Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Educação Física e Desporto
Núcleo de Pesquisa em Inclusão, Movimento e Educação

XXV Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas



3 a 5 de setembro de 2026
Juiz de Fora • Minas Gerais • Brasil

Profa. Dra. Eliana Lucia Ferreira
Prof. Dr. José Guilherme de Andrade Almeida
(organizadores)

XXV Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas

RESUMOS

1 a 6 de setembro de 2026
Juiz de Fora, MG

Juiz de Fora
NGIME/UFJF
2026

©2026 by Eliana Lucia Ferreira e
José Guilherme de Andrade Almeida (organizadores)
Direitos desta edição reservados ao NGIME/UFJF.
Os textos são de inteira responsabilidade dos seus autores.

Projeto Gráfico, Editoração e Diagramação: Camilla Pinheiro

Dados internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S612 Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas (25. : 2026 : Juiz de Fora).
Resumos... / Eliana Lucia Ferreira, José Guilherme de Andrade Almeida (organizadores). – Juiz de Fora : NGIME/UFJF, 2026.

130 p. ; 23 cm.
ISBN 978.85-67380-79-7.

1. Esporte para deficientes Físicos. 2. Deficientes físicos – Reabilitação. 3. Dança – Educação Especial. I. Ferreira, Eliana Lucia. II. Almeida, José Guilherme de Andrade. III. Título.

CDD 796.109

PROGRAMAÇÃO DO EVENTO

1 DE SETEMBRO • TERÇA-FEIRA (PRÉ-SIMPÓSIO)	
8:00-12:00	**Visita técnica aos espaços da UFJF**
14:30-16:30	**Projetos de Cooperação**
2 DE SETEMBRO • QUARTA-FEIRA (PRÉ-SIMPÓSIO)	
8:00-12:00	**Workshop Brasil-Rússia** Reunião com pesquisadores do NGIME/UFJF
14:30-16:30	**Projetos de Cooperação**
17:00-19:00	**Reunião INCLUSIVE DANCE** Internacionalização, convênio CBDCR e Carta de Juiz de Fora.
19:00	**Aula Magna para o PPGE** Tema: Tradição pedagógica russa, formação científica e experiência pessoal Convidado: Prof. Dr. Leonid Tarasov Debatedor: Prof. Dr. Marcus Bomfim
3 DE SETEMBRO • QUINTA-FEIRA	
9:00	**Cerimônia de Abertura**
10:00-12:15	**Conferência Magna Internacional** Tema: Arte, Educação e Transformação Social Convidado: Prof. Dr. Leonid Tarasov Coordenadora: Profa. Dra. Eliana L. Ferreira
13:00-14:30	**Almoço**
14:30-16:00	**Mesa Redonda** Diálogos Interdisciplinares entre Arte, Educação e Inclusão Palestrantes: Prof. Dr. José Guilherme de Andrade Almeida Profa. Dra. Maria Beatriz Rocha Ferreira Profa. Ms. Soyane de Azevedo Vargas do Bomfim Mediadora: Dra. Lívia Fabiana Saço
17:00-19:00	**Vivências Práticas** Ministrante: Prof. Dr. Leonid Tarasov Coordenação: Profa. Esp. Luciene Rodrigues Fernandes e Prof. Esp. Mauro Corrêa dos Santos

4 DE SETEMBRO • SEXTA-FEIRA	
9:00-10:00	**Temas Livres** Coordenador: Prof. Dr. José Guilherme de Andrade Almeida
10:00-11:00	**Apresentação de Pôsteres** Coordenador: Prof. Dr. Otávio Rodrigues de Paula
11:00-12:00	**Temas Livres** Coordenadora: Profa. Dra. Débora Cristina Ricardo
12:00-14:30	**Almoço**
14:30-16:30	**Mesa Redonda** Estratégias de ensino da dança esportiva Palestrantes: Prof. Dr. Otávio Rodrigues de Paula Prof. Dr. Heglison Toledo Prof. Dtdo. José Honório Glanzmann Mediadora: Profa. Ms. Sandrine Montes Assis de Bem
17:00-19:00	Lançamento do Livro
5 DE SETEMBRO • SÁBADO	
9:00-11:00	**Mesa Redonda** Saberes e Práticas Aula prática com Prof. Dr. Leonid Tarasov, Prof. Dr. José Guilherme Almeida, Luciene Rodrigues e Mauro Corrêa
11:00-12:00	**Palestra de Encerramento** Prof. Dra. Eliana L. Ferreira Mediação: Mtda. Cássia Pifano
14:00-16:30	**Vivências Práticas** Aula prática com Prof. Dr. Leonid Tarasov, Prof. Dr. José Guilherme Almeida, Luciene Rodrigues e Mauro Corrêa
16:30-17:30	**Premiação** Melhor Trabalho Oral, Melhor Pôster, Destaques Científico (Jovem Pesquisador).
6 DE SETEMBRO • DOMINGO	
9:00-12:00	**Mesa Redonda** Saberes e Práticas Aula prática com Prof. Dr. Leonid Tarasov, Prof. Dr. José Guilherme Almeida, Luciene Rodrigues e Mauro Corrêa
11:00-12:00	**Avaliação do evento pela organização e convidados**

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 8

ECOSSISTEMA DE DANÇA INCLUSIVA NA RÚSSIA: UMA ABORDAGEM CIENTÍFICA E PRÁTICA 12
Leonid V. Tarasov

SENTIDOS DA DANÇA INCLUSIVA: IDENTIDADE GESTUAL 16
Eliana Lucia Ferreira

ÉTICA, ESTÉTICA E INCLUSÃO: CORPOS, DIFERENÇAS E TRANSFORMAÇÕES 26
Maria Beatriz Rocha Ferreira

CORPORALIDADES PLURAIS EM CENA: POR UMA ALTERIDADE EPISTÊMICA E INCLUSIVA NA DANÇA 32
José Guilherme de Andrade Almeida

PROMOVER A INCLUSÃO: EDUCAÇÃO FÍSICA E ARTE 39
Soyane de Azevedo Vargas do Bomfim

ESTRATÉGIAS DE ENSINO DA DANÇA ESPORTIVA: DA APRENDIZAGEM DO MOVIMENTO À FORMAÇÃO DO DANÇARINO ATLETA 43
Otávio Rodrigues de Paula

DO BRASIL A BARCELONA: INTERNACIONALIZAÇÃO DA PESQUISA EM DANÇA EM CADEIRA DE RODAS 54
José Honório Glanzmann

ESTRUTURAÇÃO FEDERATIVA E CAPTAÇÃO DE RECURSOS PARA A DANÇA EM CADEIRA DE RODAS 60
Heglison Custódio Toledo

DANÇA EM CADEIRA DE RODAS: PRÁTICA LÚDICA E PERCEPÇÃO ESTÉTICA, PARA PROMOVER UMA CULTURA ANTICAPACITISTA 66
Veronica Narciso Legentil

TECNOLOGIA APLICADA À DANÇA EM CADEIRA DE RODAS..... 71
José Honório Glanzmann

PROPOSTA PARA INCLUSÃO E ACESSIBILIDADE EDUCACIONAL PELA AUDIODESCRIÇÃO NA DANÇA ESPORTIVA EM CADEIRA DE RODAS 77
Bárbara Pereira Patrício
Bruna de Abreu Guimarães,
Sandrine Montes Assis de Bem
Eliana Lucia Ferreira

PASSOS BÁSICOS DA DANÇA ESPORTIVA EM CADEIRA DE RODAS: UMA DESCRIÇÃO DAS DANÇAS LATINAS..... 86
Luciene Rodrigues Fernandes
José Guilherme de Andrade Almeida

MÉTODO HOLOS DE DANÇA-TEATRO INCLUSIVA COM CADEIRA DE RODAS 89
José Guilherme de Andrade Almeida
Soyane de Azevedo Vargas do Bomfim

A DANÇA INCLUSIVA COM CADEIRA DE RODAS EM ESCOLAS PÚBLICAS, NO MUNICÍPIO DE NITERÓI/RJ..... 92
Soyane de Azevedo Vargas do Bomfim

MUSEU BRASILEIRO DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS..... 97
Liliana Andréa Martins Almeida
Danielle de Souza Zamboni

O PRIMEIRO CAMPEONATO DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS *ONLINE*..... 100
Mauro Corrêa dos Santos
Otávio Rodrigues de Paula

O PERFIL DOS ALUNOS DE UMA PÓS-GRADUAÇÃO *LATO SENSU* EM DANÇA EM CADEIRA DE RODAS..... 105
Sandrine Montes Assis de Bem
Rodrigo de Magalhães Vianna
Otávio Rodrigues de Paula
Eliana Lucia Ferreira

CAPACIDADES FÍSICAS E INTENSIDADE DE ESFORÇO DA PARADANÇA 111
Otávio Rodrigues de Paula
Eliana Lucia Ferreira

PERFIL DE ALFABETIZAÇÃO FÍSICA DE CRIANÇAS PARTICIPANTES DE UM GRUPO DE DANÇA INCLUSIVA..... 117
Lívia Ferreira Coutinho Alonso
Maria Clara de Andrade Benfica,
Laura Silva Maciel
Raquel Alves Ribeiro
Millena Nicácio dos Reis Nogueira
Giseli Maria dos Santos Guedes
Taimara Tiburcio Soares
Maria Eduarda de Almeida Araújo Muniz
Rafaela Ramos Anacleto da Silva
Hércules Ribeiro Leite
Paula Silva de Carvalho Chagas

O CAMINHO DO PESQUISADOR: EDUCAÇÃO, CULTURA E BUSCA DE SENTIDO..... 121
Leonid V. Tarasov

APRESENTAÇÃO

O Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas iniciou sua trajetória no ano de 2001. Em sua primeira edição, realizada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), além de reunir pesquisadores, professores, artistas e pessoas com deficiência que atuavam no campo da dança, foi também responsável pela fundação da Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas (CBDCR).

Ao longo desses 25 anos, este Simpósio seguiu ocorrendo em paralelo aos principais eventos da Dança em Cadeira de Rodas (DCR) no Brasil, realizados pela CBDCR em parceria com diferentes universidades, tendo sempre o Núcleo de Pesquisas em Inclusão, Movimento e Ensino à Distância da Universidade Federal de Juiz de Fora (NGIME/UFJF) como centro articulador dessas pesquisas e eventos.

Nesse mesmo período, a DCR se fortaleceu no Brasil. Professores foram formados a partir do diálogo com convidados internacionais e com a circulação de professores brasileiros pelos diferentes estados, culminando na fundação e no fortalecimento de diversos grupos em diferentes regiões do país. Ao mesmo tempo, pesquisadores foram se estabelecendo no campo da DCR, da inclusão e da acessibilidade, contribuindo para consolidar o Brasil como importante referência internacional na produção de conhecimento sobre a modalidade.

Nesses 25 anos, a DCR passou por importantes mudanças internacionalmente. Onde antes era possível apenas dançar em duplas, sendo uma pessoa andante e uma pessoa usuária de cadeira de rodas (*Combi*), agora é possível dançar em duplas com dois usuários de cadeira de rodas (*Duo*), sozinho (*Single*), com uma dupla do mesmo gênero (*Same Gender*), além da incorporação das produções artísticas como parte da competição esportiva (*Freestyle*).

Em anos mais recentes, uma reestruturação encabeçada pelo Comitê Paralímpico Internacional (CPI) regulamentou a nomenclatura

dos esportes que estão sob a sua regência. A maior parte deles passou a adotar o termo "para" antes do nome do esporte, no intuito de favorecer a identificação do conjunto de práticas esportivas que estão sob a sua gerência e a distinção entre os esportes típicos e os voltados às pessoas com deficiência. Apesar de a DCR não ser um esporte oficial das Paralimpíadas, não ficou de fora desse processo. Assim, no ano de 2016, passou a ser conhecida como *World Para Dance Sport*, sendo traduzida no Brasil para o termo Paradança. A recente nomenclatura não afastou o caráter esportivo, mas impulsionou os diálogos para a inserção de pessoas com outros tipos de deficiência nas competições.

Enquanto a Paradança busca ampliar internacionalmente seu espectro no universo das deficiências, o Brasil mais uma vez se destaca por manter essa amplitude no campo da inclusão e da acessibilidade na dança. No contexto brasileiro, os professores e pesquisadores ligados à DCR sempre atuaram com pessoas de diferentes características e deficiências, desenvolvendo uma perspectiva inclusiva na dança. Como consequência, desde 2023, a CBDCR foi convidada a atuar junto à *World Inclusive Dance Association* (WIDA), uma associação fundada na Europa que se volta ao desenvolvimento e à difusão da Dança Inclusiva, ou seja, de uma dança que dialoga com pessoas com diferentes deficiências e potencialidades corporais. Promovendo festivais internacionais, a WIDA passou a incorporar pesquisadores brasileiros como árbitros e a receber grupos brasileiros em suas competições.

No ano de 2026, o Simpósio retorna a Juiz de Fora para discutir esses desenvolvimentos recentes da Paradança e o entrelaçamento dessa prática com o campo da Dança Inclusiva. Como convidado internacional, recebemos o professor Leonid Tarasov, presidente da WIDA, possibilitando importantes intercâmbios entre a experiência nacional e internacional e estabelecendo acordos de cooperação bilateral.

Vale ressaltar que o Brasil possui uma trajetória significativa na produção e disseminação de conhecimentos nesta área. Nesse contexto, a produção científica apresentada neste XXV Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas constitui uma importante expressão do processo de consolidação da área como campo de investigação acadêmica. Os trabalhos oriundos de teses de doutorado, disserta-

ções de mestrado e pesquisas de iniciação científica revelam a diversidade de questões que vêm sendo investigadas no âmbito da dança, do movimento, da deficiência, da inclusão e da acessibilidade, contribuindo para ampliar e sistematizar conhecimentos produzidos a partir de diferentes perspectivas teóricas e metodológicas.

A presença de pesquisas desenvolvidas em diferentes níveis da formação acadêmica evidencia, ainda, a continuidade e a renovação do conhecimento na área. As pesquisas de iniciação científica representam um importante espaço de formação de novos pesquisadores, enquanto as dissertações de mestrado e teses de doutorado aprofundam questões teóricas, metodológicas e empíricas, produzindo conhecimentos que podem subsidiar tanto a formação de profissionais quanto o desenvolvimento de práticas pedagógicas, artísticas e esportivas mais acessíveis e inclusivas. Dessa forma, os trabalhos apresentados expressam não apenas resultados de pesquisas concluídas ou em desenvolvimento, mas também a constituição de novas gerações de pesquisadores dedicados a esse campo.

