as duas descritas acima, no qual possui uma grande popularidade, temos a imagem de uma dança realizada por corpos estéticos, com passos preestabelecidos, que separa os movimentos em certos ou errados e dividem os corpos em bonitos e feios.

Outro fato importante e que retraem muitas pessoas de dançarem, é que muitas pessoas percebem que a dança é concebida pelo olhar do outro. Olhos que julgam, que medem, admiram, imitam, vendo na dança do outro a sua, avaliando se consegue fazer melhor ou pior. Isso intimida e envergonha, principalmente que a dança acontece pelo corpo em evidencia, mas ainda bem que a dança não se resume a esses tipos de visão.

Dançar é movimento, é fluência no espaço, envolve a singularidade de cada pessoa, perpassa pelas nossas experiências corporais, acontece na riqueza da diferença, no gestual, no sentir, no simples ato de se mover e estar no mundo. Temos várias danças como a dança contemporânea e as danças populares que possuem a ideia do movimento como base do seu existir.

Mas se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana (VIANNA, 2005, p. 105).

Nessa dança não existe a busca por um corpo perfeito, mas corpos, cada qual com sua singularidade. Vamos pensar o corpo e suas potencialidades. Não me interessa quanto profissional ensinar o acúmulo de habilidades corpóreas. Mas a compreensão do corpo presente nas suas sensações de sentir e mover no espaço tempo, no despertar de uma consciência corporal.

A consciência aqui perseguida dialoga com a perspectiva de Damásio (2011), que concebe que estar consciente não se trata de estar simplesmente acordado, tão pouco em estado de alerta, ou de perceber o seu corpo. O pesquisador compreende a consciência como a possibilidade de reconhecer-se

a si mesmo. “Sem a consciência - isto é, sem uma mente dotada de subjetividade, você não teria como saber que existe, quanto mais saber quem você é e o que pensa” (DAMÁSIO, 2011, p. 11). Na ausência de consciência, não sabemos que existimos, nem que possa existir outras coisas e pessoas, a consciência se torna a noção do existir no mundo e de perceber o nosso entorno.

Então quando falamos sobre consciência corporal, está implícita uma separação entre “mente” e “corpo”? “Consciência Corporal” refere-se a que consciência e ela ocorre somente no corpo ou o cérebro e o sistema nervoso estão envolvidos no processo?

Outro fato curioso é que essas experiências mobilizam as emoções, produzindo a alegria, tristeza, raiva, frustrações. Ao botar o corpo em brincadeiras corporais e a aprender na dimensão social, percebe-se uma relação muito próxima com as emoções. O corpo, nessa perspectiva, se percebe na esfera do sensível. Pensar a relação do corpo na dança é também investigar a perspectiva do sentir e de que forma isso nos provoca. Podemos então perceber o corpo como espaço sensível de aprendizado. Dessa maneira como a dança me emociona? Como o dançar com o outro me afeta?

Entre as perguntas que foram norteando desse trabalho, percebo que as respostas foram surgindo no experimentar e investigar o corpo, que foram além de gerar maior compreensão do funcionamento das partes do corpo em suas possibilidades anatômicas e da exploração do repertório motor.

Percebo que essas respostas tateiam o campo do desenvolvimento relacional e do entendimento corpo e mente como um só. Pensando dessa maneira podemos dizer que o cérebro e a mente vão desenvolvendo-se a partir da experiência do corpo e de sua capacidade motriz no meio ambiente. “A aprendizagem humana é consequentemente corpórea e motora, aprendemos porque agimos e agimos porque temos de nos adaptar ao mundo envolvente” (FONSECA, 2018, p. 32).

Por fim o presente estudo dedica-se a identificar e responder as diferentes contribuições da dança para adultos no tocante aos aspectos do

desenvolvimento. Busca, ainda delimitar a análise ao verificar possíveis contribuições junto a pessoas com deficiência pensando na socialização, consciência corporal e os aspectos emocionais. Tendo como motivação a experiência profissional do autor a partir da dança com um grupo de jovens e adultos com deficiência.

2.2 RECUPERAÇÃO DO PROCESSO VIVIDO

Passei a atender os grupos do centro de convivência após o retorno as atividades presenciais em agosto de 2021. Esse novo grupo era formado por jovens a partir de 12 anos, além de adultos, cuja a maior idade é 38 anos. Era composto por cerca de 23 pessoas, divididos em três grupos de dias e horários diferentes, formados por homens e mulheres com deficiência intelectual leve, autismo de nível 1 e nível 2 e síndrome de down. Tendo participantes que já frequentava o CRMPD - Vila Isabel desde criança e já se conheciam dos corredores e até de outras terapias, como pessoas que estavam tendo seu primeiro contato com a unidade. O processo com os grupos a serem estudado durou 6 meses, com frequência de um encontro semanal de 50 minutos cada, o que contabilizaram 23 encontros. Como material de apoio, temos o caderno de campo, fichas de evolução mensais de cada participante envolvido, fichas de avaliação e os registros de imagem.

Nos Apêndices B, C, D e E, encontra-se as imagens dos espaços onde foi desenvolvido o trabalho junto com os usuários, mediante as determinadas demandas das atividades.

No meu primeiro contato com o grupo em agosto de 2021, assim que cheguei muito dos usuários já estavam na sala, uma parte já se conheciam pois faziam terapias na secretaria desde crianças, eles me receberam curiosos para conhecer o novo profissional de dança, pedir para sentarmos em roda, eles por sua vez no começo queriam saber tudo sobre mim, perguntaram meu nome, onde moro, se tinha filho, que música gostava... Enquanto respondia o interrogatório inicial, foram as poucos chegando os outros. Fazia uma e outra piada na tentativa que todos se aproximasse, e esconder meu nervosismo de está com um grupo grande e diversos.

Após as apresentações, eles me falarem a suas experiências com a dança. Começou-se a aula com um breve alongamento e aquecimento com música, enquanto observava pelo espelho cada corpo se movendo e se organizando, desorganizando e reorganizando dentro de suas possibilidades. Por fim realizei um jogo chamado por Augusto Boal de “Batizado Mineiro”.

Atores em círculo; cada um, em sequência, dá dois passos a frente, diz seu nome, diz uma palavra que comece com a primeira letra de seu nome e que corresponda a uma característica que possui ou crê possuir, fazendo um movimento rítmico que corresponda a essa palavra. Os demais atores repetem duas vezes: Nome, palavra e movimento. Quando já tiverem passado todos, o primeiro volta, mas agora numa posição neutra, e são os demais que devem se lembrar da palavra, nome e gesto. Naturalmente, este exercício faz-se com grupos que se encontram pela primeira vez, e não com velhos amigos (BOAL, 1998, p. 143).

Esse exercício é um jogo proposto para atores, mas gosto de utilizá-lo dentro da oficina de dança pois ele provoca habilidades que são de extrema importância na dança. Ele trabalha com a nossa capacidade de receber e processar a informação por meio da imitação do movimento. Para isso é necessário observar a ação e escutar a fala e o ritmo proposto por cada integrante. Ele também requer o uso da memória, e da capacidade de associação entre palavra e movimento.

Ao final do encontro, percebi a necessidade de trabalhar a expressividade e a consciência corporal de todos. A maioria nesse primeiro momento demonstrou pouca variedade de gestos e movimentos para expressar seus sentimentos e ideias. O caminho então escolhido foi incentivar a partir da interação em grupo, brincadeiras dançadas que ajudassem a ampliar o repertório motor e trazer a satisfação em expressar-se pelo movimento.

Temos que ter em mente que dançar é uma das maneiras do corpo se expressar e estabelecer um diálogo com o mundo. “As crianças, quando dançam, brincam e se movimentam espontaneamente, sem preocupações com técnicas ou regras” (KROPENISCKI; KUNZ, 2020, p. 8). Quando dançamos estamos realizando uma diversidade de experiências corporais, estamos num processo de troca entre os outros, consigo e o meio. “A Dança como linguagem artística, expressa por meio de movimentos, uma maneira de fazer o sujeito sentir-se, perceber-se, conhecer-se e manifestar-se, contribuindo para a ampliação das experiências pessoais e perspectiva de mundo” (ALMEIDA, 2016, p. 20).

A dança popular brasileira relaciona o ato de dançar ao brincar. Trazendo a ideia do corpo como brinquedo, numa perspectiva de um corpo brincante,

sendo aquele, como apontam Juliana Manhães e Lyane Santos (2020, p. 402) “um corpo aberto às diversas possibilidades artísticas e que está presente na relação com o prazer e a alegria”. Um corpo disponível para se construir com os outros e com o meio, incentivando o corpo como protagonista da própria construção como ser humano.

Imaginar, criar, movimentar são características pertencentes a dança e o brincar. Podemos então dizer que quando trazemos o brincar de dançar para os encontros, estamos procurando investigar formas de trabalhar o físico, motor, cognitivo e emocional. Dançando estamos aprendendo, construímos noções espaciais e rítmicas, aprendemos a nos movimentar, a sentir, a nos expressar, a criar, a expor, a imaginar. Sendo dessa maneira o corpo em movimento fundamental para a formação de experiências, estando inserindo na forma e na constituição humana, já que está estreitamente relacionado com nossa formação corporal, social, intelectual e afetiva.

Experiência essa entendida na perspectiva de Jorge Larrosa, onde a experiência atravessa diferentes tempos, lugares e culturas, sendo um importante fator na formação do desenvolvimento humano, pois deixa registros para toda vida ao trazer uma aprendizagem significativa.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2014, p. 25).

Para que isso possa ser possível é necessário o comprometimento, a entrega para vivência, dentro dessa perspectiva de trabalho, o desafio era encontrar dentro dos interesses e desejos dos usuários desse grupo, formas de construir uma experiência para o movimento.

Uma das principais premissas desse processo foi encontrar maneiras no qual os usuários pudessem de envolver completamente nos jogos e brincadeiras. O que para adultos, independente de serem pessoas com ou sem

deficiência é algo difícil. Quando crianças nos falam que o brincar foi divertido, estão nos transmitindo que se envolveram com seriedade e que nessa atividade alcançaram o prazer e puderam se expressar.

A criatividade adulta também emerge das mesmas fontes e com as mesmas motivações das crianças. Resulta do desejo de prazer e da necessidade auto-expressão. Tem a mesma atitude séria das brincadeiras e também causa prazer. Sempre há um elemento de diversão no processo criativo pois começa um faz de conta, isto é, uma suspensão da percepção da realidade para que o novo e o inesperado apareçam (LOWEN, 1984, p. 15).

O que Lowen (1984) nos convida a pensar é que o adulto pode se envolver no brincar, desde que não pensem no resultado a ser alcançado, desde que viva a experiência do brincar, o prazer está no suspender o tempo da ação, da seriedade, da realidade em nossa consciência. Não buscamos aqui realizar jogos onde será atribuído resultados e expectativas que vão afugentar o prazer e a experiência.