A reunião dessa produção nos Anais do XXV Simpósio assume, portanto, especial relevância científica e histórica. Ao registrar pesquisas provenientes de diferentes etapas da formação acadêmica, este volume contribui para a preservação, disseminação e circulação do conhecimento produzido, possibilitando que resultados, experiências, metodologias e questões de pesquisa sejam compartilhados com a comunidade acadêmica e com profissionais que atuam na área. Os Anais passam, assim, a constituir também uma fonte de referência para futuras investigações e para o acompanhamento da evolução da produção científica relacionada à Dança em Cadeira de Rodas, à Paradança e à Dança Inclusiva.

Nas páginas que se seguem, encontram-se o registro das conferências e mesas-redondas ministradas ao longo do XXV Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas pelos professores e pesquisadores convidados. Também poderão ser consultados os resumos expandidos dos trabalhos apresentados nas modalidades pôster e tema livre. Para fins de registro histórico, a programação do evento e os pesquisadores premiados também estão aqui elencados.

Para finalizar, trazemos ainda a transcrição da Aula Magna do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UFJF, ministrada pelo nosso convidado internacional, professor Leonid Tarasov, que aborda os caminhos do desenvolvimento do pesquisador no campo da pedagogia e da dança inclusiva.

Profa. Dra. ELIANA LUCIA FERREIRA
Prof. Dr. JOSÉ GUILHERME DE ANDRADE ALMEIDA

ECOSSISTEMA DE DANÇA INCLUSIVA NA RÚSSIA: UMA ABORDAGEM CIENTÍFICA E PRÁTICA

Prof. Dr. LEONID V. TARASOV*

INTRODUÇÃO

A abordagem sociocultural para a reabilitação social de pessoas com deficiência ganhou força na Rússia no início da década de 1990. Inicialmente, buscava liberar o potencial criativo dessas pessoas, mas logo se evidenciaram limites importantes: as atividades permaneciam segregadas, havia pouca visibilidade pública e a organização de eventos era insuficiente. Nesse contexto, a dança inclusiva surgiu como estratégia capaz de integrar expressão artística, desenvolvimento pessoal e participação comunitária, ampliando o acesso de pessoas com diferentes deficiências à cultura, à arte e à participação social.

A prática propõe a formação de trupes compostas por pessoas com e sem deficiência, que dançam regularmente e constroem, em conjunto, processos de criação coreográfica. Essa dinâmica favorece o bem-estar emocional, o desenvolvimento motor e cognitivo, o fortalecimento do capital social e a ampliação da autonomia dos participantes. O objetivo central é criar um ambiente em que a deficiência não seja motivo de isolamento, mas parte de uma experiência compartilhada de criação, aprendizagem e reconhecimento público.

DESENVOLVIMENTO

O ecossistema Inclusive Dance, cuja experiência inicial remonta a Ryazan, em 1999, e se consolidou com a criação do Centro de Animação Sociocultural *Oduhotvorenie*, em 2002, baseia-se em três linhas de ação articuladas: suporte metodológico para criação e desenvolvimento de estúdios inclusivos; formação de profissionais socioculturais, professores, coreógrafos e voluntários; e organização

* *World Inclusive Dance Association* (WIDA); Centro de Animação Sociocultural Oduhotvorenie – Moscou, Rússia. *E-mail*: info@inclusive-dance.ru.

de festivais, concursos, concertos e escolas de dança em níveis regionais, nacionais e internacionais. Essas ações permitem tanto a entrada de novos participantes quanto o aprimoramento técnico e artístico de grupos já existentes.

A metodologia diferencia-se por envolver pessoas com todos os tipos de deficiência, incorporar múltiplos estilos de dança e combinar formatos competitivos e não competitivos. Seu foco não está na lógica esportiva do desempenho máximo, mas na valorização artística, na participação social e na redução de barreiras para que mais pessoas possam vivenciar a dança. A trupe inclusiva torna-se, assim, a unidade básica do sistema: um microambiente em que pessoas com deficiência podem manter e expandir suas capacidades, enquanto voluntários e profissionais desenvolvem sensibilidade, responsabilidade social e competências pedagógicas.

A animação sociocultural constitui a base teórica do modelo. Ela busca superar a alienação da pessoa em relação à sociedade, à cultura e a si mesma, revitalizando a personalidade por meio da arte, da criatividade e da convivência. No nível existencial, a dança favorece sentido de vida, motivação e reconhecimento pessoal. No nível microssocial, promove comunicação, reflexão, cognição e transformação por meio de pequenos grupos. No nível macrossocial, estimula iniciativas culturais, formação de lideranças, produção artística e fortalecimento de associações públicas.

Os públicos atendidos incluem adultos com deficiência que vivem com familiares, adultos residentes em instituições especializadas e crianças com necessidades específicas de desenvolvimento. Em cada grupo, a dança inclusiva responde a desafios próprios: isolamento social após a vida escolar, rigidez institucional, estresse familiar, dificuldades motoras, cognitivas e comunicacionais. As experiências em aulas, apresentações e festivais ampliam redes de contato, estimulam a autoconfiança e tornam visível o potencial criativo dos participantes.

Do ponto de vista físico, neurológico e psicoemocional, a prática sistemática da dança contribui para coordenação motora, orientação espacial, respiração ativa, memória, concentração, autorregulação e comunicação. Em duplas ou grupos, os participantes exercitam coo-

peração, escuta corporal e expressão emocional. O processo produz mudanças que ultrapassam o palco: reduz ansiedade, fortalece vínculos, incentiva independência e favorece maior participação em educação, trabalho, família e vida comunitária.

O modelo de impacto social do Inclusive Dance considera a interação entre pessoas com deficiência, profissionais, voluntários, trupes e público. A assistência voluntária não é entendida apenas como resposta a uma necessidade imediata, mas como prática de transformação sociocultural. Ao participar da dança inclusiva, voluntários e profissionais também se desenvolvem, ampliando empatia, capacidade de cooperação e compromisso com iniciativas civis solidárias. Dessa forma, o sistema gera efeitos simultâneos nos beneficiários diretos, nos mediadores e na sociedade que acompanha as apresentações.

Para acompanhar esses efeitos, foram desenvolvidos instrumentos de avaliação baseados em critérios como independência, bem-estar emocional, capital social, habilidades cognitivas e habilidades motoras. A triangulação metodológica inclui observação participante, análise de *performances*, entrevistas, questionários, grupos focais e estudos de caso. Esses procedimentos permitem identificar mudanças positivas na trajetória dos participantes e compreender como a prática artística contribui para inclusão ativa e melhoria da qualidade de vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ecossistema de Dança Inclusiva na Rússia demonstra que práticas artísticas podem constituir uma tecnologia social consistente para enfrentar a exclusão de pessoas com deficiência. Ao articular criação coreográfica, reabilitação sociocultural, formação profissional e participação voluntária, o Inclusive Dance transforma a dança em espaço de convivência, reconhecimento e desenvolvimento humano. A experiência indica que a inclusão efetiva depende não apenas de acessibilidade física, mas da construção de vínculos, oportunidades criativas e ambientes sociais capazes de valorizar diferentes corpos, trajetórias e formas de expressão.

A experiência acumulada pelo movimento mostra, ainda, que a dança inclusiva produz impactos em múltiplas escalas: no indivíduo, ao

fortalecer autonomia e autoestima; no grupo, ao criar redes de apoio e colaboração; e na sociedade, ao ampliar a visibilidade pública das pessoas com deficiência. Assim, o modelo pode inspirar iniciativas semelhantes em outros contextos, desde que respeitadas as especificidades culturais, institucionais e comunitárias de cada território.

Palavras-chave: Dança Inclusiva. Animação Sociocultural. Deficiência. Reabilitação Social. Inclusão.

SENTIDOS DA DANÇA INCLUSIVA: IDENTIDADE GESTUAL

Profa. Dra. ELIANA LUCIA FERREIRA*

INTRODUÇÃO

A dança inclusiva desenvolvida no âmbito da Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas (CBDCR), desde sua criação, no ano de 2000, constitui um espaço de participação e produção do movimento no qual pessoas com e sem deficiência compartilham experiências corporais, processos de criação e práticas de dança. Mais do que reunir diferentes corpos em um mesmo espaço, essa proposta compreende a diversidade corporal como elemento constitutivo da própria experiência do dançar.

Nessa perspectiva, o objetivo desta pesquisa foi analisar a dança inclusiva proposta no Brasil para além das discussões centradas exclusivamente no acesso, na adaptação ou na possibilidade de realização do movimento; identificar os sentidos dessa modalidade e as condições nas quais ela se realiza; e, ainda, analisar o que esses corpos produzem quando se movimentam. Metodologicamente, este trabalho foi realizado a partir da Análise de Discurso, na vertente francesa, tendo como referencial Orlandi (2003, 2005).

Historicamente, os trabalhos práticos da dança organizam-se por metodologias específicas, vocabulários definidos, padrões estabelecidos e pela comparação. O corpo é avaliado em relação a uma referência: quanto se movimenta, quanto realiza, quanto se aproxima de determinado desempenho. No entanto, a dança com as pessoas com deficiência rompe progressivamente com essa lógica, pois reconhece que diferentes organizações corporais não produzem simplesmente diferentes quantidades de movimento; produzem diferentes qualidades e possibilidades de movimento.

* Universidade Federal de Juiz de Fora. *Email*: eliana.ferreira@ufjf.br.

De modo geral, o movimento corporal não se reduz à execução de uma ação motora. O corpo, quando se movimenta, estabelece relações com o espaço, com outros corpos e com as condições históricas nas quais se constitui. Na dança inclusiva, o gesto corporal assume particular importância, pois não se encerra em sua realização biomecânica: ele produz sentidos. Pensar os gestos corporais da dança inclusiva significa, portanto, deslocar o que o corpo realiza funcionalmente para o que o movimento produz enquanto materialidade significante. Nesse sentido, o corpo também não se apresenta como materialidade neutra. Sobre ele incidem sentidos historicamente produzidos acerca da deficiência, da capacidade, da autonomia e das possibilidades de movimento.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

O movimento corporal na dança inclusiva não se constitui pela ausência de um movimento esperado nem pela comparação com uma organização corporal tomada como referência. Ele se constitui nas relações que produz. Um giro, uma pausa, uma mudança de direção, a movimentação do tronco e dos braços ou o deslocamento da cadeira no espaço não representam fragmentos de um movimento que deveria ser outro. Constituem formas próprias de produção do gesto.

Nessa perspectiva, Ferreira (2003), ao analisar a dança em cadeira de rodas, aproxima corpo, movimento e deficiência e toma os gestos corporais como lugares nos quais sentidos são postos em funcionamento. Em trabalho posterior, Ferreira e Ferreira (2004) reafirmam a dança como linguagem não verbal capaz de tornar perceptível a discursividade dos sentidos significados pelo corpo. Essa perspectiva nos permite ultrapassar uma leitura exclusivamente funcional da deficiência e compreender que aquilo que o corpo realiza na dança também constitui uma forma de dizer. Sendo assim, o gesto corporal assume novos sentidos.

Sendo assim, pode-se afirmar que as danças em cadeira de rodas instauram relações particulares entre corpo, cadeira, espaço, tempo e outros corpos. A cadeira não ocupa posição exterior ao movimento. Ela participa da organização gestual, interfere nas trajetórias,

nos ritmos, nas velocidades, nas aproximações e nos distanciamentos e constitui, juntamente com o corpo, possibilidades específicas de movimentação.

É nesse sentido que este estudo compreende os gestos da dança inclusiva como atravessados pelas danças em cadeira de rodas. O atravessamento não corresponde a uma ação unilateral da dança sobre um corpo previamente constituído. As experiências produzidas pela dança participam da constituição dos gestos dessas mulheres e, simultaneamente, esses corpos interferem na própria produção das danças. Corpo, movimento e dança constituem-se em relação.

Os gestos corporais são materialidades significantes, tomando a dança inclusiva como espaço de produção, circulação e deslocamento de sentidos. O interesse aqui não está em demonstrar que esses corpos podem dançar, mas em compreender o que produzem quando se movimentam e como a força desses movimentos participa da constituição de outros sentidos sobre o corpo, a deficiência e a dança.

A relação entre corpo e movimento é historicamente atravessada por formas de classificação. O corpo é medido, descrito, comparado e organizado a partir de parâmetros que estabelecem determinadas possibilidades de funcionamento. Quando se trata da deficiência física, essa forma de leitura toma, imaginariamente, como ponto de partida os gestos corporais do possível.

A Análise de Discurso permite deslocar essa perspectiva porque não toma a evidência como ponto final da interpretação. Orlandi (2020) chama a atenção para o fato de que os sentidos possuem história. Aquilo que aparece como natural ou evidente resulta de processos discursivos que se estabilizam e produzem determinados modos de compreender sujeitos e acontecimentos. Isso significa que também os sentidos atribuídos ao movimento corporal são produzidos em determinadas condições históricas.

Vale ressaltar que, quando um movimento é reconhecido como completo, adequado ou esperado, não se encontra em funcionamento apenas uma descrição biomecânica. Há também uma memória sobre o corpo e sobre as formas pelas quais esse corpo deve relacio-

nar-se com o mundo. É nesse espaço que a deficiência física produz uma tensão importante.

Portanto, o corpo com deficiência física não chega à dança desprovido de sentidos. Antes de qualquer gesto, existe uma memória social sobre aquele corpo. Entretanto, o gesto realizado não simplesmente confirma essa memória. O movimento também possui a possibilidade de deslocá-la.

Ferreira (2000) aponta que, na dança, há um processo de ressignificação capaz de produzir deslocamentos de sentidos. Essa contribuição permanece atual porque permite compreender que a experiência da dança não se limita ao aprendizado de movimentos. O corpo que dança entra em outras relações consigo mesmo, com outros corpos e com o espaço e, nesse processo, produz outras formas de significação.