No segundo encontro pedi para os usuários desenharem seus corpos em folhas de papel. Todos fizeram seus desenhos escreveram seus nomes e deixamos guardados em pastas, onde iríamos rever depois para percebermos se haveria mudanças na maneira pelo qual nos percebemos. Nas figuras pelo qual retratam os seus corpos, temos desenhos sem volume no corpo, detalhes de cabelo e rosto, sem mãos e pés, realizados na maneira estereotipada do “boneco de palito”.

Do segundo ao quarto encontro que se seguiu fizemos uma série de brincadeiras que buscavam o contato com o próprio corpo, procurando à exploração e autodescoberta do mesmo. Foram realizados dinâmicas que envolvia se tocar, e sentir o corpo e todas as suas possibilidades de se mover. Nesse momento optei por realizar um trabalho mais individual, onde fizemos um mapeamento do corpo para descobri-lo. Estudávamos cada parte do corpo e suas possibilidades de movimento. Vimos o esqueleto, tocamos o corpo do companheiro no intuito de localizar os ossos em nós e no outro, vimos vídeos que falavam sobre o corpo humano, chegamos a desenhar algumas partes.

Nesse momento os jogos estavam relacionados tanto a observação, como também ligados ao toque e a percepção. Pensando que é por meio de nossos sentidos que recebemos as informações que estão no ambiente. O desafio dessas brincadeiras era em como codificamos essa informação para transformar em movimento.

É pelos sentidos que recebemos informação do ambiente interno (nós mesmo) e do ambiente externo (os outros e o mundo). A maneira como filtramos, modificamos, distorcemos aceitamos e rejeitamos e usamos essa informação é parte do ato de perceber (COHEN, 2015, p. 30).

Para que essas informações possam ser absorvidas e até mesmo bloqueadas, era necessário sempre despertar o interesse, a motivação, o desejo e a atenção do grupo ao brincar de dançar. A percepção também está nesse momento induzida pelos sentidos e como com eles e por eles percebemos o mundo e criamos experiências.

Também nessa fase exploramos o chão como espaço para redescoberta de movimentos, já que é em contato com ele que durante a infância exploramos nosso corpo com maior autonomia. Rolar de maneiras diversas, rastejar, locomover-se com quatro apoios de várias maneiras, sentar e ajoelhar foram sempre explorados no começo desses encontros.

Do sexto ao oitavo passamos a utilizar objetos como indutor de movimento, passamos a explorar eles e as possibilidades que nos traziam de dançar no espaço. Nesse momento utilizamos bola, bambolê, papel e tecidos. Os usuários também foram incentivados a explorar a interação de seu corpo em deslocamento pelo espaço com o objeto e nesse momento também passamos a realizar pequenas coreografias.

Do nono ao décimo primeiro recuperamos algumas brincadeiras como: “dança das cadeiras”³, “estátua”⁴, “pular corda”⁵, “amarelinha”⁶, “amarelinha africana”⁷, “dança da bexiga”⁸, “mímica”⁹, “pique corrente”¹⁰, “espelho”¹¹, “sigam o mestre”¹². Nessa etapa começamos a interação mais próxima em grupo.

Na décima segunda semana inicia a interação por meio do contato com o corpo do outro a partir das cantigas, na perspectiva da ciranda e da dança popular brasileira. A primeira que trabalhamos foi a música popular “Escravos de Jó”, fizemos a coreografia tanto com objetos, como com o corpo. Nesse

³ É uma brincadeira realizada em grupo. Faz-se uma roda de cadeiras e outra de pessoas. Sendo que o número de cadeiras deve ser um a menos. Ao som da música, todos dançam em volta das cadeiras. Quando a música parar, todos devem sentar, o que sobrar deixa o jogo.

⁴ É uma brincadeira que pode ser realizada individual ou em grupo. Os participantes devem dançar ao som de alguma canção. Quando a música parar, todos devem ficar imóveis como uma estátua.

⁵ É uma brincadeira que pode ser realizada sozinho ou em grupo. Na brincadeira coletiva, duas pessoas seguram as extremidades da corda e batem a corda, para que outras pulem, passem por baixo ou por cima. Existem também uma série de canções populares de cada região para se pular corda.

⁶ É uma brincadeira que pode ser realizada sozinho ou em grupo. Deve-se desenhar no chão dez quadrados que levam ao céu. Depois jogar uma pedrinha ou objeto em uma das casas numéricas de maneira sequencial, e ir saltando sem pisar na casa marcada, e recolher a pedra na volta.

⁷ É uma brincadeira que tem sua origem em Moçambique e pode ser realizada de forma individual ou em grupo. Ela se caracteriza por ser uma brincadeira ritmada, ou seja, segue uma constância regular na realização dos movimentos. Deve-se desenhar no espaço um quadriculado 4x4 (16 quadrados). Um jogador se posiciona em frente à extremidade esquerda dos quadrados e inicia saltando com os dois pés em cada quadrado (primeira fileira). Na sequência, desloca-se lateralmente para a esquerda e volta, saltando sempre para o quadrado livre na lateral e mantendo um pé em cada quadrado. Ao retornar aos primeiros quadrados no qual partiu, o jogador salta nos quadrados da fileira da frente (segunda fileira) e realiza as mesmas movimentações. Deslocando-se, então, para a terceira e a quarta fileira e, assim, terminando o jogo.

⁸ É uma brincadeira para realizar em grupo. Deve-se realizar duplas, que vão dançar ao som da música com o balão entre as partes dos corpos dos dois jogadores (testa, costas, mãos), sem deixar cair ou estourar o balão.

⁹ É uma brincadeira para realizar em grupo. Sendo um jogo de cooperação. O objetivo é que pela a expressão do corpo, sem nenhum outro tipo de código, deve-se representar objetos, animais, personagens, ações para que outras pessoas possam tentar adivinhar a imitação.

¹⁰ É uma brincadeira para realizar em grupo. Como outros “piques” existentes dentro do brincar infantil, escolhe-se um pegador e os demais se espalham pelo espaço de jogo. Quando alguém é pego, dá a mão para o pegador e passa a atuar junto com ele. Ao apanhar o próximo, passam a ser um trio, quarteto e assim sucessivamente, nunca soltando as mãos, formando uma “corrente”. O jogo finaliza quando resta apenas um fugitivo.

¹¹ É uma brincadeira para realizar em grupo ou em dupla. Um de frente para o outro, tentam repetir os movimentos, gestual e a expressividade facial do companheiro a sua frente.

¹² É uma brincadeira para realizar em grupo. Um dos participantes será o mestre. Todos que estão participando devem seguir exatamente a ação que o “mestre” mandar, ao ouvir os comandos que começam com a frase: – “O mestre mandou...”. Nessa processo foi a dança que o mestre realizou.

momento a interação com o grupo já era outra, estávamos mais à vontade para se expressar e interagir.

No trabalho que foi desenvolvido até esse momento a consciência do corpo está norteada de uma prática que busca isso pelo brincar, visando construir relações pela vivência do universo lúdico em interação com a música e o movimento. Quando estamos dançando envolvemos ações que estão relacionadas e direcionadas com o rolar, girar, correr, saltar, subir, empurrar, pressionar, aproximar, afastar, lançar, pegar, equilibrar, comunicar, onde a ação do brincar atua como um agente no processo de estimulação do adulto.

Construir um corpo que brinca de dançar, significa trazer alegria, criatividade e autonomia. Esse corpo brincante é disponível a troca, está em relação com a festividade, sente o outro, a música e o movimento essenciais para o desenvolvimento de um corpo vivo, emocional e pensante. Esse sujeito é aquele que se envolve com a celebração, brincando ao tocar um instrumento, a cantar as músicas, ao movimentar o corpo pela rua.

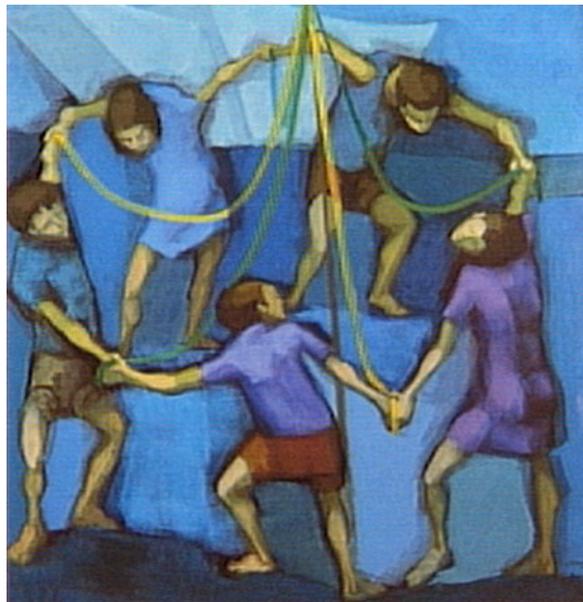
Dar destaque a importância das pedagogias de um corpo brincante é principalmente semear o calor da alegria, do prazer, da inspiração, do amor, da permissão à transgressão, a liberdade na criação, é quebrar com regras constituídas e instituir outras (MANHÃES, 2020, p. 324).

Construir um corpo que brinca, significa trazer alegria, criatividade e autonomia. Dessa forma ao nós fazer brincante, percebemos a brincadeira como uma forma de está em contato com o mundo. Onde quando trazemos para a cena a construção de uma perspectiva de um corpo brincante, estamos pensando numa relação mais íntima entre arte, aprendizagem e a vida.

Até o décimo quinto encontro exploramos as cirandas, ela é uma cantiga, uma brincadeira, uma dança, que está presente por todo o Brasil e que marca a nossa vida, a dos nossos pais, avôs e todas outras gerações. Começamos com as cirandas infantis que são identificadas como brinquedo da infância: “Peixe Vivo”, “Marinheiro Só”, “Alecrim Dourado”, “A Canoa Virou”. Chegando a ciranda de adulto, com as músicas da Líria de Itamaracá, onde a ciranda “possui ritmo mais lento, sua movimentação imita o fluxo e refluxo das ondas do mar” (LOUREIRO e LIMA, 2018, p. 400). Começamos o movimento da ciranda de

mãos dadas, dando um passo a frente com o pé esquerdo e erguendo os braços, marcando o tempo no centro da roda. Depois 3 passos atrás, formando um círculo de 4 tempos.

Figura 1: Ciranda, Glenio Bianchetti (1988).



Fonte: Ciranda (ITAU CULTURAL, 2022).