Essa é uma questão central para compreender a força do movimento. A força não se restringe à potência muscular, à amplitude, à velocidade ou à complexidade técnica. Um movimento corporal adquire força também pela capacidade de estabelecer relações e produzir sentidos. Um gesto aparentemente pequeno pode reorganizar toda uma cena. Uma pausa pode produzir intensidade. O movimento dos braços pode modificar a relação entre corpo e espaço. Um giro da cadeira pode instaurar outra trajetória e alterar a posição dos sujeitos envolvidos na dança.

Essa perspectiva modifica a maneira de compreender as danças em cadeira de rodas. Não se trata de reproduzir, por outros meios, movimentos originalmente concebidos para pessoas sem deficiência. O movimento produzido na relação entre corpo e cadeira possui condições próprias de existência.

Nessa mesma perspectiva, Ferreira e Ferreira (2004), ao analisarem a possibilidade do movimento corporal na dança em cadeira de rodas, indicam que essa prática contribui não somente para as pessoas com deficiência, mas para uma compreensão mais ampla da própria dança. Esse deslocamento é fundamental: o corpo com deficiência deixa de ser apenas aquele sobre o qual se produz conhecimento e

passa a produzir conhecimento sobre o movimento. Essa inversão modifica a posição discursiva do sujeito.

A mulher com deficiência física não está na dança apenas para participar de algo previamente constituído. Seu corpo produz gestos que interferem no próprio campo da dança. O movimento realizado a partir de outras organizações corporais coloca em circulação possibilidades que não existiriam exatamente da mesma maneira em outro corpo.

Nesse sentido, Ferreira (2007) compreende a dança em cadeira de rodas como linguagem não verbal e toma o corpo em movimento como meio de expressão e produção de significações. O corpo não funciona como suporte passivo de uma mensagem que existe antes dele. É na materialidade corporal que o gesto acontece e que os sentidos encontram condições para serem produzidos.

Em muitos gestos corporais, a cadeira de rodas participa da constituição do gesto. Seu movimento produz linhas, trajetórias, velocidades, interrupções e mudanças de direção. As rodas estabelecem formas particulares de contato com o chão; o tronco organiza relações com o equilíbrio; os braços podem, simultaneamente, produzir gestualidade e deslocamento; a aproximação entre duas cadeiras reorganiza distâncias e possibilidades de encontro entre os corpos.

As danças em cadeira de rodas tensionam essa estrutura porque fazem circular movimentos que não necessitam ser explicados como versões incompletas de outros movimentos. A cadeira gira porque aquele giro pertence à organização daquele movimento. O corpo se inclina porque aquela inclinação produz uma relação específica com espaço, tempo e gesto. A pausa existe porque participa da composição. O movimento não necessita encontrar uma equivalência em outra corporalidade para adquirir sentido.

É nesse ponto que as contribuições de Rodrigues (2006) ampliam a discussão. Pensar inclusão significa ultrapassar a simples presença de pessoas diferentes em espaços previamente organizados. Uma perspectiva inclusiva transforma as próprias culturas, práticas e condições de participação. Quando essa compreensão é aproximada das danças em cadeira de rodas, a questão deixa de ser somente

garantir que mulheres com deficiência física tenham acesso à dança e passa a envolver aquilo que sua participação produz para a própria dança.

A dança inclusiva assume, então, outra dimensão. Não é apenas o sujeito que se modifica para participar. O espaço também se modifica porque outros sujeitos passam a produzi-lo.

Esse movimento permite avançar em relação a um momento histórico no qual era necessário demonstrar as possibilidades das pessoas com deficiência. Esse processo teve importância para a conquista de direitos e espaços. Entretanto, os trabalhos contemporâneos permitem avançar para outro estágio de compreensão: não mais provar a existência de uma possibilidade corporal, mas investigar a potência das diferentes formas de movimento.

A mulher com deficiência não necessita, nesse contexto, ser compreendida a partir daquilo que supera em seu próprio corpo. A superação pode ser situada em outro lugar: na ruptura com sentidos que determinam antecipadamente quais movimentos possuem legitimidade.

Supera-se uma forma restrita de compreender o movimento. Supera-se a necessidade de estabelecer um corpo como medida de todos os demais. Supera-se uma leitura na qual a diferença corporal corresponde necessariamente a uma menor possibilidade de produção gestual. A força do movimento está exatamente nesse deslocamento.

Vale lembrar que Ferreira (2000) mostra que a dança favorece processos de ressignificação. Essa noção é particularmente produtiva para uma leitura contemporânea porque a ressignificação não significa simplesmente substituir um sentido negativo por outro positivo. Trata-se de compreender que os sentidos entram novamente em circulação e que outras relações passam a ser possíveis.

Um corpo que anteriormente é interpretado prioritariamente a partir da deficiência pode, no acontecimento da dança, produzir sentidos que não estavam antecipadamente determinados por essa condição.

A deficiência permanece. A cadeira permanece. A materialidade corporal permanece. O que se movimenta são os sentidos.

Essa distinção é essencial. Não é necessário apagar a deficiência para produzir outra compreensão do corpo. Pelo contrário, é justamente aquele corpo, com suas condições materiais, que produz o movimento. A diferença não precisa desaparecer para que o gesto adquira força.

Essa compreensão também modifica o olhar sobre a mulher com deficiência física. Sua condição de mulher não constitui uma fragilidade adicional que precisa ser compensada pela dança. Trata-se de um sujeito contemporâneo que ocupa espaços sociais, culturais, profissionais, acadêmicos, esportivos e artísticos e que, no movimento, produz formas particulares de relação com o mundo.

Nas danças em cadeira de rodas, o corpo da mulher não é apenas observado. Ele ocupa espaço, estabelece direções, aproxima-se, afasta-se, interrompe, acelera, conduz, responde, propõe e transforma, ou seja, o gesto constitui uma tomada de posição corporal.

Ferreira (2003), ao aproximar corpo, movimento e deficiência, permite compreender essa relação ao investigar aquilo que é "dito" pelos gestos corporais e os sentidos postos e propostos no movimento atravessado pela dança. Essa formulação desloca definitivamente o gesto de uma condição exclusivamente motora. O corpo diz.

Entretanto, não diz como se houvesse uma tradução direta entre gesto e palavra. O gesto produz sentidos porque se inscreve em determinadas condições de produção. O mesmo movimento realizado em outros contextos não necessariamente significa da mesma maneira. É justamente por isso que o conceito de atravessamento presente neste estudo assume importância.

As mulheres não passam pelas danças em cadeira de rodas sem que essa experiência participe de seus modos de produzir movimento. Ao mesmo tempo, as danças em cadeira de rodas não permanecem as mesmas depois que diferentes mulheres, com diferentes histórias corporais e diferentes possibilidades de movimento, passam a constituí-las.

Há uma relação de transformação recíproca. Os corpos atravessam a dança. A dança atravessa os corpos. E o movimento produzido

nesse encontro não pertence exclusivamente a um ou a outro. Ele emerge da relação.

A contemporaneidade das discussões sobre deficiência e movimento encontra-se justamente na possibilidade de compreender essa relação sem estabelecer previamente uma hierarquia entre corporalidades. O interesse desloca-se da comparação entre movimentos para a compreensão de suas singularidades e de sua potência de produção.

É nesse lugar que os gestos corporais das mulheres com deficiência física atravessados pelas danças em cadeira de rodas adquirem força discursiva. Eles não são apenas manifestações visíveis de corpos em movimento. Constituem acontecimentos nos quais corpo, história e sentido se encontram.

É nesse encontro entre corpo, história e produção de sentidos que se constitui a identidade gestual. Ela não corresponde a um conjunto fixo de movimentos nem a uma característica determinada pela deficiência, mas se produz nas relações que o corpo estabelece com a dança, com o espaço, com a cadeira e com outros corpos. A identidade gestual constitui-se, assim, no próprio acontecimento do movimento e nos sentidos que nele se produzem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar os gestos corporais na dança inclusiva nos permite deslocar a compreensão do movimento para além de sua dimensão funcional. O corpo que dança não apenas executa movimentos. Ele produz sentidos, estabelece relações e participa da transformação das formas pelas quais o próprio movimento é compreendido.

A deficiência, portanto, não determina antecipadamente o significado de um gesto. Da mesma forma, uma determinada organização corporal não pode constituir-se como referência universal para interpretar todas as possibilidades de movimento. O corpo com deficiência não apenas demonstra que pode movimentar-se; ele produz formas de movimento que ampliam o que conhecemos sobre corpo e dança. Nesse contexto, a força do movimento não se encontra necessariamente em sua amplitude, velocidade ou complexidade. Ela

está na capacidade de produzir relações, instaurar acontecimentos e deslocar sentidos.

Sendo assim, a dança inclusiva não significa apenas permitir que outros corpos ocupem os mesmos espaços, mas reconhece que sua presença transforma esses espaços e as práticas que neles se constituem.

Nesse contexto, a dança inclusiva não se restringe aos movimentos previamente estabelecidos, mas se materializa nas relações produzidas entre sujeitos com distintas possibilidades corporais. Essa perspectiva transforma culturas, práticas e condições de participação. Assim, nas experiências promovidas pela CBDCR, a diferença corporal não ocupa uma posição periférica: ela participa da construção dos movimentos, das relações entre os corpos e das possibilidades que emergem no processo de criação da dança.

Assim, a questão contemporânea já não está em demonstrar que as pessoas com deficiência podem dançar. Também não está em interpretar seus movimentos pela ausência daquilo que outro corpo realiza. O movimento encontra sua força quando deixa de responder ao que lhe falta e passa a ser compreendido por aquilo que produz.

As danças em cadeira de rodas e ou danças inclusivas não apenas tornam visíveis diferentes possibilidades de movimento. Elas colocam em movimento os próprios sentidos sobre o que é mover-se. Nesse sentido, os gestos corporais constituem mais do que movimentos inscritos no espaço. Constituem formas de dizer, de ocupar posições e de produzir outras relações com o corpo e com o mundo. Elas se constitui na singularidade dos gestos e nas diferentes formas pelas quais os corpos produzem o movimento.

Palavras-chave: Dança Inclusiva. Identidade. Inclusão.

REFERÊNCIAS

FERREIRA, Eliana Lucia. **Corpo-movimento-deficiência**: as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação. 2003. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

FERREIRA, Eliana Lucia. Dança em cadeira de rodas: os sentidos da dança como linguagem não-verbal. **Conexões**, Campinas, SP, v. 1, n. 6, 2007. DOI: 10.20396/conex.v1i6.8638042.

FERREIRA, Eliana Lucia. O sentido do sentir: corpos dançantes em cadeira de rodas. **Conexões**, Campinas, SP, n. 4, p. 89-98, 2000. DOI: 10.20396/conex.v0i4.8638065.

FERREIRA, Eliana Lucia; FERREIRA, Maria Beatriz Rocha. A possibilidade do movimento corporal na dança em cadeira de rodas. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**, Brasília, DF, v. 12, n. 4, p. 13-18, 2004.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios & procedimentos. 13. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

ÉTICA, ESTÉTICA E INCLUSÃO: CORPOS, DIFERENÇAS E TRANSFORMAÇÕES

Profa. Dra. MARIA BEATRIZ ROCHA FERREIRA

APRESENTAÇÃO

Este texto propõe uma reflexão sobre ética, estética e inclusão a partir do corpo, das diferenças e das transformações sociais. Parte-se da compreensão de que os corpos, os movimentos e as formas de participação não podem ser analisados isoladamente, mas compreendidos em suas dimensões biológicas, sociais, culturais e históricas e nas relações que entre elas se estabelecem.

A perspectiva de Norbert Elias, especialmente os conceitos de figuração, interdependência e equilíbrio de poder, oferece um eixo para compreender essas relações e suas transformações. A partir desse referencial, o texto articula diferentes dimensões das práticas corporais, abordando a dança em cadeira de rodas, a paradança e a dança inclusiva e, posteriormente, ampliando a reflexão para as questões de gênero, direitos, liderança e *safeguarding*.

Ao longo dessa trajetória, ética e estética são compreendidas como dimensões interdependentes: dizem respeito tanto às formas pelas quais percebemos e atribuímos valor aos corpos e aos movimentos quanto às relações que estabelecemos com o outro. Ao final, uma questão atravessa e sintetiza a discussão: quem define a moldura da normalidade?

FUNDAMENTOS CONCEITUAIS: INCLUSÃO, ALTERIDADE E FIGURAÇÕES SOCIAIS

A inclusão é o ato ou a prática de proporcionar acesso igualitário e equitativo a oportunidades e recursos para indivíduos que, historicamente, foram marginalizados ou excluídos dos espaços sociais dominantes. Contudo, a diversidade entre sujeitos, culturas e sociedades impõe um dilema conceitual profundo: incluir não significa simplesmente assimilar o outro em estruturas previamente dadas, mas reco-

nhecer que a inclusão é um processo relacional, contínuo e dinâmico. Como as relações humanas são atravessadas por disputas por poder, reconhecimento e recursos, a convivência na diferença exige negociação permanente sobre o que constitui uma sociedade justa.

Para compreender a densidade desse processo, faz-se necessário examinar as noções de alteridade e interdependência. Etimologicamente, a palavra alteridade deriva do latim *alter* (o outro), acrescido do sufixo *-dade* (condição ou qualidade de). Trata-se, portanto, da condição de ser outro. Na filosofia e nas ciências sociais, a alteridade representa a capacidade ética de reconhecer o outro como sujeito singular, distinto de nós, sem reduzi-lo a um espelho de nossas próprias expectativas.

Sendo os seres humanos constitutivamente relacionais, o poder está intrínseco às suas interações, gerando tensões que podem ser efêmeras ou duradouras. Conforme propõe o sociólogo Norbert Elias (1994), os indivíduos não existem isoladamente; eles constituem redes dinâmicas de interdependência — as chamadas figurações sociais — nas quais os recursos circulam e os equilíbrios de poder se reconfiguram continuamente.

Ao longo do século XX e nas primeiras décadas do século XXI, transformações científicas, culturais, sociais e jurídicas modificaram profundamente as formas de compreender e perceber o corpo, a deficiência, a eficiência e a normalidade.

Assim, incluir exige transformar as sensibilidades, os afetos e os equilíbrios de poder para que novos sujeitos participem ativamente da construção do mundo comum.