A respeito da movimentação para se realizar a ciranda seja na nessa experiência, numa escola ou ao ar livre, para que ocorra é necessário a roda e pessoas. Todos de mãos dadas, voltados para um centro comum, cantando, rindo e se movimentando juntos. É um espaço, de partilhar, de estar com o outro. O que marca é que não existem diferenças no círculo e certo ou errado. Existe a música, o ritmo e os movimentos que vão surgir.

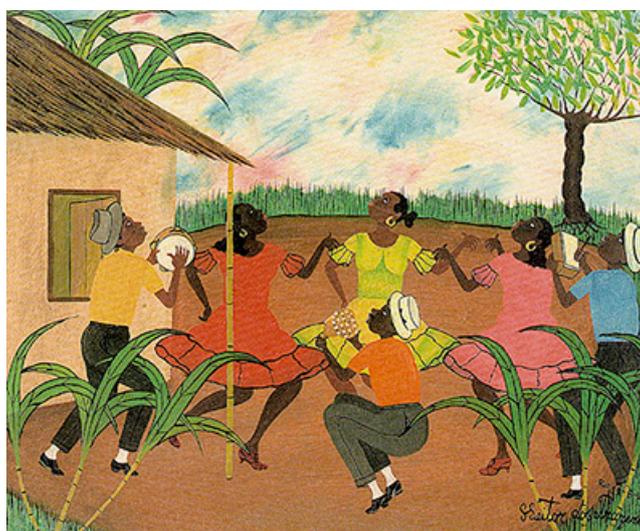
Para entrar na roda, não é necessário ter conhecimentos nem habilidades específicas sobre dança, basta o desejo. O grupo dança para si mesmo, todos entram na roda, pois a coreografia experimentada não tem o objetivo de ser apresentada para uma plateia, que é interna e a dança se revela a cada dançarino em particular (OSTETTO, 2009, p. 179).

Todos estamos juntos, aprendendo e construindo pelo e com outros. No círculo em movimento estamos experienciando e partilhando com o próximo, influenciando e sendo influenciado. Nesse processo prático entre observação e

vivência a ciranda se faz, numa aprendizagem social, onde o desenvolvimento acontece.

A partir desse momento passamos a explorar durante três encontros o samba de roda, onde trouxe alguns adereços como a saia rodada e a percussão, e também a pedido dos usuários o samba, ritmo esse que eles já têm maior familiaridade devido a localização do Centro de Referência em Vila Isabel e a proximidade da comunidade com a Escola de Samba Unidos de Vila Isabel.

Figura 2: Roda de Samba, Heitor dos Prazeres (1965).



Fonte: Roda de Samba (ITAU CULTURAL, 2022).

No décimo nono e o vigésimo segundo encontro, o funk e o estilo de dança “passinho” apareceram espontaneamente enquanto esperavam o encontro começar. Ao trazer uma maior proximidade com a roda, os usuários começaram a reproduzir batalhas de passinho que vinham dentro das comunidades que moram e também na televisão. Esse foi um momento muito rico, pois não apenas aprenderam passos comigo, como também criaram seus passos e reproduziam nos seus corpos, os movimentos da dança que observavam no seu dia a dia. Desafiavam-se uns aos outros, montaram times e competiam dentro da batalha. No futuro chegamos a realizar apresentações desse ritmo em locais como Parque de Madureira e o Palácio Guanabara.

O ultimo encontro foi um momento de dançar livre, de conversa, risadas, partilhas e afeto. A pergunta: “– O que mais gostavam da oficina de dança?” Foi

a norteadora desse dia. Surgiram respostas diversas, mas entre as diversas falas repetidas, a amizade, o brincar e a dança foram repetidas várias vezes. Demonstrou como cada participante se sentia seguro e afetado pela dinâmica, e como conseguimos construir um espaço de afeto. No final pedi para que todos desenhassem seus corpos mais uma vez. No fim reabrimos a pasta com os desenhos antigos para perceber como estávamos nos enxergando após 6 meses de trabalho.

Pude observar nessa nova produção, que esses corpos passaram a ter volume, forma, detalhes no rosto, dedos das mãos e dos pés, roupas, sorrisos. Deixaram de ser simples bonecos de palitos reproduzidos e passaram a representar não apenas a imagem corporal desses usuários, mais a consciência corporal, a expressividade do corpo e o sentimento de estar socializando e construindo aprendizagem juntos.

Quando cheguei ao final do processo pude perceber mudanças significativas nos participantes, em relação aos campos que envolvem a consciência corporal e a aprendizagem psicomotora, socialização e o emocional. Nesse momento comecei a sentir a necessidade de pensar a minha prática clínica, de começar a analisar e compreender como acontece essa aprendizagem e esse desenvolvimento que tem a dança como veículo condutor.

2.3 NEUROEDUCAÇÃO E DANÇA: UM ENCONTRO POSSÍVEL.

[...] se tentarmos executar uma ação com consciência, isto é, seguindo-a detalhadamente, logo descobriremos que mesmo a mais simples e a mais comum das ações, tal como levantar-se da cadeira, é um mistério, e que nós não temos absolutamente ideia de como isto é feito (FELDENKRAIS, 1977, p. 67).

A fala que abre esse texto reflete o porquê que eu busquei a neuroeducação para tentar entender os processos de aprendizagem e desenvolvimento do corpo. Durante o tempo como profissional atuando com dança, as vezes na educação e outras na clínica, pude observar como os movimentos com o tempo vão sendo automatizados ganhando extrema destreza e habilidade, mas que nem sempre temos consciência de como isso se passa.

O desenvolvimento humano é um processo que ocorre durante toda nossa vida, sendo resultado de relação entre fatores biológicos, emocionais, sociais, culturais e ambientais. Quando pensamos especificamente na motricidade Lent (2001) abre o capítulo intitulado “O corpo se move”, expondo a importância do movimento para nossa existência, sendo ele realizado por uma estrutura complexa de programação, planejamento, controle e execução que perpassa por diversas regiões cerebrais e terminam na contração das fibras musculares.

O nosso corpo se movimenta como nossa mente se movimenta. As qualidades de qualquer movimento são uma manifestação de como a mente está se expressando naquele momento. As mudanças nas qualidades do movimento indicam que a mente mudou o foco no corpo. Inversamente, quando direcionamos a mente ou a atenção para diferentes áreas do corpo e iniciamos o movimento a partir dessas áreas, mudamos a qualidade do nosso movimento. Assim, descobrimos que o movimento pode ser uma forma de observar a expressão da mente por meio do corpo e também uma forma de influenciar as mudanças na relação corpo-mente (COHEN, 2015, p. 22).

Como esse processo envolve corpo e mente (FONSECA, 2008; 2018), podemos então pensarmos ele de forma mais ampla e chamarmos de desenvolvimento neuropsicomotor. Pensando dessa maneira podemos dizer

que o cérebro e a mente vão desenvolvendo-se a partir da experiencição do corpo e de sua capacidade motriz no meio ambiente. “A aprendizagem humana é conseqüentemente corpórea e motora, aprendemos porque agimos e agimos porque temos de nos adaptar ao mundo envolvente” (FONSECA, 2018, p. 32). O desenvolvimento descrito por Vitor da Fonseca ocorre a partir do corpo, dentro dele e na sua interação no mundo.

E necessário que se considere que o nome neuropsicomotor remete ao fato do desenvolvimento possuir aspectos neurológicos, ou seja, as estruturas do sistema nervoso devem amadurecer para que haja desenvolvimento. O desenvolvimento também possui aspectos psicológicos ligados as emoções, ao afeto e as motivações que levam ao aprendizado do ato motor. E ainda, o desenvolvimento possui o próprio aspecto motor, que diz respeito às especificidades do movimento humano (CASTILHO-WEINERT; FORT-BELLENI, 2011, p. 2).

Nesse aspecto em se tratando da motricidade, não falamos apenas de ossos, articulações e músculos, mas existe toda uma estrutura complexa de ligação entre corpo e mente que é realizada pelo sistema nervoso, que faz dele o primeiro canal com a qual começamos a estabelecer relação de troca com o meio e com os outros que vai nos moldando e nos construindo como indivíduos.

Henri Wallon (1879-1962) concebeu a motricidade como uma das primeiras maneiras de interação com o mundo externo, do ser humano. No qual ao nascermos apesar de possuímos um repertório de movimentos reflexos que ocorrem geralmente em resultado a um estímulo sensorial, ainda não conseguirmos responder em termos de motricidade as nossas próprias necessidades. “Ele pode comunicar as suas necessidades aos adultos que o rodeiam por impulsos de desconforto, de irritabilidade, de impotência, etc., mas ele, em si, não é capaz de produzir ações adequadas que as satisfaçam” (FONSECA, 2008, p.16).

Começamos então nosso desenvolvimento neuropsicomotor já numa profunda dependência social. A falta do desenvolvimento físico e de respostas motoras adaptativas é compensada por uma relação afetiva, onde os adultos cuidadores podem reproduzir soluções motoras precisas e imediatas.

A medida que vai havendo nossa maturação física, o nosso desenvolvimento segue contínuo. Com a conquista progressiva de uma maturidade tônica e neurológica que pode ser percebida pela cabeça e a coluna, posteriormente para os membros periféricos e também o amadurecimento do sistema nervoso. Graças as interações dinâmicas com o ambiente e o social, o bebê irá evoluir, durante os meses que se segue, passando da posição de deitado à posição de sentado, até alcançar à posição em pé, chegando mais tarde para a motricidade voluntária e realização de movimentos complexos e coordenados, tais como dançar.

No desenvolvimento humano podemos identificar a existência de etapas claramente diferenciadas, caracterizadas por um conjunto de necessidades e de interesses que lhe garantem coerência e unidade. Sucodem-se numa ordem necessária, cada uma sendo a preparação indispensável para o aparecimento das seguintes (GALVÃO, 1995, p. 39).

O que Izabel Galvão (1995) aponta ao estudar as teorias de Henri Wallon, que existem etapas de desenvolvimento, onde a cada idade vai estabelecer uma relação diferente de interação entre o sujeito e o ambiente. Nesse sentido o contexto do desenvolvimento ele é relacional e se constrói na perspectiva de que somos seres sociais. “O meio não é, portanto, uma entidade estática e homogênea, mas transforma-se juntamente com a criança” (GALVÃO, 1995, p. 40). A cada fase da vida, desde que nascemos estabelecemos um tipo de interação com meio, conforme a cultura, os espaços físicos, a linguagem, a sociedade de maneira geral se modifica, nós vamos também caminhando juntos num diálogo de troca e transformação entre o orgânico e o social. Conforme vamos crescer, vamos apresentando a maior necessidade de socialização, retirando do ambiente e de vários contextos mais recursos para o desenvolvimento.

Dessa maneira a dança como outras atividades que podem ser realizadas em grupo, se mostram um importante recurso para o desenvolvimento de pessoas com deficiência, pois apenas a maturação do sistema nervoso não garante o desenvolvimento de habilidades cognitivas mais complexas. Trabalhar o corpo e os gestos é fundamental, pois pelo movimento vamos explorando o mundo, construindo conhecimentos, estabelecendo relações com as pessoas

que têm contato, interagimos com a cultura, vamos sendo formados em sociedade.

Podemos pensar também que os fatores orgânicos não são os determinantes para os estágios do desenvolvimento, muito menos garantem por si só uma homogeneidade no tempo de duração de cada etapa. Cada sujeito é único, a partir dos estímulos diversos e das circunstâncias sociais e ambientais teremos fatores transformadores em cada estágio. O fato de termos pessoas com deficiência, inseridas em grupos, realizando uma atividade de dança, em um ambiente propício pode vir a garantir condições que vão favorecer avanços e transformações em cada etapa.

Assim, não é possível definir um limite terminal para o desenvolvimento da cognição, pois dependem das condições oferecidas pelo meio e do grau de apropriação que o sujeito fizer delas. As funções psíquicas podem progredir num permanente processo de especialização e sofisticação, mesmo que do ponto de vista estritamente orgânico já tenham atingido a maturação. Dessa forma adultos com ou sem deficiência ao serem estimulados podem continuar se desenvolvendo por toda vida.

Figura 3: Desenvolvimento Psicomotor, Henri Wallon (1962).



Fonte: Desenvolvimento Psicomotor (FOSENCA, 2008).

Como podemos observar na pirâmide acima, o desenvolvimento psicomotor também segue etapas definidas. “Para Wallon (1949/1971), a resposta motora ao meio está apoiada em uma integração das reações interoceptivas, proprioceptivas e exteroceptivas” (BAZYLEWSKI, 2015, p. 29-30). O autor aponta uma dissociação entre esses diferentes domínios, pois considera diferença cronológica. As funções interoceptivas estão ligadas as manifestações orgânicas e aparecem no início da vida. As funções proprioceptivas estão ligadas a noção do próprio corpo. Já as funções exteroceptivas está ligada com as informações vindas do mundo.

De acordo com essa teoria walloniana o movimento ele não surge apenas no espaço interno orgânico do corpo, mas o espaço físico externo ganha sua importância. A relação com o meio e o diálogo tônico entre pares são parte na construção do movimento. “O movimento não é um puro deslocamento no espaço nem uma adição pura e simples de contrações musculares; o movimento tem um significado de relação e de interação afetiva com o mundo exterior” (FOSENCA, 2008, p. 17-18). Nesse aspecto nos movemos porquê nos relacionamos, o movimento é a manifestação concreta do desejo que temos de estar em contato com o mundo a nossa volta, das interações que realizamos e da construção da nossa aprendizagem.

Essa relação entre movimento e relação pode ser observada durante o processo de experiência descrita, onde a medida que os envolvidos foram avançando no trabalho, estabelecendo interações e uma comunicação social nas trocas com seus pares, observa-se ganhos no processo de consciência corporal e de habilidades motoras. Nesse diálogo tônico e corporal, de índole relacional e afetiva, foram se estabelecendo aprendizagem com as situações envolventes, nos campos motores, emocionais e cognitivos.

Outro ponto importante dentro dessa perspectiva e que pude vivenciar nessa experiência é que cada sujeito tem seu ritmo de desenvolvimento, sendo ele muitas vezes marcado por rupturas, avanços e retrocessos. Cada etapa vivida no trabalho trouxe mudança nos usuários. Como também foi percebido que algumas condutas típicas de outras etapas podem persistir nas seguintes. O desenvolvimento não pode ser encarado de forma linear. Esse ritmo

descontínuo que também é observado por Wallon, vai estar presente em todas as fases da vida. Onde está em um grupo, conviver com pessoas, nos relacionar com o ambiente é primordial para nossa evolução.

A visão de desenvolvimento de Wallon dialoga com a teoria de Albert Bandura (2008) sobre a aprendizagem social. Ao perceber a motricidade dentro de uma dimensão social, tendo origem e ganhando sentido nas interações vividas dentro de uma cultura e em interação. A motricidade se torna o resultado da combinação entre o biológico e o sociológico. Sendo cada pessoa formada pela convivência de uma sociedade plural. A teoria de Bandura baseia-se tanto na observação como na modelação, ou seja, a experiência dos outros pode contribuir para adquirir novas informações, inibir ou desinibir respostas alterando o comportamento e provocar respostas similares.

Em suas transações com o ambiente, as pessoas não reagem simplesmente aos estímulos externos. A maioria das influências externas afetam o comportamento por meio de processos cognitivos intermediários. Os fatores cognitivos determinam em parte quais eventos externos serão observados, como serão percebidos, se terão algum efeito duradouro, qual a sua valência e eficácia e como as informações que transmitem serão organizadas para o uso futuro (BANDURA, 2008, p. 44).

Essa possibilidade de aquisição de aprendizagem a partir da observação para ocorrer vai passar pela observação do evento e a seleção daquilo que lhe é de interesse, a modelação a partir daquilo que se observou e a integração do comportamento. Uma vez aprendido este passa a fazer parte do quadro de respostas da pessoa. Na tirinha da personagem Malfada temos um exemplo de um gesto simbólico que é aprendido dentro de um comportamento social.

Figura 4: Toda Mafalda.



Fonte: Toda Mafalda. (QUINO, 2001).

Outro conceito importante dentro da teoria de Bandura (2008) e que está muito presente dentro da experiência vivida é a modelação social, onde fala que o processo de modelar não é simplesmente imitar, indo além da mimetização perfeita. Pois a pessoa deve extrair observar e escutar, para reproduzir do seu jeito aquilo que foi captado, “a modelação social implica abstrair as informações transmitidas por certos modelos e sobre a estrutura e princípios subjacentes que governam o comportamento, em vez do simples mimetismo de resposta de exemplos específicos” (BANDURA, 2008, p. 19).

Trazendo para a experiência descrita, quando realizamos a roda e ate outras brincadeiras dançadas, os usuários durante esse exercício tem o desafio de ser capaz de observar, conviver, trocar, seguir o outro. Muitas vezes na dança devemos ser capazes de aprender habilidades através da observação de uma ação realizada por outro indivíduo, adaptando o movimento ao corpo, ritmo e expressividade. “Quando os indivíduos aprendem o principio condutor, eles podem usá-lo para produzir novas versões de comportamento, que vão além do que viram e ouviram, e podem adaptar o comportamento para adequá-lo a mudanças em determinadas circunstâncias” (BANDURA, 2008, p. 19). Nenhuma resposta será idêntica, nem mesmo um passo de dança codificado pois existem fatores que fazem a diferenciação, desde questões físicas e até a motivação para que ocorra essa ação.

Alguns fatores também podem vir a favorecer a aprendizagem, tais como a proximidade afetiva, a idade, o gênero daquele que será visto como o modelo, também temos as questões ambientais em relação ao espaço propício para a aquisição de conhecimento e as questões pessoais do aprendiz, sua atenção, expectativas e principalmente sua motivação, pois comportamento aprendido somente será realizado se a pessoa tiver motivo e interesse para fazê-lo. Sendo o processo motivacional intrínseco ao indivíduo.

Os motivos pelos quais alguém vai realizar a mesma atividade, nem sempre são os mesmos, a motivação é algo individual, duas pessoas não executam a mesma tarefa, ambicionando os mesmos motivos. “Pelo exercício do pensamento antecipatório, as pessoas se motivam e guiam suas ações em antecipação aos eventos futuros” (BANDURA, 2008, p. 75). Dessa maneira a nossa aprendizagem está ligada aos nossos desejos no processo motivacional do indivíduo, que vai proporcionar desde o esforço despendido pela pessoa em relação ao comportamento a ser aprendido como a persistência a respeito do tempo para realizar esse comportamento.

Dentro da experiência a motivação fica clara no processo de aprendizagem quando pensamos o surgimento da roda de funk como interesse explicitado pelos usuários que trabalharam esse ritmo, trouxeram os passos que aprendiam por observação nas rodas de “passinhos” dentro das comunidades, chegando mais tarde a pedirem para apresentar para o público.

Dessa maneira o processo envolvido para aprender e aprimorar uma determinada habilidade motora a fim de executar a ação proposta, resulta em uma complexa rede que perpassa pela observação, para gerar a aprendizagem motora. O olhar então tem um papel fundamental na dança, “a principal entre as fontes de informação exteroceptiva é, certamente, a visão” (SCHMIDT; WRISBERG, 2001, p. 104 apud MOURA, 2006, p. 10). A oportunidade de observar os outros é fundamental, pois muitas das informações sensoriais provém da visão, ela nos informa sobre o movimento, os aspectos ambientais e auxilia na percepção de aspectos espaciais e temporais de nossos próprios movimentos.

Desenvolvimento e aprendizagem são conceitos que caminham juntos na construção de um comportamento motor. Aprender significa adquirir novos conhecimentos e comportamentos que irão modificar a nossa estrutura física, e nossa estrutura cerebral na busca de uma maior funcionalidade. Isso ocorre no convívio e na interação com o ambiente, com a cultura e com a sociedade que a todo instante vai provocar mudanças na forma como a pessoa se movimenta. Estamos a todo tempo nos organizando para resolver as demandas exigidas.

Por fim ao falarmos do comportamento motor, preciso trazer outro conceito fundamental para a dança, que é o controle motor. Controle motor se refere a verificação do sistema nervoso para permitir movimentos habilidosos e coordenados, ou seja, ele é responsável por definir e organizar as funções motoras que já foram aprendidas de maneira a apresentar o melhor desempenho possível.

Quando as pessoas se movem, várias formas de informação feedback proprioceptiva e exteroceptiva são geradas. O feedback proprioceptivo vem das forças geradas nos músculos que se contraem, das pressões exercidas por objetos em contato com a pele [...] e das articulações, que sinalizam mudanças na posição do corpo. A informação exteroceptiva vem do ambiente e é sentida pelos receptores da visão, audição e, algumas vezes, até do olfato, gerando mais feedback [...] (SCHMIDT; WRISBERG, 2001, p. 108 *apud* MOURA, 2006, p. 12).

Para gerar um movimento voluntário visando um determinado objetivo, ocorre uma combinação complexa de estímulos dos vários receptores que interagem com o nosso sistema nervoso central. Um exemplo disso é marcha, onde Lent (2010) aponta que os movimentos básicos que fazemos para andar são involuntários, que compõe uma sequencia que nos permite levar uma perna para frente enquanto outra automaticamente sustenta o corpo. Entretanto a mudança de direção, velocidade e até mesmo como você vai pisar no chão está relacionado ao movimento voluntário, que envolve o controle motor e estão ligados a nossa vontade e decisão.