DIMENSÕES ÉTICAS E ESTÉTICAS DAS PRÁTICAS CORPORAIS

As práticas corporais e esportivas foram historicamente atravessadas por ideais de eficiência, padronização e simetria. Nesse cenário, a dimensão estética — *aisthesis*, percepção sensível — adquire papel primordial. A reflexão de Kant (1998) sobre o juízo estético contribui para compreender que a experiência estética não se reduz à utilidade ou à funcionalidade, remetendo também às formas pelas quais percebemos e julgamos o belo. No campo das práticas corporais,

essa perspectiva permite problematizar padrões previamente estabelecidos de beleza, eficiência, simetria e harmonia.

A sociedade aprende a perceber e sentir o outro a partir de padrões que legitimam determinados corpos e gestos, enquanto invisibilizam outros. A arte, a dança e o esporte inclusivo têm a potência de deslocar essa moldura sensível, ampliando as possibilidades de percepção do corpo, do movimento e da própria experiência estética.

Paralelamente, a dimensão ética desloca a atenção do mero olhar para a qualidade da relação, desdobrando-se em eixos fundamentais: alteridade, respeito, dignidade, direitos e responsabilidade. Isso implica a transição paradigmática do "fazer para" para o "construir com". Diretrizes globais contemporâneas, como o *Global Disability Summit* (GDS 2025), reforçam a urgência de assegurar a participação significativa das pessoas com deficiência no centro dos processos de elaboração, implementação e avaliação de políticas públicas e práticas sociais.

Reconhecer a interdependência eliasiana significa admitir que nenhum corpo se move ou se constrói de forma autossuficiente. Quando nos perguntamos "quem tem o poder de definir os padrões de corpo, capacidade, beleza e normalidade?", percebemos que desnaturalizar esses critérios constitui um imperativo ético e estético.

DA TEORIA À PRÁTICA: A DANÇA EM CADEIRA DE RODAS – PARADANÇA E A DANÇA INCLUSIVA

A paradança e a dança inclusiva emergem não como meros exemplos ilustrativos, mas como casos concretos de reconfiguração política e poética das práticas corporais. Nesses contextos, a indagação capacitista — "Como uma pessoa em cadeira de rodas consegue dançar?" — é radicalmente transformada em: "Que novas possibilidades de movimento e criação esse encontro produz?". A cadeira de rodas deixa de ser lida como símbolo de limitação ou privação e passa a integrar a própria relação entre corpo, espaço, gravidade, ritmo e criação artística.

A experiência histórica brasileira exemplifica a força dessa articulação institucional e comunitária. A partir do I Simpósio Internacional e da I Mostra, promovidos na UNICAMP em 2001, culminando na

criação da Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas (CBDCR) e na realização do primeiro Campeonato Brasileiro, em Campinas, em 2002, consolidou-se uma trajetória que atravessa mais de duas décadas de desenvolvimento.

Essa rede — articulando universidade, pessoas com deficiência, arte, esporte, pesquisa e instituições — demonstra como a inclusão pode ser construída por meio de relações de interdependência e participação.

Ao longo de sua trajetória, a Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas (CBDCR) contribuiu para o desenvolvimento e a consolidação da dança em cadeira de rodas no Brasil, tanto em sua dimensão esportiva e competitiva – a paradança, quanto em suas dimensões artística, educacional e social.

As dificuldades encontradas para o desenvolvimento continuado da vertente competitiva contribuíram também para a busca de novos caminhos. Nesse processo, a CBDCR ampliou progressivamente seu campo de atuação, fortalecendo a dança inclusiva sem abandonar a paradança.

Essa ampliação representa um ganho importante para a área. A paradança possibilita o desenvolvimento da dimensão esportiva e competitiva da dança em cadeira de rodas, enquanto a dança inclusiva amplia as possibilidades de participação, criação e expressão, reunindo pessoas com e sem deficiência e valorizando diferentes corporalidades e formas de movimento.

Desse modo, as duas vertentes não precisam ser compreendidas como caminhos opostos ou excludentes. Ao contrário, podem coexistir e se complementar. A experiência da CBDCR evidencia, assim, uma ampliação das possibilidades da dança: da competição à criação artística, da cadeira de rodas a diferentes corporalidades e da participação de pessoas com deficiência à construção de experiências compartilhadas entre pessoas com e sem deficiência.

AMPLIANDO O OLHAR: GÊNERO, DIREITOS, LIDERANÇA E *SAFEGUARDING*

As relações de diferença e poder não se restringem ao marcador da deficiência; gênero, raça/etnia, classe social, idade e território tam-

bém perpassam as oportunidades de participação e reconhecimento. Se o movimento das pessoas com deficiência consagrou o lema "Nada sobre nós sem nós", o debate de gênero exige igualmente a transição do "para as mulheres" para o "com as mulheres".

Isso implica uma sequência estruturada de ação política:

CONSULTAR → ESCUTAR → PARTICIPAR → DECIDIR

As mulheres devem ser compreendidas como sujeitos plenos de direitos, decisão, conhecimento e transformação. Essa ampliação exige incorporar eixos centrais:

- **Liderança**: garantia de voz ativa e ocupação de espaços decisórios nas organizações esportivas e culturais.
- **Diplomacia e redes**: construção de pontes de cooperação do nível local ao internacional, utilizando o esporte e a arte como linguagens de conexão intercultural.
- **Direitos efetivados**: transição do direito formal, previsto em lei, para o direito vivido na prática, o que demanda investimento, acessibilidade universal e políticas contínuas.
- ***Safeguarding* (salvaguarda)**: garantia de que a prática ocorra em ambientes seguros, livres de violência, assédio e discriminação. O *safeguarding* estrutura-se em prevenção, formação, políticas institucionais, canais de denúncia acessíveis, escuta acolhedora, proteção e responsabilização.
- **Sintetizando essa articulação**: não há inclusão plena sem participação; não há participação significativa sem voz e poder de decisão; e não há exercício pleno de direitos quando o ambiente não é seguro.

CONCLUSÃO: TRANSFORMAR A MOLDURA

Quem define a moldura da normalidade? Quando mudam os corpos que ocupam as cenas, as quadras e os palcos, mudam também os olhares, as sensibilidades e as relações de poder. Em termos eliasianos, a figuração social se transforma.

As mulheres, as pessoas com deficiência e todos os grupos historicamente marginalizados precisam participar ativamente da construção da própria moldura. A inclusão, portanto, não pode ser reduzida à incorporação de sujeitos considerados "diferentes" em estruturas previamente estabelecidas. Ela exige reconhecer e valorizar diversas formas de existir, criar e mover-se; construir coletivamente com os atores envolvidos; e ampliar o protagonismo nos processos decisórios.

Ética, estética, liderança, direitos e safeguarding convergem para um único desafio: transformar nossas figurações sociais para que a diversidade não seja apenas tolerada, mas reconhecida como condição constituinte da vida humana.

REFERÊNCIAS

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERREIRA, Maria Beatriz Rocha. Grupos minoritários e vulneráveis: as pessoas com deficiência e a pandemia COVID-19. *In*: FERREIRA, E. L. (org.). **Teoria e métodos do processo de inclusão educacional:** visibilidade, materialidade, fragmentos e multiplicidade. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2021.

GDS. **Global Disability Summit 2025 Commitments and Framework**. Oslo/London: International Disability Alliance, 2025.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1998.

OPENAI. **ChatGPT (GPT-5.6)**: ferramenta de inteligência artificial generativa utilizada para apoio à revisão, organização e aprimoramento textual. OpenAI, 2026. Acesso em: 17 set. 2026.

UNITED NATIONS. **Convention on the Rights of Persons with Disabilities and Optional Protocol (CRPD)**. 2006. Acesso em: 10 nov. 2024.

CORPORALIDADES PLURAIS EM CENA: POR UMA ALTERIDADE EPISTÊMICA E INCLUSIVA NA DANÇA

Prof. Dr. JOSÉ GUILHERME DE ANDRADE ALMEIDA*

Qual corpo dança? Se a pergunta fosse "qual corpo pode dançar", a resposta seria óbvia: todos! Não necessariamente por ser um fato, mas porque o modo como a diversidade têm sido posta em circulação nos discursos da atualidade, promove interditos aos discursos de exclusão (Cavallari, 2014, Ferreira; Almeida, 2023). Assim, no discurso, todo corpo pode dançar, sustentando a ideia de que qualquer pessoa, independente da sua corporalidade, seria bem-vinda aos espaços e a prática da dança. No entanto, a prática cotidiana suscita diferentes tensões e interditos aos corpos, técnicas e estéticas.

Imagine só: você é convidado a assistir a um espetáculo de dança no teatro da cidade. Mesmo sem saber o nome do espetáculo, o estilo de dança ou qual a companhia a se apresentar, sua mente tende a projetar imagens do que espera por você no palco. No campo das representações, é bem provável que você projete imagens de corpos esguios, atléticos e flexíveis. Corpos mais velhos, menos esguios, sentados, encurvados ou encurtados são pouco compatíveis com o esperado para esse espaço artístico.

Essa imagem de corpos e habilidades específicas esperadas para o espetáculo não é natural, muito menos, fruto da desinformação da pessoa, mas uma produção direta do processo de socialização. "Aprendemos pelo corpo", assim nos diz Bourdieu (2001, p. 172-173), "tanto por ações pedagógicas cotidianas como por ritos de instituições". Nesse processo cotidiano do aprender a viver em sociedade, a ordem e os valores sociais se inscrevem no corpo, o qual deixa de ser apenas uma estrutura biológica para se tornar construção sociohistórica, daí o conceito de corporalidade (Almeida, 2025).

* FME-Niterói. PPGA/UFF. *E-mail*: almeida.jga@gmail.com

A função dessa interiorização é nos dar um modelo de ação no mundo. Certamente há flexibilidade e agência, sempre em relação a um conjunto de fatores no campo em questão (Almeida, 2025; Bourdieu, 1977; Rojo, 2024). No entanto, mesmo questões que pensamos ser individuais como o gosto por alguma cor, comida ou expressão artística, é construído junto ao grupo no qual se é socializado (Bourdieu, 2015).

O que quero aqui chamar a atenção não é quanto a uma determinação do que somos, gostamos, fazemos ou pensamos, mas sim que nossa relação com o mundo é construída a partir do que aprendemos, dos modelos que nos foram apresentados e que são validados socialmente. A dança não foge a essa regra. É por isso que, ao entrar em um teatro e aguardar as cortinas se abrirem, já formulamos uma imagem dos corpos e das suas habilidades em cena. Esse padrão esperado também aparece, com os devidos ajustes, em outros contextos da dança, como nas academias, escolas, centros culturais e festas populares. Em cada espaço em que a dança é vista ou praticada, diferentes referentes culturalmente localizados vão mobilizar imagens de corpos considerados como legítimos para ocupá-los. Esse padrão vai além da estética, mobilizando também uma funcionalidade esperada ao dançar.

Vale lembrar que o corpo é mais do que um dado biológico formado por um agregado organizado de células que atua como sustentáculo de uma alma, mente, espírito, ou seja lá como deseja chamar essa outra parte que costumamos valorizar. O corpo é uma pluralidade que entrelaça a dimensão biológica, a psicológica e a social em uma estrutura não hierárquica, formando o que chamamos de "ser humano" (Geertz, 2019; Lock, 1993). Esse ser, individualizado pela vida social, não nasce com um corpo pronto, mas vai construindo múltiplas formas de ser e usar o corpo em sociedade, enquanto adquire aquilo que Mauss (2003) identificou como técnicas do corpo.

Na dança do Ocidente, essas técnicas do corpo foram produzidas em diversos contextos, por diferentes povos, em diferentes momentos históricos. No entanto, um processo de diferenciação da sociedade de corte européia no início da Idade Moderna – bem delimitado por Norbert Elias (2011) –, combinado com um intenso processo de colonização operacionalizado na política, na economia e na cultu-

ra, produziu uma hierarquização dessas técnicas, ao ponto de elevarmos o Ballet Clássico e seus descendentes ao lugar de técnicas de referência para a dança. Chegamos ao ponto de dizer, no senso comum, que "o Ballet é a base de todas as danças", apagando as relações sociais e históricas que posicionaram o Ballet nesse lugar de referência junto às danças acadêmicas que dele derivam, ainda que no desejo de oposição e crítica, como é o caso da Dança Moderna e da Contemporânea.

É necessário lembrar que dançar essas danças não é algo natural. Como defende Coutinho (2015) em diálogo com Kealiinohomoku (2013), o Ballet Clássico pode ser entendido como uma dança étnica, imbuída de características do seu contexto de origem. Logo, a sistematização de suas técnicas é fruto da corporalidade cortesã e arrasta mais do que seus gestos, mobilizando seus valores e modos de significação do mundo.

E ainda que muito tenhamos avançado no modo de pensar a dança, pluralizando nossos referentes com o desenvolvimento da Dança Moderna e Contemporânea, as quais, inclusive, tornaram possível a corpos com deficiência encontrar possibilidades na dança (Ferreira, 2003); ainda cultivamos um olhar que valoriza modos específicos de ser e de agir. Olhamos para a cadeira de rodas como símbolo da imobilidade e para corpos não-normativos como incapazes de estabelecer relações estéticas nas artes do corpo. Sim, aprendemos a relacionar corpos magros e alongados com a possibilidade de dançar as danças acadêmicas em uma mentalidade que reafirma ideias universalistas de belo, perfeito e ideal (Wolf, 2022). Também aprendemos a localizar outros corpos em outras danças, como se o dançar estivesse sempre restrito à corpos específicos e à possibilidade de performar técnicas do corpo previamente sistematizadas.

Enquanto pensarmos dança como *performance* e julgarmos a capacidade de um corpo por meio de padrões previamente estabelecidos, tendemos a seguir fechando o campo da dança a poucos afortunados cuja corporalidade se adequa a padrões que a própria sociedade cultivou.

Visando modificar tal perspectiva, proponho três afirmações necessárias a partir do diálogo com pesquisa anteriormente realizada no campo da Antropologia do Corpo e da Dança (Almeida, 2025):

1 o corpo não chega pronto ao mundo, mas é produzido em um entrelaçamento biopsicossocial;

2 sua corporalidade não é fixa, mas se constrói nas experiências, seja no treinamento sistematizado ou na vivência cotidiana;

3 cada estilo de dança é um campo em disputa, ou seja, menos definido do que costumamos pensar, sendo sempre possível produzir algo novo.

É nesse sentido que os corpos com deficiência abrem a possibilidade de se repensar a produção artística e as técnicas do corpo na dança. E essa possibilidade reside exatamente em a corporalidade que as sustenta ser bastante distinta da corporalidade normativa esperada para a dança. Em outras palavras, ao tensionado o que os estudos da deficiência chamam de "corponormatividade" (Mello, 2018), a Dança Inclusiva nos obriga a estranhar os caminhos que a dança percorreu até hoje e a própria definição de dança.

Esse estranhamento é encarado pela Antropologia como alteridade, ou seja, um movimento de desnaturalização da realidade social operado não apenas no encontro entre povos de línguas e culturas distintas, mas que nos permite questionar o que consideramos por familiar (Velho, 1978). Sendo a deficiência uma realidade distinta da esperada para a dança, ela nos desafia a pensar o que é dança, quem produz dança e para quem.

Não como um estilo de dança ou uma linguagem sistematizada para a produção em dança, a Dança Inclusive é uma perspectiva que dialoga com as possibilidades dos corpos em suas diversas corporalidades, produzindo danças a partir delas. Nesse sentido, a Dança Inclusiva dialoga com os conhecimentos do corpo e com as técnicas já estabelecidas nos diferentes estilos e linguagens da dança, mas constrói uma relação de não subordinação aos sistemas de dança historicamente estabelecidos.

Para exemplificar: o Ballet Clássico parte do pressuposto que o corpo deve ser trabalhado em sucessivas aulas até construir uma corporalidade adequada ao palco, visando uma *performance* pré-estabelecida para sua prática. Já a Dança Inclusiva parte do pressuposto de que a *performance* é variável e vai ser construída a partir da corporalidade já existente. Não que a Dança Inclusiva desdenhe da técnica, mas defende que as diferentes técnicas devem ser mobilizadas para auxiliar no desenvolvimento de uma corporalidade mais ampla para a cena, não como pré-requisito, mas como caminho de desenvolvimento em diálogo com o corpo que está dançando (Bomfim; Almeida, 2014). Em outras palavras, enquanto na dança em geral o corpo serve à técnica, na Dança Inclusiva a técnica serve ao corpo.

Ao produzir uma dança que se pretende inclusiva, que parte da corporalidade para a técnica, firmamos os pés em uma epistemologia mais plural para a dança e as artes do corpo. A proposta aqui não é jogar fora tudo o que a humanidade já produziu, mas validar outros modos de produção em dança que se adequam à diversidade constitutiva da humanidade e às muitas corporalidades que sustentam a nossa vida em sociedade.

Nesse sentido, a Dança Inclusiva não atende apenas às pessoas com deficiência, mas a todas as pessoas que desejam dançar, independente das suas possibilidades estéticas e performáticas. Aqui a corporalidade individual é o motor da dança, que não se limita ao que a pessoa pode fazer, mas que busca se afastar dos modelos pré-estabelecidos para desenvolver o potencial individual e coletivo da arte de dançar.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Guilherme de Andrade. **Tem um corpo no meu folclore**: corporalidades em mediação a partir das danças populares no contexto universitário. 2025. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2025.

BOMFIM, Soyane de A. V. do; ALMEIDA, José G. de A. Método Holos: uma proposta para a dança inclusiva com cadeira de rodas. **Lecturas: Educación Física y Deportes**, Revista Digital, Buenos Aires, ano 19, n. 195, ago. 2014. Disponível em: https://www.efdeportes.com/efd195/metodo-holos-danca-com-cadeira-de-rodas.htm.

BOURDIEU, P. A **Distinção**: crítica social do julgamento. 2. ed. 2. reimp. Porto Alegre: Zouk, 2015.

BOURDIEU, P. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, P. Remarques provisoires sur la perception social du corps. **Actes de la recherche en sciences sociales**, [*s.l.*], v. 14, avr. 1977.

CAVALLARI, Juliana Santana. Equívocos que constituem o macrodiscurso político-educacional da inclusão. *In*: FERREIRA, Eliana L.; ORLANDI, Eni P. (org.). **Discursos sobre a inclusão**. Niterói: Intertexto, 2014.

COUTINHO, L. E. M. Ballet: gêneros e estilos (receita italiana cozida à francesa). *In*: CAMARGO, G. A. (org.). **Antropologia da Dança II**: pesquisas do ciranda: Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2015.

ELIAS, N. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. 1 v.

FERREIRA, Eliana L. **Corpo-movimento-deficiência**: as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2003. Disponível em: http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000306091.

FERREIRA, E. L.; ALMEIDA, J. G. de A. Rodas, corpo e silenciamentos: uma análise dos discursos na mídia sobre a dança em cadeira de rodas. **Revista Esporte e Sociedade**, Niterói, ano 16, n. 37, jun. 2023.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. 1. ed. 1. reimp. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

KEALIINOHOMOKU, J. Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica. Tradução Gisele G. A. Camargo. *In*: CAMARGO, G. A. (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

LOCK, M. Cultivating the body: Anthropology and epistemologies of bodily practice and knowledge. **Annual Review of Anthropology**, [*s.l.*], no. 22, 1993.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELLO, Anahí Guedes de. Dos pontos de vista antropológico, queer e crip: corpo, gênero e sexualidade na experiência da deficiência. *In*: GROSSI, Miriam Pillar; FERNANDES, Felipe Bruno Martins (org.). **A força da "situação" de campo**: ensaios sobre antropologia e teoria queer. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

ROJO, L. F. **Por mares nunca dantes navegados**: uma etnografia da prática de vela em um clube de Niterói: Eduff, 2024.

VELHO, G. Observando o familiar. *In*: NUNES, E. de O. (org.). **A aventura sociológica**: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

WOLF, Silvia S. Ensino e prática do balé na graduação a partir de atravessamentos contemporâneos: estabelecendo relações entre um AVC e a contemporaneidade. *In*: ALVES, Jefferson Fernandes; SILVA, Carlos Alberto Ferreira da; BERSELLI, Marcia (org.). **Artes cênicas e acessibilidade cultural**: contextos de desaprendizagens. Natal: SEDIS-UFRN, 2022.

PROMOVER A INCLUSÃO: EDUCAÇÃO FÍSICA E ARTE

Profa. Ms. SOYANE DE AZEVEDO VARGAS DO BOMFIM*

COMO CHEGAMOS À HOLOS

Ao conhecer o método IMMA (Idosos em Movimento – Mantendo a Autonomia) entre os anos de 1999 a 2002, criado pelo Prof. Dr. Alfredo Gomes de Faria Junior (1989), no Instituto de Educação Física e Desportos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ (Faria Júnior, Ribeiro, 1999), vimos a importância do "como" ensinar, em aulas de dança e ginástica, para promoção da saúde das pessoas idosas. Com a adesão do método IMMA pela Associação Fluminense de Amparo aos Cegos (AFAC), essa atenção sobre os métodos de ensino ficou ainda mais em evidência, no ensino de dança e ginástica para pessoas idosas com deficiência visual (PIDV). Tanto na aplicação do método para pessoas idosas, quanto para PIDVs. Um dos objetivos importantes era a questão da autonomia daquelas pessoas, na perspectiva da promoção da saúde. Por meio desse projeto, pudemos vislumbrar a possibilidade de incluir pessoas com e sem deficiências em uma mesma aula (Bomfim, 2003).

No ano de 2004, já imbuídos da experiência das aulas de ginástica e dança, capazes de compor uma educação voltada para autonomia e promoção da saúde em seu sentido mais amplo, com a inclusão das pessoas com deficiência, criamos o projeto *Hip Hop* na escola para estender nossa atuação na área da educação formal propriamente dita. Nesse projeto, entendemos a dança como um tipo de atividade física que:

> [...] possibilita a expressão artística, a construção de conhecimento e a consciência crítica. Em relação à ação pedagógica, no contexto de uma educação voltada à sociedade multicultural, acreditamos na importância da valorização de modalida-

* *E-mail*: soyanevargas3@gmail.com.

> des de dança que estejam inseridas no "seio" da comunidade. Não como simples forma de reprodução, mas como meio de reflexão e estímulo ao posicionamento crítico[...] para incentivar a prática de atividades físicas, a promoção da saúde e a construção de conhecimento (Vargas, 2005 p. 1).

Esse projeto surgiu em uma avaliação diagnóstica nas turmas do 5º ao 9º ano de escolarização. Com ele conhecemos as expectativas dos estudantes para uma aula de educação física mais significativa, onde os conteúdos também reconheciam os desejos dos estudantes. Em nossa prática, acreditamos ser importante não apenas ter respeito ao repertório cultural das outras pessoas, mas ter a capacidade de apreciá-las (Gadotti, 1998). Além disso:

> O que vale para as ciências manifesta-se em todas as áreas em que a ocasião e a necessidade de compreender não esperaram que o assunto fosse tratado na escola [...] Trabalhar a partir das representações dos alunos não consiste em fazê-las expressarem-se, para desvalorizá-las imediatamente. O importante é dar-lhe regularmente direitos na aula, interessar-se por elas, tentar compreender suas raízes (Perrenoud, 2000, p. 28).

Estávamos também estimulados pela perspectiva de uma educação dialógica, onde os saberes se constroem de forma horizontal, rompendo com a hierarquia da educação tradicional, de uma educação bancária onde o educador transfere o conhecimento ao educando (Freire, 2005). Assim, conhecemos um pouco da cultura da comunidade local, que na época não se limitava ao *funk* e ao *hip hop*, comuns naquela comunidade. Atendemos crianças (meninos e meninas) de diversas faixas etárias, com e sem deficiências, incluindo especificamente as deficiências física, auditiva e intelectual em uma escola pública do município de Niterói/RJ.

Foi a partir dessas experiências que passamos a defender a dança inclusiva, como direito de acesso à arte e à prática de atividade física, nas escolas. Como parte dos conteúdos relevantes para inclusão dos estudantes com deficiência. No campo das artes vislumbramos a dança inclusiva para além das danças contemporâneas, não como uma "parte" desse estilo de dança, mas como uma forma de integrar todas as pessoas.

Alguns anos depois, especificamente no ano de 2012, criamos a Cia Holos de Dança, com o objetivo de integrar pessoas com e sem deficiência, experimentando novas composições artísticas que superam os limites de cada um, demonstrando que o acesso à arte é um direito de todos, construindo conhecimento e difundindo nossa experiência nesse campo de atuação.

Holos é uma palavra grega que significa holístico. Esse termo se refere a uma compreensão da realidade em função de totalidades integradas, cujas propriedades não podem ser reduzidas a unidades menores. A abordagem holística tem como fundamento a visão do corpo como um todo, que se contrapõe a dicotomia cartesiana corpo/mente (Capra, 1982). Nesse contexto, nosso trabalho tem como principal característica uma abordagem holística nas aulas de dança e expressão corporal, que tem como objetivo promover a inclusão por meio do autoconhecimento, da interação do corpo no espaço e com outros corpos, com dinâmicas que favorecem a sensação do prazer e do bem-estar do praticante. Nossas aulas são direcionadas às pessoas com e sem deficiência, de todas as idades (Bomfim; Almeida, 2014).

Palavras-chave: Holos. Educação Física. Arte. Pessoas com Deficiência. Dança.

REFERÊNCIAS

BOMFIM, Soyane de Azevedo Vargas do. Por uma metodologia de ensino das atividades físicas para pessoas idosas portadoras de deficiência visual. **Revista Benjamin Constant**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 11-15, abr. 2003. Disponível em: Revista Benjamin Constant. Acesso em: 20 set. 2026.

BOMFIM, S. de A. V. do; ALMEIDA, J. G. de A. Método Holos: uma proposta para a dança inclusiva com cadeira de rodas. **Lecturas: Educación Física y Deportes**, Buenos Aires, ano 19, n. 195, ago. 2014.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**: a ciência, a sociedade e a cultura emergente. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1982.

FARIA JUNIOR, A. G. de. **Uma introdução à educação física**. Niterói: Corpus, 1999.

FARIA JÚNIOR, A.; RIBEIRO, M. G. C. **Idosos em movimento**: mantendo a autonomia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

PERRENOUD, Philippe. **Dez novas competências para ensinar**: convite à viagem. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Artmed, 2000.

VARGAS, Soyane de A. Diferentes linguagens na educação física: Projeto Hip Hop na Escola: Relato de experiência. **Lecturas: Educación Física y Deportes**, Buenos Aires, ano 10, n. 90, nov. 2005. Disponível em: http://www.efdeportes.com/efd90/hiphop.htm. Acesso em: 16 ago. 2026.

ESTRATÉGIAS DE ENSINO DA DANÇA ESPORTIVA: DA APRENDIZAGEM DO MOVIMENTO À FORMAÇÃO DO DANÇARINO ATLETA

Prof. Dr. OTÁVIO RODRIGUES DE PAULA*

INTRODUÇÃO

A Paradança Esportiva (PDE) constitui uma prática paradesportiva que articula elementos técnicos, artísticos, motores e competitivos da dança de salão às diferentes condições corporais de seus praticantes. Sua consolidação no Brasil ocorreu a partir da atuação de professores, atletas, instituições, universidades e da Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas (CBDCR), configurando um campo de práticas e conhecimentos construído historicamente por meio de experiências formativas, eventos, intercâmbios e processos de adaptação. Nesse percurso, o ensino assume papel central, uma vez que a apropriação da técnica da dança envolve a aprendizagem dos movimentos e a capacidade de estabelecer relações entre as características da modalidade e as possibilidades individuais dos praticantes.

As experiências sistematizadas na pesquisa de doutorado sobre a trajetória histórico-pedagógica da Paradança no Brasil evidenciaram que os processos formativos da modalidade ocorrem predominantemente de maneira colaborativa, marcados pela experimentação, pela troca de conhecimentos entre professores e praticantes e pela construção de estratégias sensíveis às singularidades corporais (Paula, 2025). A análise das práticas pedagógicas também revelou a utilização de diferentes estratégias e estilos de ensino, indicando que o processo de aprendizagem não se restringe à demonstração e à reprodução de movimentos, mas envolve diferentes formas de participação e tomada de decisão no processo pedagógico. Nesse sentido, ensinar Paradança implica compreender o praticante, a modalidade, a tarefa e as condições concretas em que o ensino se desenvolve.