O comportamento motor envolve a interação de muitas partes corporais, perpassa pelo processamento da informação sensorial recebida pelos receptores sensitivos para o sistema nervoso central, ocorre integração dessas informações no córtex, depois é realizado a tomada de decisão pelos centros de

controle neural, e por fim a execução das respostas motoras de maneira apropriada a alcançar o objetivo esperado.

Lent (2010) também fala sobre a complexidade para ativar qualquer um dos 700 músculos para elaboração de movimentos variados e complexos. Em geral recrutamos diferentes estruturas neurais e musculares para poder dançar, onde o sistema motor tem que programar as sequências corretas de movimentos, inicia-los a cada um dos momentos corretos da música, seguir uma sequência rítmica, controlar os músculos apropriados para realizar o movimento, controlar para que em cada movimento tenha o tônus, a velocidade e a direção adequada, além de interromper um para dar início ao outro na sequência coreografada.

O funcionamento completo do sistema motor não se restringe ao comando direto dos músculos, realizado pela medula espinhal e pelos núcleos motores dos nervos cranianos. Envolve também ações de planejamento e programação motora realizadas por áreas específicas do córtex cerebral, ações de comando cortical sobre a medula e o tronco encefálico que modulam os reflexos e os movimentos mais grosseiros, e um sofisticado sistema de controle realizado pelo cerebelo e pelos núcleos da base, cujo o objetivo é zelar para que os movimentos sejam iniciados e terminados no tempo certo, e realizados harmoniosamente como previsto pelas áreas de planejamento (LENT, 2010, p. 423).

O papel do controle motor está muito ligado a execução correta do movimento, na realização do movimento, a complexidade, a velocidade e a precisão dos movimentos que produzimos exige um sofisticado sistema de controle que tem a missão de verificar, cada momento do movimento, desde seu início, passando pela execução de acordo com o objetivo e se termina no momento exato. Tendo como responsável de acordo com Lent (2010) dois agrupamentos neurais: o cerebelo e os núcleos da base.

Outro ponto importante é que como o próprio nome já diz, o controle do movimento tem a função controladora, e não ordenadora. Dessa maneira o controle motor, não participa diretamente do comando motor, mas sim da preparação do movimento que será realizado e na combinação dos múltiplos movimentos que são executados ao mesmo tempo em uma sequência harmoniosa, seja na dança, em um esporte, ou em qualquer outra ação da vida diária.

A estimulação pela dança ambiciona contribuir no desenvolvimento neuropsicomotor possibilitando ao sujeito desenvolver suas habilidades corporais como um todo. Independente do comprometimento motor, nesse processo escolhi estratégias para que cada um dentro do seu tempo fosse capaz de minimizar suas dificuldades e favorecer uma maior independência. Durante todo o processo pude observar um maior entendimento corporal a medida que o trabalho foi avançando. Usuários antes que não saltavam, ao pular corda e a realizar brincadeiras dançadas com a mesma passaram a executar o movimento alguns com ajuda outros de forma autônoma.

A dança passou a desenvolver o comportamento motor de cada um envolvido na experiência. Pude observar a aquisição de aprendizagem, o desenvolvimento motor e também o aperfeiçoamento do controle motor de cada pessoa que participou do processo.

Sendo o cérebro único e diferente em cada ser humano, tendo em consideração o seu contexto social, histórico e cultural próprio e a sua experiência pessoal íntima e interior, logo a sua motricidade e as suas habilidades e proezas incorporadas e internalizadas também são diversas. São diversas porque o cérebro muda em função das suas aprendizagens e das suas experiências ou cognições corporalizadas devido a sua enorme e extraordinária plasticidade (FONSECA, 2018, p. 31).

O trabalho também demonstrou que a medida que os usuários ampliavam seu repertório motor, aumentavam sua conscientização corporal, Rudolf Laban (1990), bailarino e coreógrafo traz na sua pesquisa a importância da exploração do corpo para a aprendizagem, apontando que e o ideal adulto caminha com a imobilidade, a medida que vamos crescendo perdemos o impulso espontâneo de dançar. O trabalho da dança aqui realizado não ambicionava estabelecer execuções perfeitas de movimentação, mas a construção e recuperação integral da noção de corpo. Um corpo como já sugerido, sem amarras.

A medida que realizávamos brincadeiras dançadas pude observar nos usuários presentes a liberdade de explorar seus corpos, trazendo para cada um envolvido, uma consciência de si e de seus movimentos. São essas vivências criativas que levaram para o usuário as experiências construtivas e transformadoras da percepção de si, dos outros e do mundo.

Ter consciência do seu corpo, é ter consciência da sua existência no espaço tempo. Para haver consciência é necessário um corpo construindo e vivendo experiências que são mapeadas na mente. Para que haja o surgimento da consciência é preciso que essas imagens se tornem parte desse corpo, como conhecedor. “Para que a mente se torne consciente, um conhecedor, seja lá como for que o chamemos - *self*, experienciador, protagonista - precisa ser gerado no cérebro. Quando o cérebro consegue introduzir um conhecedor na mente, ocorre a subjetividade” (DAMÁSIO, 2011, p. 16). Viver é estabelecer relações que são formadas no ato de observar e conhecer o mundo, o *self*-sujeito, como “eu”, se torna presente no momento que percebe e passa a dar significado a sua existência no mundo. Uma parte do processo de estar consciente é a capacidade cerebral que temos de criar padrões neurais que mapeiam em imagens aquilo que vivemos. Entretanto o estado de consciência só se torna possível quando o *self*, adquire subjetividade dando sentimentos a imagens que vivenciamos, tornando essas nossa.

O trabalho que foi desenvolvido, busca acordar a consciência que vai além das vivências em ambiente terapêutico, mas que possa ser levado para vida. É um convite para perceber seu corpo, seus limites e suas potências. A destreza corporal ensinada em muitas aulas de dança não é o fundamental aqui, mas a prática do mover num espaço criativo e provocativo, onde investigamos o corpo e o movimento junto com o outro, na busca de compreender como nos percebemos, sentimos e agimos.

Em minhas aulas, o estudante aprende a ouvir instruções enquanto está fazendo, e fazer os ajustes necessários sem deter o movimento. [...] Em matéria de habilidade, parece que assim é muito melhor do que quando se tem que parar de pensar ao fazer alguma coisa, e parar de agir quando se quer pensar (FELDENKRAIS, 1977, p. 84).

A fala de Moshé Feldenkrais (1904-1984), sobre suas aulas de dança e educação somática, nos convidam a refletir sobre o processo de consciência do corpo, onde temos um complexo sistema interligado e em constante relação, capaz de sentir, captar as informações, processar, organizar e agir sobre elas. Dessa maneira corpo e cérebro trabalham juntos, não tendo uma hierarquia, um não tem sentido sem o outro. “É inegável que não podemos conceber o cérebro como separável do corpo, da motricidade e da mente, porque fazem parte de um

todo que é a joia do seu organismo” (FONSECA, 2018, p. 31-32). O cérebro e corpo estão em constante interação, um não existe sem o outro, os dois juntos comandam nossos movimentos, emoções e pensamentos, e atuam de maneira relacional no mundo.

A consciência corporal é um processo de interação em corpo, motricidade, cérebro e mente e tem como componente as funções interoceptivas, proceptivas e exteroceptivas. O “Eu” do sujeito, como aponta Damásio (2018) passa ser um eu corpóreo, que a partir das sensações que o atravessa o seu cérebro vai gerar um sentimento de si próprio. “O estado consciente da mente tem várias características importantes. É acordado, em vez de adormecido. É alerta e concentrado, em vez de sonolento, confuso ou distraído. É orientado para o momento e o lugar” (DAMÁSIO, 2018, s/p). O estar consciente está intimamente relacionado com o perceber e sentir você no espaço-tempo, tem uma ligação com a atenção, e é uma experiência subjetiva e relacional. Sem ela você não saberia quem é.

Damásio também aponta que a consciência é vivenciada exclusivamente em primeira pessoa. A consciência também é fundada a partir da perspectiva do *self*, o que possibilita o reconhecimento de si, como “eu”. Corpo e mente devem ser vistos como parte de um todo, não podemos pensar a existência de um eu pensante sem a existência corpórea desse eu.

O corpo e a sua motricidade (para nós, pode-se utilizar também o termo de cinesia) produzem no interior do cérebro um ‘self’ ou um ‘Eu único’, ou seja, um mundo mental interior, a mente no seu sentido pleno e repleto de sensações, significações, sentimentos, projeções, introspecções, memórias e abstrações (FONSECA, 2018, p.40).

A consciência atravessa a nossa subjetividade, a construção do nosso eu, ela é que permite saber que existimos, quem somos, e o que nos faz sermos únicos no mundo. Como exemplo gostaria de dividir com o leitor o trabalho de Amanda Baggs, mulher autista norte americana, que protagonizou um vídeo em que expõe ao público como seu corpo manifesta o que a mesma identifica como “felicidade”, finalizando seu trabalho com o seguinte texto se referindo a sua performance.

Figura 5: QR CODE - Happy Dance.



Fonte: (SILENTMIAOW, 2007).

This is my natural response to the kind of happiness that makes you want to dance all over the place. I`m sure you know feeling. It`s in response to shinymetalbrain`s great video, `Exuberance`, which seems to be about much the same idea. I have made the mistake of doing this sort of thing in front of a psychologist. He called it an `inappropriate emotional display`. He wantend to get rid of it. He tried to get rid of it. Sorry, Doctor. I`m still quite capable of showing happiness. My way. (BAGGS, 2007).

O que Amanda Baggs traz no seu vídeo é uma ideia de consciência de como seu corpo reage aquilo que a provoca. A suas respostas corporais podem parecer inadequadas a um grande número de pessoas, mas qual seria o comportamento adequado para as emoções? Existe uma maneira certa de pessoas neurotípicas e neurodiversas de se expressar corporalmente? Se somos diferentes, cada ser humano com sua singularidade, teremos as mesmas respostas aos mesmos estímulos?

Realizando vivencias em dança pelo brincar dentro do grupo, pude perceber que os mesmos estímulos para o corpo nunca são percebidos e sentidos da mesma maneira e também não geram as mesmas respostas. Criar pelo movimento e vivenciar o corpo gera o conhecimento sobre si, mas nunca o mesmo conhecimento. Somos diferentes, nos desenvolvemos de maneira diferentes, aprendemos de forma diferente, tudo porquê não existe um corpo igual ao outro, nem um cérebro igual ao outro, somos seres únicos com sentimentos e habilidades diversos, com perspectivas diferentes de olhar o mundo.