* Universidade do Estado de Minas Gerais. *E-mail*: otavio.paula@uemg.br.

Essa discussão também precisa considerar as demandas físicas e fisiológicas presentes na modalidade. Pesquisas desenvolvidas sobre a Paradança Esportiva identificaram a participação de capacidades como força, flexibilidade, agilidade, velocidade, resistência e coordenação na execução dos movimentos, além de evidenciarem elevada demanda fisiológica em situações competitivas. Esses elementos indicam que o ensino da técnica e a preparação física não devem ser compreendidos como dimensões completamente dissociadas, pois as características dos movimentos e as exigências competitivas interferem nas estratégias utilizadas para o desenvolvimento dos praticantes.

Diante desse contexto, discutir estratégias de ensino da Dança Esportiva significa refletir sobre como articular técnica, adaptação, autonomia, capacidades físicas e singularidades corporais, preservando as características que constituem a própria modalidade. Assim, este texto tem como objetivo discutir princípios e estratégias para o ensino da Dança Esportiva, estabelecendo relações entre os conhecimentos produzidos na pesquisa histórico-pedagógica da Paradança no Brasil e os estudos sobre suas demandas físicas e fisiológicas. Busca-se, dessa forma, contribuir para a sistematização de conhecimentos que possam subsidiar a atuação de professores e técnicos e ampliar a compreensão pedagógica da Paradança enquanto prática esportiva, artística e educacional.

DESENVOLVIMENTO

A discussão sobre estratégias de ensino da Dança Esportiva exige a articulação entre diferentes dimensões que participam do processo de formação do praticante. Na Paradança Esportiva, essa articulação torna-se ainda mais necessária diante da diversidade das condições corporais, das diferentes experiências dos praticantes e das demandas técnicas, físicas e fisiológicas próprias da modalidade. A partir dos resultados da pesquisa histórico-pedagógica da Paradança no Brasil e dos estudos desenvolvidos sobre suas demandas físicas e intensidade de esforço, são discutidos, a seguir, cinco princípios que podem orientar a ação pedagógica: conhecer o praticante; conhecer a modalidade; adaptar sem descaracterizar; alternar estilos de ensino; e ensinar considerando a demanda física. Esses princípios

não devem ser compreendidos como procedimentos rígidos ou independentes, mas como referências que auxiliam o professor na análise das situações de ensino e na tomada de decisões pedagógicas.

Figura 1 – Cinco princípios para ensinar Dança Esportiva



Fonte – Elaborado pelo autor (2026).

O ensino da Dança Esportiva a partir das singularidades do praticante

O ensino da Dança Esportiva, particularmente no contexto da Paradança Esportiva, pressupõe uma compreensão ampliada do processo de aprendizagem. Embora o domínio técnico da modalidade constitua um componente indispensável, o processo pedagógico não pode ser reduzido à demonstração e à reprodução de movimentos. A aprendizagem envolve a relação estabelecida pelo praticante com seu próprio corpo, com o espaço, com a música, com o parceiro e com as características específicas da modalidade. No caso de pessoas com deficiência física que utilizam cadeira de rodas, acrescenta-se a necessidade de compreender as diferentes possibilidades de movimentação e as estratégias corporais utilizadas para responder às demandas da dança.

Os resultados da pesquisa de doutorado que fundamenta esta discussão evidenciaram que a formação na Paradança brasileira ocorreu, historicamente, de maneira predominantemente colaborativa. Professores e técnicos desenvolveram conhecimentos a partir das experiências acumuladas nas aulas, competições, eventos científicos, cursos de capacitação e intercâmbios com outros profissionais. Esse processo produziu um repertório de estratégias pedagógicas construído em diálogo permanente com as características dos praticantes e com as necessidades encontradas em diferentes contextos (Paula, 2025).

Nesse sentido, o primeiro princípio para o ensino da Dança Esportiva consiste em conhecer o praticante. Essa compreensão não deve se limitar à identificação da deficiência ou à classificação funcional, mas abranger suas experiências anteriores, possibilidades motoras, formas de controle corporal, relação com a cadeira de rodas, conhecimentos sobre dança, objetivos e formas particulares de solucionar as tarefas propostas. Praticantes que apresentam características semelhantes do ponto de vista funcional podem responder de maneira distinta a uma mesma tarefa, em razão de suas experiências e estratégias motoras.

Essa perspectiva desloca o foco de uma concepção centrada exclusivamente na deficiência para uma compreensão do sujeito em movimento. Assim, em lugar de partir apenas daquilo que o praticante supostamente não consegue realizar, o professor deve identificar os recursos disponíveis e as possibilidades de aprendizagem existentes. A tarefa pedagógica passa, portanto, a envolver a criação de condições para que o praticante desenvolva respostas motoras compatíveis com seus objetivos e com as características da modalidade.

O segundo princípio corresponde ao conhecimento da própria modalidade. O professor precisa compreender a lógica técnica, musical, espacial e competitiva da Dança Esportiva para que possa tomar decisões pedagógicas coerentes. Conhecer o praticante, isoladamente, não é suficiente; é necessário estabelecer uma relação entre suas possibilidades e aquilo que a modalidade exige. Essa articulação permite compreender quais elementos técnicos precisam ser preservados, quais aspectos podem ser reorganizados e quais estratégias podem favorecer a aprendizagem.

Essa relação conduz ao terceiro princípio: adaptar sem descaracterizar. A adaptação constitui elemento inerente ao ensino da Paradança, mas não deve ser compreendida simplesmente como uma redução da dificuldade da tarefa. Adaptar implica reorganizar condições de aprendizagem de modo a possibilitar a participação do praticante sem eliminar a lógica que caracteriza a modalidade. Espaço, tempo, equipamentos, formas de comunicação, organização das tarefas e estratégias de feedback podem ser modificados conforme as necessidades identificadas, mantendo-se, entretanto, a intenção técnica, musical e expressiva da dança.

Dessa forma, a adaptação pedagógica não deve ser orientada exclusivamente pela pergunta sobre aquilo que precisa ser facilitado, mas também pela reflexão acerca de quais elementos da modalidade precisam ser preservados. Essa perspectiva é particularmente relevante para a Paradança Esportiva, pois possibilita superar uma concepção segundo a qual adaptar significaria produzir uma versão simplificada da dança. A adaptação pode, ao contrário, constituir uma estratégia para ampliar as possibilidades de participação e aprendizagem dentro da própria lógica da modalidade.

Estilos de ensino e tomada de decisões no processo pedagógico

A análise das práticas de ensino realizada na pesquisa de doutorado foi interpretada à luz da Teoria dos Estilos de Ensino de Mosston e Ashworth, perspectiva que possibilita compreender a distribuição das decisões entre professor e praticante no processo de ensino-aprendizagem. Essa abordagem contribui para pensar a diversidade de situações encontradas nas aulas de Paradança, nas quais diferentes objetivos podem demandar diferentes formas de organização da prática pedagógica.

Em determinadas situações, a demonstração e a reprodução constituem estratégias pertinentes, sobretudo quando o objetivo envolve a aprendizagem de determinado elemento técnico ou a familiarização com uma sequência específica. Nesses casos, o professor assume maior controle sobre as decisões, apresenta a tarefa, organiza sua execução e oferece informações para orientar o praticante.

Entretanto, restringir o ensino a esse modelo pode reduzir as oportunidades de exploração e de participação ativa do praticante. A

própria característica da Paradança exige que sejam consideradas respostas corporais individuais, muitas vezes construídas a partir da experiência do sujeito. Assim, determinadas situações podem ser mais adequadamente conduzidas por estratégias que envolvam exploração, descoberta, resolução de problemas e maior autonomia.

Essa compreensão constitui o quarto princípio proposto: alternar estilos de ensino. Não se trata de estabelecer uma hierarquia entre diferentes estilos, mas de compreender que cada estratégia possui possibilidades de utilização de acordo com os objetivos pedagógicos e as características da situação. O professor pode, por exemplo, iniciar uma aprendizagem por meio da demonstração de determinado movimento e, posteriormente, propor uma situação em que o praticante explore diferentes formas de executá-lo.

Essa alternância também pode favorecer o desenvolvimento da autonomia. Ao experimentar diferentes possibilidades, o praticante deixa de ocupar exclusivamente a posição de receptor de instruções e passa a participar da construção das soluções motoras. Em uma modalidade na qual as condições corporais podem produzir diferentes maneiras de executar uma mesma ação, essa participação apresenta particular importância.

Nesse processo, a experiência do praticante constitui também uma fonte de conhecimento para o professor. A resposta apresentada diante de uma tarefa pode indicar a necessidade de modificar a instrução, reorganizar o espaço, alterar o tempo de execução ou propor outra forma de realização. O ensino, portanto, não se caracteriza por um processo linear em que o professor determina uma solução previamente estabelecida, mas por um processo de observação, intervenção e reorganização contínuas.

As capacidades físicas como componente do ensino

A escolha das estratégias pedagógicas também precisa considerar as demandas físicas da modalidade. As pesquisas desenvolvidas sobre a Paradança Esportiva identificaram diferentes capacidades físicas relacionadas à execução da modalidade, entre elas força, flexibilidade, agilidade, velocidade, resistência muscular, resistência aeróbica e anaeróbica, equilíbrio e coordenação.

A análise de imagens de competições e de vídeos didáticos contendo passos básicos, padronizados e avançados das danças latinas permitiu identificar as capacidades físicas intervenientes na modalidade, classificando-as segundo sua importância para a execução dos movimentos. Nesse processo, força, flexibilidade, agilidade e velocidade foram selecionadas para discussão, considerando sua relação com as exigências específicas da modalidade.

A força apresenta relação direta com as ações realizadas pelos membros superiores e pelo tronco, especialmente porque esses segmentos assumem funções importantes no controle da cadeira de rodas e na execução das ações coreográficas. A flexibilidade, por sua vez, relaciona-se à amplitude dos movimentos e às possibilidades de organização corporal durante a execução das figuras e sequências.

A agilidade está relacionada à capacidade de realizar modificações rápidas e controladas nas ações motoras, enquanto a velocidade participa da execução de movimentos em diferentes ritmos e intensidades. Na Dança Esportiva, entretanto, essas capacidades não devem ser compreendidas isoladamente. Sua manifestação está relacionada à música, à precisão técnica, ao controle corporal e à intenção coreográfica.

A partir disso, estabelece-se o quinto princípio: ensinar considerando a demanda física. O professor de Dança Esportiva não precisa transformar a aula em uma sessão de preparação física, mas deve reconhecer que a aprendizagem técnica está associada às condições físicas necessárias para sua execução. Uma dificuldade apresentada pelo praticante pode, portanto, não estar relacionada exclusivamente à compreensão da técnica.

Quando um praticante apresenta dificuldade para realizar determinada ação, é necessário investigar diferentes possibilidades. A dificuldade pode estar relacionada à própria aprendizagem do movimento, mas também pode decorrer de demandas de força, flexibilidade, coordenação, equilíbrio ou controle motor. Pode ainda estar associada à organização da tarefa, à comunicação utilizada pelo professor ou à inadequação das condições espaciais e materiais.

Essa compreensão contribui para uma intervenção pedagógica mais precisa. Em vez de simplesmente repetir a instrução, o professor pode

identificar qual componente está dificultando a realização da tarefa e reorganizar o processo de ensino de acordo com essa necessidade.

Intensidade de esforço e preparação física específica

A relação entre ensino e demandas físicas torna-se ainda mais evidente quando são consideradas as respostas fisiológicas observadas em situações competitivas. Os estudos desenvolvidos pelos autores investigaram a frequência cardíaca de atletas cadeirantes durante competição de Paradança Esportiva, considerando diferentes danças e rodadas competitivas.

Os resultados demonstraram elevada solicitação cardiovascular durante as apresentações, com valores médios próximos a 90% da frequência cardíaca máxima. Também foram observados períodos de recuperação entre as apresentações, evidenciando que a competição apresenta uma organização intermitente do esforço (inserir referência do estudo de frequência cardíaca).

Outro estudo analisou a concentração de lactato sanguíneo em atletas cadeirantes em repouso e após a participação em uma competição. Os valores médios passaram de aproximadamente 2,54 mmol/L em repouso para 4,41 mmol/L após a competição (inserir referência do estudo de lactato). Esses dados indicam que a situação competitiva produz respostas fisiológicas que precisam ser consideradas na preparação dos atletas.

Essas evidências contribuem para ampliar a compreensão da Paradança enquanto modalidade esportiva. A execução de uma coreografia envolve simultaneamente aspectos técnicos, artísticos e físicos, e a exigência fisiológica observada em competição demonstra que o planejamento do treinamento não deve considerar somente o domínio dos movimentos.

Nesse contexto, a preparação física precisa dialogar com a preparação técnica. O desenvolvimento das capacidades físicas deve considerar as características dos movimentos realizados, a duração das apresentações, os intervalos de recuperação e as exigências específicas dos diferentes estilos de dança. Além disso, o acompanhamento periódico dessas capacidades pode auxiliar na identificação das necessidades individuais e no ajuste do treinamento.

A inexistência de referências amplamente consolidadas e específicas para avaliação do desempenho na Paradança reforça a necessidade de ampliar as investigações nessa área. A produção de parâmetros próprios da modalidade pode contribuir tanto para a preparação física quanto para o planejamento pedagógico, permitindo que professores e técnicos compreendam com maior precisão as exigências presentes em cada tarefa.

A articulação entre técnica, adaptação, autonomia e demanda física

Os cinco princípios apresentados — conhecer o praticante; conhecer a modalidade; adaptar sem descaracterizar; alternar estilos de ensino; e ensinar considerando a demanda física — devem ser compreendidos de maneira articulada.

Conhecer o praticante permite identificar suas possibilidades e necessidades. Conhecer a modalidade possibilita compreender aquilo que a tarefa exige. A partir dessas duas dimensões, o professor pode estabelecer adaptações que favoreçam a participação sem descaracterizar a dança. A escolha do estilo de ensino deve considerar o objetivo e o nível de autonomia pretendido, enquanto as demandas físicas precisam ser incorporadas à análise das tarefas e do processo de aprendizagem.

Assim, o planejamento pedagógico pode ser compreendido como um processo contínuo de observação, tomada de decisão, intervenção e reorganização. O professor propõe uma tarefa, observa a resposta do praticante, interpreta as dificuldades e potencialidades apresentadas e, quando necessário, modifica as condições de ensino. O praticante, por sua vez, participa desse processo por meio de suas experiências, respostas motoras e decisões.

Essa perspectiva também permite aproximar os conhecimentos produzidos no campo pedagógico daqueles relacionados às demandas físicas e fisiológicas da modalidade. A técnica não constitui uma dimensão isolada da preparação física, assim como a preparação física não deve ser dissociada das necessidades concretas da dança. Ambas precisam ser articuladas em um processo de formação que considere a especificidade da modalidade e a singularidade de cada praticante.

Além disso, os resultados da pesquisa histórico-pedagógica demonstram que esse processo ocorre dentro de condições sociais e institucionais concretas. A formação dos praticantes é sustentada por diferentes suportes, como vínculos afetivos, apoio familiar, compromisso docente, participação em eventos e parcerias com universidades. Ao mesmo tempo, persistem barreiras relacionadas à infraestrutura, à sobrecarga dos professores, à ausência de políticas públicas estruturadas e à reduzida visibilidade da modalidade (Paula, 2025).

Portanto, pensar estratégias de ensino para a Paradança não significa apenas definir procedimentos que o professor poderá utilizar em uma aula. Significa compreender um processo mais amplo, no qual sujeito, modalidade, professor, condições institucionais, demandas corporais e objetivos de aprendizagem estão permanentemente relacionados.

A sistematização dessas relações pode contribuir para que conhecimentos construídos historicamente na prática da Paradança sejam transformados em referências para a formação docente e para a organização do treinamento. Ao mesmo tempo, permite reconhecer que não existe uma estratégia universal de ensino capaz de responder às diferentes situações encontradas na modalidade. A competência pedagógica está justamente na capacidade de analisar cada situação e tomar decisões coerentes com as características do praticante, da tarefa e da própria Dança Esportiva.

CONCLUSÃO

A discussão desenvolvida permite compreender o ensino da Dança Esportiva, particularmente da Paradança Esportiva, como um processo de tomada de decisões pedagógicas que exige a articulação entre as características da modalidade e as singularidades de seus praticantes. Nessa perspectiva, ensinar não significa apenas transmitir uma técnica previamente estabelecida, mas criar condições para que diferentes sujeitos possam apropriar-se da dança, desenvolver respostas motoras e participar ativamente de seu processo de aprendizagem.

As pesquisas sobre a trajetória histórico-pedagógica da Paradança no Brasil mostram que grande parte dos conhecimentos construídos

na modalidade resulta da experiência acumulada por professores, técnicos e praticantes, em contextos marcados pela colaboração, experimentação e adaptação. A sistematização dessas experiências possibilita reconhecer referências para a ação pedagógica, ao mesmo tempo em que evidencia a necessidade de transformar conhecimentos predominantemente empíricos em subsídios para a formação profissional e para o desenvolvimento da modalidade.

A incorporação das demandas físicas e fisiológicas amplia essa compreensão. As exigências identificadas nos estudos indicam que o desenvolvimento técnico não pode ser dissociado das condições físicas necessárias à execução dos movimentos e ao enfrentamento das situações competitivas. Desse modo, conhecer as demandas da modalidade pode contribuir para que professores e técnicos interpretem as dificuldades dos praticantes de maneira mais abrangente e estabeleçam intervenções que articulem aprendizagem técnica, preparação física e autonomia.

Mais do que propor um modelo único de ensino, a discussão aponta para a necessidade de uma prática pedagógica contextualizada, na qual o professor seja capaz de observar, interpretar e tomar decisões diante das respostas apresentadas pelos praticantes. A qualidade do ensino, nessa perspectiva, está menos na aplicação rígida de procedimentos e mais na capacidade de estabelecer relações coerentes entre sujeito, tarefa, modalidade e contexto.

Por fim, a sistematização dessas relações reforça a necessidade de ampliar o conhecimento científico sobre a Paradança, especialmente no que se refere aos processos pedagógicos, às demandas físicas e às estratégias de formação de professores e atletas. O avanço dessas investigações pode contribuir para consolidar referências próprias da modalidade, sem desconsiderar o caráter dinâmico e plural das práticas que historicamente vêm constituindo a Paradança no Brasil.

REFERÊNCIAS

PAULA, Otávio Rodrigues de. **Sistematização e trajetória histórico-pedagógica da Paradança no Brasil**. 2025. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2025.

DO BRASIL A BARCELONA: INTERNACIONALIZAÇÃO DA PESQUISA EM DANÇA EM CADEIRA DE RODAS

Prof. Dtdo. JOSÉ HONÓRIO GLANZMANN*

INTRODUÇÃO

A internacionalização da pesquisa pode ampliar perspectivas teóricas, metodológicas e tecnológicas por meio do intercâmbio entre pesquisadores, instituições e diferentes áreas do conhecimento. Na formação doutoral, essa experiência favorece o contato com outras abordagens de investigação e novas formas de compreender o próprio objeto de estudo.

Entre março e junho de 2026, foi realizado estágio de doutorado sanduíche na Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), por meio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES), vinculado à pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGE/UFJF). As atividades ocorreram junto à TransMedia Catalonia, sob supervisão da professora Anna Matamala, envolvendo pesquisa, atividades acadêmicas e intercâmbio com pesquisadores e instituições.

A pesquisa de doutorado investiga o emprego de Inteligência Artificial, Visão Computacional e Tecnologias Educacionais no apoio ao ensino e à aprendizagem da dança, com especial atenção à Dança em Cadeira de Rodas, considerando também aspectos de Experiência do Usuário (UX), usabilidade e acessibilidade. Nesse contexto, é desenvolvida a plataforma educacional *Motion Tracking System for Dance* (MTS4Dance), que utiliza recursos computacionais de análise do movimento para produzir informações de apoio a professores e estudantes.

A experiência na UAB ampliou a pesquisa para além dos aspectos computacionais, aproximando-a de temas como comunicação acessível, experiência do usuário, Desenho Universal para a Aprendizagem, aprendizagem motora, transferência de conhecimento e

* IFSudesteMG/UFJF. *E-mail*: jose.honorio@ifsudestemg.edu.br.

inclusão. As experiências foram organizadas em quatro eixos: pesquisa, acessibilidade, tecnologia e colaboração internacional.

Esse percurso contribuiu para a evolução do MTS4Dance e para uma reflexão sobre o papel da tecnologia no ensino da dança. Na Dança em Cadeira de Rodas, diferentes corpos produzem diferentes possibilidades de movimento, e a relação entre corpo, cadeira de rodas e movimento não pode ser reduzida aos dados obtidos por sistemas computacionais.

OBJETIVOS

Relatar a experiência desenvolvida durante o estágio de doutorado sanduíche na Universitat Autònoma de Barcelona e analisar suas contribuições para a pesquisa em Dança em Cadeira de Rodas. Busca-se apresentar as principais atividades realizadas e discutir suas repercussões para a integração entre tecnologia, acessibilidade e educação, para o desenvolvimento do MTS4Dance e para a cooperação científica internacional.

METODOLOGIA

O trabalho caracteriza-se como relato de experiência de natureza descritiva, elaborado a partir das atividades desenvolvidas durante o estágio de doutorado sanduíche na Universitat Autònoma de Barcelona, entre março e junho de 2026. As atividades envolveram estudos e pesquisa, desenvolvimento tecnológico, participação em eventos científicos, apresentação e discussão da pesquisa, reuniões com pesquisadores e visitas técnicas ao *Computer Vision Center* (CVC).

As experiências foram sistematizadas a partir dos registros das atividades e do relatório final do PDSE e analisadas em quatro eixos: pesquisa, envolvendo Inteligência Artificial, educação, dança e aprendizagem motora; acessibilidade, abrangendo comunicação acessível, experiência do usuário e Desenho Universal para a Aprendizagem; tecnologia, compreendendo Visão Computacional, análise do movimento e MTS4Dance; e colaboração internacional, envolvendo eventos, reuniões, visitas técnicas e intercâmbios com pesquisadores e instituições.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A experiência na Universitat Autònoma de Barcelona ultrapassou os objetivos inicialmente relacionados ao desenvolvimento tecnológico do MTS4Dance. A inserção em um ambiente internacional e interdisciplinar ampliou a compreensão das relações entre tecnologia, educação, acessibilidade e inclusão, repercutindo tanto na evolução da plataforma quanto na forma de compreender o papel da tecnologia no ensino e na aprendizagem da Dança em Cadeira de Rodas.

Um dos eixos de maior impacto esteve relacionado à acessibilidade e à comunicação. Atividades promovidas no contexto da TransMedia Catalonia, como *Towards a Clear and Accessible Communication*, encontro relacionado ao projeto ALFIE, Clear Climate Workshop e uma atividade sobre linguagem inclusiva de gênero e percepção dos usuários, proporcionaram contato com princípios de comunicação clara e acessível e acessibilidade cognitiva e comunicacional. Essas experiências reforçaram uma concepção de acessibilidade que não se limita aos requisitos técnicos de interface, mas envolve também como informações, orientações e *feedbacks* são apresentados e compreendidos pelos usuários.

Essa perspectiva mostrou-se especialmente pertinente ao MTS4Dance, pois as informações produzidas pela análise do movimento precisam ser transformadas em orientações compreensíveis e pedagogicamente úteis. As discussões sobre experiência do usuário, comunicação acessível e Desenho Universal para a Aprendizagem repercutiram na revisão das interfaces e na apresentação das informações a professores e estudantes.

A participação na *II Conference on Knowledge Transfer in Social Sciences and Humanities* proporcionou discussões sobre as relações entre universidade, sociedade e impacto da pesquisa. No *21st TransMedia Catalonia International Meeting*, foi apresentada a comunicação "Ambiente Educativo para la *Enseñanza de la Danza en Silla de Ruedas*", possibilitando divulgar e discutir internacionalmente o MTS4Dance em um ambiente acadêmico interdisciplinar.

No campo da Inteligência Artificial e da Visão Computacional, destacaram-se duas visitas técnicas ao *Computer Vision Center* (CVC).

Na primeira, em 29 de maio de 2026, foram conhecidas suas linhas de investigação e discutidas possibilidades de aproximação com a pesquisa desenvolvida no Brasil, incluindo a apresentação do MTS-4Dance e questões relacionadas à análise computacional do movimento humano. A segunda visita aprofundou o intercâmbio em um encontro técnico sobre rastreamento corporal, processamento do movimento em tempo real e aplicações envolvendo usuários de cadeira de rodas.

Essas discussões permitiram refletir sobre limitações e possibilidades das tecnologias de rastreamento diante da diversidade corporal presente na Dança em Cadeira de Rodas. Diferentes alternativas foram examinadas durante o estágio, mantendo-se o MediaPipe como solução utilizada pelo MTS4Dance diante da ausência de evidências suficientes para justificar sua substituição.

A experiência também repercutiu na evolução conceitual do MTS-4Dance. Inicialmente concentrada na análise e comparação computacional do movimento, a plataforma passou a enfatizar a utilização dos dados no processo de ensino e aprendizagem, incorporando maior atenção à mediação pedagógica, à prática orientada e à comunicação dos resultados. Entre os recursos desenvolvidos ou aprimorados estiveram o Painel de Prática e o Player Interativo para Prática Coreográfica.

Mais do que novas funcionalidades, a experiência contribuiu para amadurecer a relação entre dança e tecnologia. As discussões reforçaram que a dança envolve corpo, espaço, tempo, percepção, expressão e relações, dos quais os dados computacionais representam apenas parte. Na Dança em Cadeira de Rodas, essa compreensão é particularmente relevante diante das diferentes possibilidades de movimento e da participação da cadeira em sua configuração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estágio de doutorado sanduíche na Universitat Autònoma de Barcelona constituiu uma experiência de formação, intercâmbio científico e internacionalização que ampliou as perspectivas da pesquisa desenvolvida no Brasil. O contato com diferentes abordagens sobre

acessibilidade, comunicação, Inteligência Artificial e Visão Computacional reforçou a necessidade de articular tecnologia, acessibilidade e educação no ensino e na aprendizagem da Dança em Cadeira de Rodas.

A experiência contribuiu para consolidar o MTS4Dance como plataforma educacional de apoio à mediação pedagógica e à prática da dança. Reforçou também a importância de considerar a diversidade corporal e a relação entre corpo, cadeira de rodas e movimento, evitando que recursos computacionais estabeleçam um modelo único de execução como referência para diferentes praticantes.

O retorno ao Brasil representa, assim, não apenas a continuidade de um projeto tecnológico, mas a incorporação de novas perspectivas à pesquisa e o fortalecimento da colaboração científica. A análise computacional pode oferecer evidências relevantes sobre o movimento, mas deve atuar como apoio ao professor e ao estudante, sem reduzir a complexidade e a diversidade da experiência da dança.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro por meio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE); ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais (IF Sudeste MG), pelo apoio institucional e afastamento para qualificação; ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGE/UFJF), pelo apoio acadêmico; e à Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), especialmente à TransMedia Catalonia, pela acolhida e pelas oportunidades de formação e intercâmbio científico.

Palavras-chave: Dança em Cadeira de Rodas. Tecnologia Educacional. Inteligência Artificial. Internacionalização.

REFERÊNCIAS

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. **Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE)**. Brasília, DF: CAPES, [*s.d.*]. Disponível em: Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE). Acesso em: 15 set. 2026.

COMPUTER VISION CENTER. **Computer Vision Center.** Bellaterra: CVC, [*s.d.*]. Disponível em: Computer Vision Center. Acesso em: 15 set. 2026.

GLANZMANN, José Honório. **Relatório final de atividades desenvolvidas durante o Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES)**: Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2026.

TRANSMEDIA CATALONIA. **Easy Access for Social Inclusion Training (EASIT)**. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, [*s.d.*]. Disponível em: Easy Access for Social Inclusion Training (EASIT). Acesso em: 15 set. 2026.

TRANSMEDIA CATALONIA. **TransMedia Catalonia**. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, [*s.d.*]. Disponível em: TransMedia Catalonia. Acesso em: 15 set. 2026.