No livro “O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas” (SACKS, 1997), escrito por Oliver Sacks, ele traz um caso curioso no qual denominou “A mulher desencarnada”, onde a protagonista Christina, uma mulher de 27 anos deixa de sentir e perceber seu corpo, após uma cirurgia de remoção da vesícula biliar. “- Alguma coisa terrível aconteceu, falou com a voz arrastada, fantasmagoricamente monótona. ‘Não consigo sentir meu corpo. Eu me sinto esquisita — desencarnada” (SACKS, 1997, p. 29). A paciente em questão perdeu o sentido da propriocepção, após um quadro de polineurite aguda, que afetou toda sua parte sensorial, não permitindo que ela realizasse movimentos básicos e cotidianos, já que não sentia seu corpo.

Sacks demonstra nesse caso a importância de sentir e perceber nosso corpo, pois ele dá sentido a nossa existência. Com a ausência da consciência não perceberiam a nossa existência ou que existem no mundo. Sendo a consciência algo fundamental para a manutenção da vida.

Cristina afirma não sentir o seu corpo. Percebe desaparecer. Sabe que está viva, fala e se emociona e pensa, mas o fato de não se perceber, sentir, dominar seu corpo, começa a realizar um apagamento de si. Esse caso demonstra como a consciência é necessária para realizarmos desde atividades simples a mais complexas no nosso cotidiano.

Dentro do grupo pude perceber o nascer de uma consciência mais íntima com o corpo, nos desenhos podemos ver como esses corpos ganharam forma, se tornaram presentes, se construíram dentro do trabalho. Pois a nossa consciência ela é resultado da interação do corpo e cérebro, mente e motricidade nas relações estabelecidas no mundo. Que a partir das inúmeras experiências com o meio vai emergir sua noção corporal e os outros componentes como a tonicidade, a equilíbrio, lateralização, conscientização espaço temporal e a organização prática global e fina, que juntos serão fundamentais para o surgimento de uma consciência corpórea.

Nos primeiros desenhos podemos observar uma dificuldade simbólica de noção de corpo, que era refletida no próprio movimento. Temos uma consciência

corporal desestruturada. Um eu corpóreo, não consciente de si e da sua autoimagem.

Estar consciente é ver a capacidade do cérebro de produzir padrões neurais capazes de mapear em forma de imagens aquilo que experienciamos, “mapas são construídos de fora para dentro do cérebro” (DAMÁSIO, 2011, p. 57). Para se ter imagens é necessário criar experiências, para que surja a consciência é necessário que tenha um *self*.

Os padrões mapeados constituem o que nos, criaturas conscientes, conhecemos como visões, sons, sensações táteis, cheiros, gostos, dores, prazer e coisas do gênero – imagem em suma. As imagens em nossa mente, são os mapas momentâneos que o cérebro cria de todas as coisas, dentro e fora do nosso corpo, imagens concretas e abstratas, em curso ou previamente gravadas na memória (DAMÁSIO, 2011, p. 62).

As imagens se constituem da interação do corpo com o mundo. Sensores que estão espalhados por todo nosso corpo, vão enviar sinais que irão construir padrões neurais que vão escanear e mapear a interação desse organismo com o objeto. Esses padrões são construídos nas regiões sensoriais e motoras do cérebro que vão receber os sinais provenientes do corpo.

Outro ponto que Damásio (2011) esclarece é que o o corpo é o objeto de mapeamento principal do cérebro, estão ambos sempre em comunicação. Para que as informações do exterior consigam chegar até o cérebro, é necessário o corpo que vai fazer a mediação entre ambos, que vai receber as representações externas e as transmitir para o cérebro. “Estar consciente, portanto, inclui a habilidade para mover o corpo e interagir com o meio envolvente” (FONSECA, 2018, p. 44). A consciência é a nossa capacidade de transformar a experiência e as vivências corporais simples e complexas em uma imagem mental interior e pessoal, que pode ser acessada por um Eu íntimo, que sente e se comunica.

Sempre que um animal interage com o ambiente, algum traço dessa interação permanece armazenado no cérebro por pelo menos um breve momento. A natureza dessa interação e o seu impacto na vida do animal determinarão o seu significado. O significado para o animal, por outro lado, regulará a duração da permanência desse traço dentro do cérebro (memória), e a sua eventual utilização em benefício do animal (TOVAR-MOLL; LENT, 2017, p. 56).

Nem tudo que vivemos será armazenado. Nesse sentido podemos relembrar a ideia de experiência apresentada por Jorge Larrosa (2014), onde nem tudo nos acontece pode ser considerado uma experiência no sentido de deixar registros significativos que vão influenciar a aprendizagem, o desenvolvimento, sentimentos e chegar a consciência. Essa experiência para ser significativa envolve um indivíduo, capturando com seu corpo as informações do meio, e eventualmente recuperando-a e utilizando-a para realizar e organizar o comportamento subsequente.

Estamos também em sociedade, e viver em sociedade significa entre tantas coisas um conjunto ativo de interações entre pessoas como foi dito acima. Com o tempo, os cérebros se relacionando acabam por modificar-se, já que conseguem transmitir e armazenar informações trocadas entre si. Logo nossos mapas mentais não são estáticos, estão a cada momento sendo alterados, refletem as mudanças que acontecem constantemente em nossas vidas, graças a nossa plasticidade. “Neuroplasticidade pode ser definida como a capacidade do cérebro de apresentar mudanças temporárias ou permanentes sempre que for influenciado por outros cérebros, por fenômenos intrínsecos do indivíduo ou pelo ambiente” (TOVAR-MOLL; LENT, 2017, p. 56). Esse trabalho vem trazer um exemplo desse processo, quando temos um ambiente estruturado e atividades com objetivos específicos pode-se atuar para modificar a cognição, emoção e comportamentos, que são geradas e controladas no nosso cérebro, que estão em constante modificação de acordo com as influências que recebe ao longo do desenvolvimento da vida.

Os mapas, assim como nosso corpo está em constante atualização. Somos submetidos a todo tempo a várias representações internas e externas, estamos em relação, trocando e interagindo, por esse motivo a cada atravessamento temos a capacidade mudar de acordo com as diferentes demandas. O processo de consciência está também relacionado a nossa capacidade de observar, criar, transformar, de um modo lógico nossa mente para gerir e controlar o processo da vida.

Como podemos observar temos então um organismo impressionante na sua versatilidade e adaptabilidade, mas que precisa ser ativado e que precisa

está vivenciando os encontros. As pessoas dispõem de uma linguagem corporal, gestual e facial, que é necessário ser estimulada, aprendida e desenvolvida. O contato físico, social e a comunicação são primordiais para um desenvolvimento integral. Ao brincar de dançar estamos explorando essas linguagens e até oferecendo outras se pararmos para esgarçar o conceito de linguagem na provocação de Loris Malaguzzi.

Ao contrário, as cem existem/ A criança/ é feita de cem. /A criança tem/ cem linguagens/ cem mãos,/ cem pensamentos,/ cem modos de pensar,/de jogar e de falar./ Cem, sempre cem/ modos de escutar/ as maravilhas de amar./ Cem alegrias/ para cantar e compreender./ Cem mundos/ para descobrir./ Cem mundos/ para inventar./Cem mundos/ para sonhar./A criança tem cem linguagens (e depois, cem, cem, cem),/mas roubaram-lhe noventa e nove./A escola e a cultura/ separam-lhe a cabeça do corpo./ Dizem-lhe:/ de pensar sem as mãos,/ de fazer sem a cabeça,/ de escutar e de não falar,/ De compreender sem alegrias,/ de amar e maravilhar-se/ só na Páscoa e no Natal./ Dizem-lhe: de descobrir o mundo que já existe/ e, de cem, roubaram-lhe noventa e nove./ Dizem-lhe:/ que o jogo e o trabalho,/ a realidade e a fantasia,/ a ciência e a imaginação,/ O céu e a terra,/ a razão e o sonho,/ são coisas que não estão juntas./E lhes dizem/ que as cem não existem./ A criança diz:/ ao contrário, as cem existem (MALAGUZZI, 1999, p. 67).

O que esse poema nos faz refletir é que somos seres repletos de possibilidades, a medida que vamos vivendo e sendo estimulados, vamos ganhando algumas habilidades e perdendo outras. A brincadeira é a forma que temos desde a infância de entrar em contato com todas as nossas linguagens.

[...] por meio do brincar – e em estreita interação com o ambiente e seus semelhantes – a rede neural se ampliaria, novos caminhos neurais se formariam e distintas áreas do cérebro se tornariam interconectadas. A parte visível de todo esse processo seria o ganho em habilidades (motoras, emocionais, sociais e cognitivas) e os novos comportamentos observados ao longo da infância (COSTA, 2013, p. 04).

O brincar ele é movido de acordo com os desejo e interesse, ele pode ou não ter regras e objetivos a serem atingidos, e exigir planejamento e organização mental a partir dos desafios que vão surgindo. O ato de brincar, assim como dança caminham juntos na perspectiva da interação com o ambiente, na busca pelo prazer e na espontaneidade. Ele proporciona para as pessoas que o executam desenvolvimento emocional, dando a ela autonomia para se expressar corporalmente.

Ter um espaço que é propício para o brincar, significa permitir que cada usuário envolvido crie condições para a estimulação e o desenvolvimento das funções cerebrais, “a brincadeira é uma fonte vasta de possibilidades tanto para a criança, quanto para o adulto que convive com ela, pois nos momentos lúdicos são postas em ação várias competências e estabelecidas relações de sentidos (NOGARO; FINK; PITON, 2015, p. 281). O brincar então fornece ferramentas práticas para o desenvolvimento em seus múltiplos aspectos, onde cada recurso utilizado durante o processo ajuda também a internalizar o mundo, o brincar forma e consolida importantes circuitos neurais, a partir de experiências diversas.

Nesse processo específico estou falando de um brincar que também é intencional e pensado. De uma experiência que foi construída dentro de um ambiente seguro, enriquecido, e executado de maneira intencional e planejada, na busca estimular e desenvolver a partir de experiências práticas a imaginação, a interação, a criatividade, o corpo e os sentidos, numa busca de maiores possibilidades de aprendizagem e desenvolvimento.

Foi fundamental nesse processo um olhar sensível e uma escuta aberta, para acompanhar o caminho que os usuários percorreram, escutando seus desejos, para poder motivar o processo de aprender. “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 122). Corpo e mente estão a todo tempo dialogando com a intenção de criar as melhores respostas adaptativas ao meio. A todo tempo estamos captando as informações, integrando e expressando.

A partir do brincar que é por si corporal, que é movimento, que é criativo cada sujeito vai adquirindo novas experiências que permitem ter um conhecimento maior sobre si e uma sensibilização que está na ideia do sentir-se. Podemos então dizer que ao longo da nossa história cada indivíduo ao seu modo vai coreografando a sua vida construindo a história do seu corpo, com brincadeiras, risos, choros, encontros, sabores, cheiros e toques.

Como profissional de dança no centro de referência para pessoas com deficiência, a experiência do brincar se tornou a terapia. No meu trabalho estamos sempre buscando o corpo brincante vindo da dança popular brasileira. Isso se reflete no “Relato de Experiência”, nos jogos tradicionais que recuperamos como pular corda, e na própria ciranda, na qual começos a ter contato na primeira infância.

Dançar e brincar encontra relação na dança popular brasileira. Fazendo um convite para que possamos vivenciar o corpo brincante, sendo aquele disponível às diversas possibilidades presentes na relação baseadas na alegria que guiam o movimento.

Falar de um corpo brincante é pensar em experiências que levam ao conhecimento do corpo, que acontecem por inúmeros atravessamentos na ação motora e na relação com o espaço e com os objetos no ato de se movimentar e vivenciar o corpo na sua potencialidade brincante de ser.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente transita, passa sem deixar vestígios. No corpo toda informação que chega entra em negociação com as que já estão alojadas nele. O corpo é o resultado de muitos encontros, se forma desses todos cruzamentos. O corpo não é apenas um lugar onde as informações são apenas depositadas. Dessa forma cada experiência que é vivenciada deixa um registro, uma marca, um saber. “Brincantes ou brincadores são aqueles que brincam, se divertem, são aqueles que tem o compromisso de ‘segurar e sustentar’ a brincadeira ano a ano, são os integrantes dessa irmandade coletiva” (MANHÃES, 2020, p. 322).

Esse brincar é construindo no coletivo pelos passos, pelo canto, pela roda, pelos gestos, pelo ritmo e pela dança, onde a aprendizagem está ligada ao prazer, a diversão, o amor, a inspiração, a liberdade de criação. O brincante assim como a criança se relaciona com o tempo presente, aprende com os outros e constrói no grupo a construção dos saberes.

Dessa forma a busca por um corpo brincante envolve uma experiência mutua entre terapeuta e paciente. Estamos falando sobre corporais disponíveis,

onde a experiência do brincar envolve o cuidar de si, do outro e do espaço. Tanto terapeuta como paciente devem estar envolvidos no mesmo espaço tempo que Winnicott (1975) chamou de espaço potencial. Um espaço de presença, do presente, da fantasia, da criação, um espaço do teatro, do acontecimento, onde pode se viver e expressar.

O corpo brincante é aquele que se comunica pela sua gestualidade e vive seus movimentos a partir das relações estabelecidas no ato do brincar. O corpo brincante carrega em si todos os seus registros e os manifesta na criação do eu. No brincar que a criança e o adulto experimentam a liberdade do seu corpo para criar. Nesse momento ele vivencia o espaço potencial, para manifestar toda a sua potência na construção do seu eu. Este corpo brincante é formado por memória, por movimento, pela dança e pelas emoções. Brincar é criar, é se descobrir, é se estruturar, é se expressar, é viver.

As emoções é uma das formas que a pessoa utiliza para se adaptar ao meio que o rodeia. Estamos em contato com as emoções durante toda nossa vida, desde o momento que nascemos, até a nossa morte. Antônio Damásio (1994), no livro “O Erro de Descartes” fala que as emoções são produzidas como respostas ao ambiente, decorrente de uma rápida transformação no nosso organismo, para dar um sentimento positivo ou negativo.

A tristeza e a ansiedade podem alterar de forma notória a regulação dos hormônios sexuais, provocando não só mudanças no impulso sexual, mas também variações no ciclo menstrual. A perda de alguém que se ama profundamente, mais uma vez um estado dependente de um processamento cerebral amplo, leva a uma depressão do sistema imunológico, a ponto de os indivíduos se tornarem mais propensos a infecções e, em consequência direta ou indireta, mais suscetíveis a desenvolver determinados tipos de câncer. Pode-se morrer de desgosto, na realidade, tal como na poesia (DAMÁSIO, 1994, p. 120-121).

As ações que formam as respostas emotivas são químicas e atuam diretamente no sistema nervoso. Elas são ações fisiológicas, que tem como resultado uma atividade cerebral que processa as informações do meio e determina o comportamento a ser exibido, como resultado da situação vivida e de outras aprendidas no passado. Sendo boa parte do processo emotivo não visível. O sentimento de prazer por exemplo pode ser resultado de uma rápida

transformação do estado do nosso corpo, em resultado a uma música, ou a uma comida saborosa, gerando uma emoção.

Ao dançar de brincar, estamos criando memórias, descobrindo sensações e maneiras de nos relacionar com nós mesmos, com os outros e com o mundo. Dançar, pode ser algo prazeroso de entrar em contato com o corpo e com outras pessoas, de se expressar, de se conhecer e se comunicar, gerando sentimentos positivos, como também gerar o desprazer de se expressar para outras pessoas ou o medo de errar algum passo codificado. “Emoção e razão são as funções mais complexas de que o cérebro humano é capaz. Nossa vida do dia a dia ativa operações mentais que envolvem sempre uma e outra, às vezes mais uma do que a outra, mas sempre ambas interligadas” (LENT, 2010, p. 713).

Quando estamos brincando de dançar, geramos sentimentos, que pode ser positivo ou negativo, vivenciamos o prazer, alegria, entusiasmo, como também a frustração e a raiva e como essas emoções se manifestada no corpo, ou seja, as reações motoras que são específicas de cada sentimento, que estão na esfera do existir e do sentir de cada pessoa.

As emoções atuam como sinalizador interno de que algo importante está ocorrendo, e são, também um importante mecanismo de sinalizador intragrupal, já que podemos reconhecer as emoções uns dos outros e, por meio delas, comunicar situações e decisões relevantes aos demais indivíduos ao nosso redor (CONSEZA; GUERRA, 2011, p.75).

O corpo a partir do que é captado gera repostas fisiológicas que são acompanhadas por um sentimento emocional que faz parte do universo afetivo daquele organismo. Entretanto os sentimentos negativos geram comportamentos que tendem a ser reprimidos e os positivos tendem a gerar comportamentos prazerosos que buscam ser repetidos. O estado de prazer segundo Damásio (2018) está ligado a um processo de harmonização do interior do corpo, que altera o metabolismo e o funcionamento do próprio sistema nervoso.

Quando penso na experiência aqui descrita pode-se perceber no grupo o sentimento de prazer para continuar a atividade, como a motivação para continuar no processo vivido. Conseza e Guerra (2011) afirma que grande parte

dos comportamentos motivados, leva a aprendizagem e a repetir comportamentos em que conseguimos repetir a recompensas. Se fizemos alguma ação que gera prazer, temos a tendência a repetir buscando a satisfação sentida no futuro. O fato deles terem um espaço seguro e acolhedor para se expressar, geram respostas positivas que tendem a ser repetidas.

Quando brincamos de dançar em roda estamos realizando uma vivência integrativa e realizando uma conexão entre os participantes. Em círculos, as pessoas trocam, se olham, se escutam, dançam juntas, se divertem e aos poucos começam a internalizar os movimentos, se envolver no ritmo, a sentir uns aos outros e perceber o corpo. Nesse processo o que importa não é a técnica, nem acertar o movimento, na ciranda o que importa é o dançar junto, partilhar e se divertir. “Ao sentir prazer permitimos que a sensação domine nosso ser. O fluxo de sentimentos à deliberação e à vontade. O prazer não pode ser possuído. É preciso se entregar a ele, isto é, permitir tome posse do nosso ser”. (LOWEN, 1984, p. 25).

Dessa maneira como nos aponta Lowen, o sentir prazer conseguimos ter um olhar criativo para a vida. Temos a motivação necessária para aprender, explorar, descobrir e se desenvolver. Dançar de brincar traz sentindo ao corpo, é um ato criativo, que nasce na alegria, proporcionando uma experiência de encontro consigo e de partilha com o grupo, favorecendo as trocas objetivas e subjetivas, permitindo um espaço seguro para conectarmos-nos uns com os outros e com o mundo, sendo propício a aprendizagem e ao desenvolvimento.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não existe criança, jovem, adulto idêntico e muito menos desenvolvimento regular. A caminhada é contínua, como processo de desenvolvimento é diverso, variando de pessoa para pessoa. Nesse percurso aqui realizado o que tenho são pontos de chegadas em relação a uma experiência única vivenciada e compartilhada com leitor.

Dançar é das artes a mais antiga, ela é um caminho para a expressão do corpo. A ação de dançar desperta o corpo e incentiva a interação. Na dança temos a oportunidade de entrar em contato mais íntimo com o corpo. Quando trazemos o brincar para dança, estamos dialogando com o prazer, com a alegria, com a criatividade.

O que essa experiência identifica de mais precioso é que a dança abre uma porta para troca entre os pares, não importando as semelhanças e as diferenças, pois o que importa é o estar, conviver e participar do grupo. Pessoas podem agir individualmente o que é bem comum nos usuários com transtorno do espectro autista, mas mesmo nesse caso, o aprender a se desenvolver sendo impulsionadas pela relação com o grupo mostrou resultados positivos, onde ele participa do grupo, aprende, se desenvolve, mas não demonstra total interação.

O espectro na motricidade humana que perpassa pelo dançar, vai abranger desde os reflexos, até as praxias como expressões corporais superiores e criativas. Sendo que isso só é possível quando reconhecemos o corpo como consciência em movimento, que é capaz de aprender, desenvolver e se reinventar a cada segundo.

Esses processos acontecem não por oposição, mas porque somos, vivemos e experimentamos na prática o constante movimento do nosso corpo construção com o outro. Podemos ver nesse estudo que pensamento é ação do corpo... Voz é corpo... Emoção é corpo... Memória é corpo... Desenvolvimento é

corpo... Sentir é corpo... Aprender é corpo... Mente é corpo... O corpo vivendo, criando, recriando, transformando-se a todo momento em interação com o meio e com outro.

Ter um espaço que permite cada pessoa vivenciar sua singularidades e esquisitices sem censura, sem oposição e doutrinação, é se sentir seguro para se construir quanto pessoa. Cada um de nós, que compartilhamos dessa experiência mudamos a cada encontro. Nesta jornada em que o que importava era o brincar com o corpo, acabamos abrindo espaço para consciência que perpassa pelo corpo em movimento.

Este registro busca responder o que ao final desse processo vejo como a problemática desse trabalho: “como explicar o que estamos fazendo?” Dessa forma, é importante poder realizar a sistematização dessa experiência no intuito de aprofundar o meu entendimento e ampliar o alcance de transmissão da dança para além das artes e da educação, mas também nos núcleos de atuação direta com a clínica.

Tudo está interligado. Precisamos reconhecer que corpo e cérebro estão em constante comunicação. Para o corpo é fundamental ter uma mente consciente, assim como a mente se faz necessário um corpo que percebe e sente o mundo para existir. A experiência em dança aqui relatada, me fez perceber que tal prática tem a propriedade de organização funcional do cérebro, atuando na aprendizagem e no desenvolvimento motor, no comportamento, na atenção e na emoção daqueles que participaram.

Percebo nessa experiência que um ambiente preparado, seguro, com um grupo disponível, ao realizar o brincar dançado com objetivos definidos, pode ser um importante estímulo para o desenvolvimento de qualquer idade. As brincadeiras dançadas vivenciadas por esse grupo, apresentam um grande potencial de atuação em vários aspectos como na socialização, no comportamento motor e no desenvolvimento de uma consciência corporal.

Nesse período pude observar mudanças no comportamento e além de ver emergir outros aspectos aqui não discutidos como a criatividade e a capacidade

de enfrentar, planejar e superar desafios propostos. Nesse processo entendo que a melhor ferramenta terapêutica é a que atua junto com o desejo de cada pessoa, considerando não apenas as necessidades de cada para um melhor desenvolvimento, mas que caminham juntas com seus interesses, anseios, potencialidades e prazer. As discussões apresentadas neste trabalho são, nesse sentido, um importante diálogo, entre a dança e a neurociências, no que tangencia às práticas pedagógicas e a clínica.

Assim, dizer como funciona e como pode ser replicada para um maior número de pessoas acredito também aguçar a criatividade para outros profissionais experienciarem a dança e suas inúmeras possibilidades, ampliando a transmissão desse saber e construindo novas redes. Em meio a tantas praticas terapêuticas que tende a anestésiar os corpos, buscando a normalização e a padronização, venho me arriscar a apresentar uma pratica que caminha na contramão, uma prática corporal que pelo brincar nos leva a um despertar, reconhecer e investir na sua singularidade de cada indivíduo.

7. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fernanda de Souza. **Que dança é essa? Uma proposta para a educação infantil**. 3 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2016.

ALVES, Rubem. **Estórias de quem gosta de ensinar**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 1985.

BANDURA, Albert; AZZI, Roberta Gurgel, POLYDORO, Soely. **Teoria social cognitiva: conceitos básicos**. Porto Alegre: Arumed, 2008.

BARROS, Manuel. **Exercícios de ser criança**. 1 ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

BAZYLEWSKI, Sandra. **Um olhar pedagógico para a dimensão motora: contribuições de Henri Wallon**. 2015. 132p. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

BERTAZZO, Ivaldo. **Cidadão corpo**. São Paulo: Summus, 1998.

_____. **Fases da vida: da gestação à puberdade**. 1 ed. São Paulo: Edições SESC SP, 2018.

BOAL, Augusto. **200 Exercícios e Jogos Para o Ator e o Não-Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BORBA, Ângela Meyer. O Brincar Como Um Modo de Ser e Estar no Mundo. In: BEAUCHAMP, Janete; PAGEL, Sandra Denise; NASCIMENTO, Ariclélia Ribeiro do (ORG.). **Ensino Fundamental de Nove Anos: Orientações para a Inclusão da Criança de Seis Anos de Idade**. 2ª ed. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006. P. 33-46.

BRASIL, Aline Silva. A dança em criação: reflexões pedagógicas. **O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes da FAP**, Curitiba. 2010.

BRASIL. **Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015**. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2015.

CASTILHO-WEINERT, Cláudia Diehl; FORTI-BELLANI, Luciana Vieira. **Desenvolvimento motor típico, desenvolvimento motor atípico e correlações na paralisia cerebral**. In: Fisioterapia em Neuropediatria. Curitiba: Onmipax Editora, 2011. p. 1-22.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método body-mindcentering**. 1 ed. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015. Tradução de Denise Maria Bolanho.

COZENZA, Ramon Moreira; GUERRA, Leonor Bezerra. **Neurociência e educação: como o cérebro aprende**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

DAMASIO, António. **O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **E o cérebro criou o homem: construindo a mente consciente**. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

_____. **A estranha ordem das coisas: As origens biológicas dos sentimentos e da cultura**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Tradução Laura Teixeira Motta.

FALSARELLA, Andreia Pedroni; AMORIM, Danielle Bernades. **A Importância da Dança no Desenvolvimento Psicomotor de Crianças e Adolescentes**. Revista da Faculdade de Educação Física da Unicamp, Campinas, v.6, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8637835>>. Acesso em : 15 de maio 2022.

FARO, Antônio José. **A pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1. ed.1986.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.

FONSECA, Vitor da. **Desenvolvimento psicomotor e aprendizagem**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

_____. **Neuropsicomotricidade: Ensaio sobre as relações entre corpo, motricidade, cérebro e mente**. 1. ed. Rio de Janeiro: Wak, 2018.

FREIRE, Ida Mara. **Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento**. Cadernos Cedes, ano 21, nº 53, 2001.

GALVÃO, Izabel. **Henri Wallon: uma concepção dialética do desenvolvimento infantil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

HOLIDAY, Oscar Jara. **Para sistematizar experiências**. 2 ed. Brasília: MMA, 2006. Tradução de Maria Viviana Resende.

KISHIMOTO, Tizuko Morchida. **O brincar e suas teorias**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

KROPENISCKI, Fernanda Battagli; KUNZ, Eleonor. **Dança: caminho de possíveis (re) encontros com o brincar e se movimentar**. Movimento: revista da escola de educação física da UFRGS, v. 26, e26089, Porto Alegre, 2020.

LABAN, Rudolf Von. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990. Tradução de Maria da Conceição Parahyba Campos.

LAPIERRE, Andre; LAPIERRE, Anne. **O adulto diante da criança de 0 a 3 anos** – Psicomotricidade Relacional e formação da personalidade. Curitiba: UFPR/CIAR, 2010.

LAPIERRE, André. **Da Psicomotricidade Relacional à análise corporal da relação**. 1.ed. Curitiba: UFP, 2010.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Coleção Experiência e Sentido. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LENT, Roberto. **Cem Bilhões de Neurônios?** Conceitos Fundamentais da Neurociências. 2ª edição. Atheneu, 2010.

LIMA, Déborah Maia; SILVA NETO, Noberto Abreu. **Danças Brasileiras e Psicoterapia: Um Estudo Sobre Efeitos Terapêuticos**. Psicologia: Teoria e Pesquisa [online], v. 27, n. 1, 2011.

LOUREIRO, Maristela; LIMA, Sonia Regina Albano de. **As cirandas brasileiras e sua inserção no ensino fundamental e nos cursos de formação docentes**. DAPesquisa, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 393-410, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13971>>. Acesso em: 30 de junho. 2022.

LOWEN, Alexander. A Psicologia do prazer. In: _____. **Prazer: uma abordagem criativa da vida**. São Paulo: Summus, p. 13-28, 1984. Tradução de Ibanez de Carvalho Filho.

MALAGUZZI, Loris. Histórias, Ideias e Filosofia Básica. In: EDWARDS, Carolyn; GANDINI, Lella; FORMAN, George (ORG.) **As Cem Linguagens da Criança: A abordagem de Reggio Emília na Educação da Primeira Infância**. Porto Alegre: Artmed, 1999. Tradução Dayse Batista.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **A Performance do Corpo Brincante**. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010, Campinas. Anais[...]. Campinas: Portal Abrace, 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Juliana%20Bittencourt%20Manh%E3es%20-%20A%20performance%20do%20corpo%20brincante.pdf>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2021.

_____. Pedagogias brincantes: memórias e experiências como fundamentos de base. In: JESUS, Thiago Silva de Amorim; SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; MACARA, Ana (ORG.). **Saberes-fazeres em danças populares**. Salvador: ANDA, 2020. p. 321-335. Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, (8).

MANHÃES, Juliana Bittencourt; SANTOS, Lyane Marcelle Cavalcante. Frevo na escola: o corpo que dança. In: JESUS, Thiago Silva de Amorim; SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; MACARA, Ana (ORG.). **Saberes-fazeres em danças**

populares. Salvador: ANDA, 2020. p. 400-412. Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, (8).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. Tradução de: C. A. R. de Moura.

MOURA, Deborah Kramer Rolim de. **O uso de dicas de aprendizagem de habilidades motoras da dança moderna**. 2006. 126p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Setor de Ciências Biológicas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

NAGARO, Arnaldo; FINK, Alessandra Tiburski; PITON, Marta Regina Guerra. **Brincar: reflexões a partir da neurociência para a consolidação da prática lúdica na educação infantil**. Revista HISTEDBR Online, Campinas, n. 66, 2015.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. **Na dança e na educação: o círculo como princípio**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 35, n.1, p. 165-176, 2009.

RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência. **Rio por uma cidade inclusiva: A gênese da Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência – SMPD**. 1 ed. Rio de Janeiro, 2008.

SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Tradução: Laura Teixeira Motta.

SILENTMIAOW. **Happy Dance**. You Tube, 16 de setembro de 2007. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kfHxoUDBQ4w&t=26s>> Acesso em: 21 de agosto de 2022.

SZUSTER, Lia. **Estudo qualitativo sobre a dança como atividade física em mulheres acima 50 anos**. Monografia - Bacharelado em Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

TOVAR-MOLL, Fernanda; LENT, Roberto. Neuroplasticidade: o cérebro em constante mudança. In: LENT, Roberto; BUCHWEITZ, Augusto; MOTA, Mailce Borges (ORG.). **Ciência para Educação: Uma Ponte entre Dois Mundos**. Rio de Janeiro: Editora Atheneu, 2017. Cap. 2. p. 55-71.

VIANA, Anamaria Fernandes. **Olhando sem olhos**. In: III Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos, 2019, Campinas. Anais[...]. Campinas: Portal Publi online, 2019, p. 2-15. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/simpac/article/view/4388/4392>>. Acesso em: 10 de junho de 2022.

_____. **Olhos meus**. Revista de Estudos Teatrais Pitágoras, Campinas, v. 8, n. 2, p. 72-88, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8653875>>. Acesso em: 12 de junho de 2022.

_____. **Dança e Autismo**: espaços de encontros. 2015. 436P. Tese (doutorado) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

VIANNA, Klaus. **A Dança**. 3 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

VYGOTSKY, Lev Semionovitch. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WINNICOTT, Donald Woods. **A Criança e seu Mundo**. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1982. Tradução Álvaro Cabral.

WINNICOTT, Donald Woods. **O Brincar e a Realidade**. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1975.

8. APÊNDICES

APÊNDICE A – Centro de Referência Municipal de Vila Isabel.



Fonte: De autoria própria

APÊNDICE B – Sala de dança.



Fonte: De autoria própria

APÊNDICE C – Sala de capoeira.



Fonte: De autoria própria

APÊNDICE D – Espaço de ginástica e trabalho motor.



Fonte: De autoria própria

APÊNDICE E – Quadra.



Fonte: De autoria própria