ESTRUTURAÇÃO FEDERATIVA E CAPTAÇÃO DE RECURSOS PARA A DANÇA EM CADEIRA DE RODAS

Prof. Dr. HEGLISON CUSTÓDIO TOLEDO*

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da Dança em Cadeira de Rodas no Brasil atravessa um momento de metamorfose estrutural. Por décadas, a modalidade sobreviveu através de "iniciativas pessoais" esforços marcados por paixão isolada, financiamento intermitente e um certo desgaste operacional dos seus precursores. No entanto, para que a modalidade atinja sua maturidade, é imperativo migrar para a Institucionalização. Este novo paradigma substitui o esforço individual pela atuação em rede, a incerteza pela segurança jurídica e a escassez pelo acesso ao capital sustentável viabilizado pelas Leis de incentivo, seja a Lei de Incentivo ao Esporte, seja a Lei Rouanet em nível nacional, acrescido das leis estaduais e municipais de incentivo (Brasil, 1991, 2025).

A evolução da Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas (CBDCR) sustenta-se no equilíbrio em dois pilares fundamentais: uma governança sólida, denominada em que denomino de "motor", e uma captação inteligente de recursos, no qual denomino de "força". O objetivo deste documento é abordar a arquitetura sistêmica e a engenharia financeira que, sob a égide da Lei nº 14.597/2023, em que se torna capaz a transformarão da modalidade em um ecossistema robusto (Brasil, 2023).

Para adequar ao Sistema Nacional do Desporto é necessário estruturar a espinha dorsal do ecossistema, em que se fundamenta na interdependência entre os níveis confederativo, estadual e local. Esta estrutura é desenhada para garantir a autonomia associativa, promovendo uma descentralização eficiente através da gestão conferido pela legislação esportiva moderna. Neste sentido, para organizar a modalidade de forma profissional, os papéis devem ser distribuí-

* Universidade Federal de Juiz de Fora. *E-mail*: heglison.toledo@ufjf.br.

dos em quatro níveis, sendo a Confederação com o papel da Inteligência central responsável por definir diretrizes nacionais, gerenciar o alto rendimento, certificar árbitros e classificadores, e consolidar sua presença em nível nacional. A Ponte para esta possibilidade são as Federações Estaduais, cujo executivos regionais com exclusividade territorial, sendo um por unidade federativa mais o distrito federal, devem adotar nome e identidade padrão, gerenciar bancos de dados de atletas e organizar circuitos estaduais que alimentem o ranking nacional.

Para que o ecossistema seja implantado de maneira fluida é muito importante que as federações estimulem a criação, desenvolvimento e consolidação de ligas, clubes, grupos, associações e institutos, através de circuitos, eventos, seminários e congressos para que sejam alavancados projetos sociais e academias onde a dança efetivamente ocorre, os quais são os responsáveis pela iniciação esportiva e formação técnica direta. Além de atuarem como porta de entrada para novos talentos, organizando festivais locais e captando novos grupos para o sistema.

Para evitar a proliferação do chamados "entidades fantasmas", a filiação exige critérios objetivos e com rigor mínimo de entidades de prática ativas, atletas registrados em sistema nacional e calendário anual comprovado. É importante que cada Federação possua, obrigatoriamente, a seguinte estrutura mínima administrativa: Assembleia Geral; Presidência/Diretoria Executiva; Conselho Fiscal; Diretoria Técnica; Comissão de Arbitragem; Comissão de Classificação Funcional.

Os Fundamentos de Gestão Contemporânea na "sociedade do conhecimento", sugere que a gestão esportiva migre da burocracia para a estratégia. Portanto, gerir a CBDCR exige a utilização racional de recursos para atingir objetivos preestabelecidos com criatividade e foco em resultados auditáveis. Sendo como modelo basilar os três cadeados da admissibilidade Representatividade Real com filiação ativa de clubes, conselhos operantes e calendários de competições comprovados. Transparência Fiscal através da manutenção ininterrupta de Certidões Negativas de Débitos (CNDs) e escrituração contábil profissional e atualização Estatutária com alinhamento rigoroso as premissas da Confederação Brasileira de Dança com

Cadeiras de Rodas. O ecossistema deve adotar um Estatuto-Padrão para as Federações, incluindo cláusulas de exclusividade territorial, mecanismos de intervenção técnica para casos de descumprimento de regras básicas, e critérios de voto equilibrados incluindo peso institucional com critérios de atividade esportiva real.

A sustentabilidade da CBDCR baseia-se no sistema de financiamento e não é excludente, pois esse sistema pode ser acumulável, permitindo que uma única governança sustente múltiplos projetos simultaneamente. A exemplo da Lei de Incentivo ao Esporte (LIE), na qual permite deduções de 7% para Pessoas Físicas e 4% para Pessoas Jurídicas vinculadas no modelo de Lucro Real. Este financiamento vai permitir ações vinculadas a Formação Esportiva com Foco em crianças e adolescentes. Esporte para Toda a Vida, incentivando a Dança comunitária e saúde. A Excelência Esportiva, culmina com o Alto rendimento e competições. Entidades que apresentam indicadores quantificáveis de transformação social e governança contábil impecável captam recursos com maior facilidade do que aquelas focadas exclusivamente na *performance* técnica de seus atletas. A profissionalização da Dança em Cadeira de Rodas no Brasil não é mais uma opção, mas uma condição de sobrevivência dentro do Sistema Nacional do Esporte. A integração entre a estruturação federativa sólida e a alavancagem de impacto social via Lei de Incentivo é o caminho para a maturidade da modalidade.

A sustentabilidade econômica da Dança em Cadeira de Rodas depende da constituição de uma arquitetura de financiamento capaz de articular diferentes fontes de recursos sem comprometer a autonomia, a transparência ou a identidade institucional da modalidade. Nesse sentido, o financiamento não deve ser compreendido apenas como atividade complementar à gestão esportiva, mas como dimensão estratégica da própria governança. A literatura especializada em gestão do esporte demonstra que organizações esportivas operam em ambientes caracterizados pela multiplicidade de stakeholders, pela dependência de recursos externos e pela necessidade de conciliar objetivos esportivos, sociais, institucionais e econômicos (Geeraert; ALM; Groll, 2014, Rocha; Bastos, 2011).

Para a Dança em Cadeira de Rodas, essa perspectiva torna especialmente relevante a construção de um portfólio diversificado de financiamento, aproveitando a natureza simultaneamente esportiva, artística, cultural e social da modalidade. Essa característica permite a elaboração de projetos distintos, com objetos, metas, orçamentos e prestações de contas próprios, adequados aos diferentes mecanismos de financiamento disponíveis. A dimensão artístico-cultural, por exemplo, pode ser desenvolvida por meio de projetos de espetáculos, festivais, circulação artística, formação cultural e outras ações enquadráveis no campo das artes cênicas, inclusive mediante os mecanismos do Programa Nacional de Apoio à Cultura.

A implementação de uma arquitetura federativa nacional para a Dança em Cadeira de Rodas deve ocorrer progressivamente, uma vez que processos acelerados de expansão podem produzir estruturas formalmente constituídas, porém desprovidas de capacidade administrativa, financeira e técnica. O princípio orientador deve ser o fortalecimento institucional antes da ampliação territorial. Estudos sobre governança esportiva demonstram que organizações sustentáveis dependem não apenas de sua constituição jurídica, mas também da existência de normas claras, profissionalização administrativa, mecanismos de *accountability*, capacidade operacional e relações estruturadas entre os diferentes níveis da organização (Geeraert; ALM; Groll, 2014, Rocha; Bastos, 2011).

A sustentabilidade financeira deve acompanhar essa transformação. A combinação entre recursos provenientes de mecanismos de incentivo ao esporte, projetos culturais, parcerias públicas, patrocínios privados, receitas próprias e outras fontes juridicamente disponíveis reduz a vulnerabilidade decorrente da concentração financeira e amplia a capacidade de planejamento. Para organizações do esporte adaptado, essa diversificação é particularmente importante, uma vez que a literatura demonstra que entidades voltadas às pessoas com deficiência podem apresentar elevada dependência de financiamento externo e necessitam desenvolver alianças institucionais, conhecimento organizacional e estratégias próprias de gestão dos recursos para assegurar continuidade e crescimento (Brown; Pappous, 2018).

Para viabilizar tudo o que foi abordado, deve se ter em mente a capacidade de comunicação e construção de narrativa adequada para atingir o maior número de pessoas possível, além de estabelecer estratégias de comunicação e *marketing*. Para a atração de novos grupos e atração de novos talentos, academias, projetos sociais e institutos, a promoção e realização sistemática de circuitos estaduais, festivais locais, seminários e congressos tem que ser uma atividade rotineira e consistente. Para além disso, importante priorizar a padronização de Marca para garantir coesão e fortalecimento da imagem pública da modalidade em nível nacional. Portanto, todas as Federações Estaduais devem adotar nome e identidade visual padronizados, assim como, estabelecer um posicionamento e narrativa de impacto. No fortalecimento da CBCR, a comunicação deve ser estratégica para engajar a comunidade e novos parceiros. O foco deve enfatizar indicadores quantificáveis de transformação social (como a dança comunitária e a saúde) e a transparência de governança, elementos que atraem mais apoio do que a abordagem focada estritamente no alto rendimento ou na exibição artística. A divulgação fundamenta-se na articulação integrada das dimensões esportiva, artística, cultural e social da Dança em Cadeira de Rodas (Toledo, 2024).

A revolução da Dança em Cadeira de Rodas no Brasil deixou de ser um sonho de entusiastas para se tornar um projeto de arquitetura institucional. A união entre a Lei Geral do Esporte, a governança de "Padrão Ouro" e a engenharia financeira da LIE cria um ciclo virtuoso de sustentabilidade. O talento artístico e a garra dos nossos atletas já são realidade; agora, entregamos a estrutura. O modelo de ecossistema institucionalizado é o único caminho para assegurar que a modalidade não dependa de indivíduos, mas de um sistema indestrutível. A revolução começa pela gestão e termina na democratização definitiva do acesso ao esporte.

Palavras-chave: Dança em Cadeira de Rodas. Gestão. Governança.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e dá outras providências. **Diário Oficial [da Republica Federativa do Brasil]**, Brasilia, DF, seção 1, p. 30261, 24 dez 1991.

BRASIL. Lei nº 14.597, de 14 de junho de 2023. Institui a Lei Geral do Esporte. **Diário Oficial da União**, Brasilia, DF, seção 1, p. 6, 15 jun 2023.

BRASIL. Lei Complementar nº 222, de 26 de novembro de 2025. Dispõe sobre condições e limites para a concessão, a ampliação ou a prorrogação de incentivos fiscais ao esporte pela União, pelos Estados, pelo Distrito Federal e pelos Municípios; altera a Lei nº 14.260, de 8 de dezembro de 2021; e revoga a Lei nº 11.438, de 29 de dezembro de 2006 (Lei de Incentivo ao Esporte). Brasília, DF: Presidência da República, 2025.

BROWN, Christopher; PAPPOUS, Athanasios. The organisational performance of national disability sport organisations during a time of austerity: a resource dependence theory perspective. **International Journal of Sport Policy and Politics**, [*s.l.*], v. 10, no. 1, p. 63-78, 2018.

GEERAERT, Arnout; ALM, Jens; GROLL, Michael. Good governance in international sport organizations: an analysis of the 35 Olympic sport governing bodies. International **Journal of Sport Policy and Politics**, [*s.l.*], v. 6, no. 3, p. 281-306, 2014.

ROCHA, Cláudio Miranda da; BASTOS, Flávia da Cunha. Gestão do esporte: definindo a área. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, São Paulo, v. 25, n. esp., p. 91-103, 2011.

TOLEDO, H. C. **Inovação e tecnologia na gestão do esporte**. São Paulo: Editora Senac, 2024.

DANÇA EM CADEIRA DE RODAS: PRÁTICA LÚDICA E PERCEPÇÃO ESTÉTICA, PARA PROMOVER UMA CULTURA ANTICAPACITISTA

VERONICA NARCISO LEGENTIL*

INTRODUÇÃO

A dança em cadeira de rodas viabiliza a expressão, a participação e o protagonismo de pessoas com deficiência. Historicamente, a dança ocidental esteve vinculada a um modelo de corpo simétrico e virtuoso, que excluiu os corpos diferenciados do espaço cênico. Em contraposição a essa exclusão, as vanguardas modernas e pós-modernas abriram espaço para a dança em cadeira de rodas como experimentação corporal.

Ferreira (2003) compreende essa modalidade como transformação corporal e social, na qual o movimento é espaço de significação. Ao analisar as manifestações verbais e não verbais dos dançarinos, a deficiência é retirada da lógica da falta biológica e inserida em uma dimensão relacional e discursiva. Assim, a prática desafia os conceitos tradicionais de arte e promove a transição de uma ética individualista para uma perspectiva solidária e coletiva.

OBJETIVOS

O objetivo geral deste estudo é analisar de que maneira a dança em cadeira de rodas contribui para a valorização das pessoas com deficiência, favorecendo o protagonismo e a promoção de uma cultura anticapacitista, a partir da experiência vivenciada na Cia. Holos de Dança Teatro. Para tanto, definem-se os seguintes objetivos específicos:

- Investigar como a cadeira de rodas é ressignificada no processo coreográfico, passando de símbolo de limitação biológica a um acréscimo expressivo e estético;

* Centro Cultural Henrique Lage – FAETEC – Rio de Janeiro/RJ. *E-mail*: vlegentil@gmail.com.

- Discutir o papel da prática lúdica e artística na desconstrução de estereótipos capacitistas e na reconfiguração da subjetividade dos sujeitos com deficiência física;
- Refletir sobre a importância da ocupação de espaços cênicos públicos pelos dançarinos, identificando como essa presença transforma os olhares sociais sobre a deficiência.

METODOLOGIA

Este estudo, de abordagem qualitativa e caráter experiencial, fundamenta-se na vivência da autora como integrante da Cia. Holos de Dança Teatro e na observação dos processos de criação coletiva. A análise alinha-se ao referencial de Ferreira (2003), que articula a Análise do Movimento de Rudolf Laban (Sistema *Effort-Shape*) à Análise do Discurso de matriz francesa (Pêcheux e Orlandi). Essa abordagem considera que as manifestações corporais e verbais integram um mesmo fluxo discursivo, no qual o gesto adquire materialidade e significado discursivo.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A análise da experiência na Cia. Holos, sob a ótica da tese de Ferreira (2003), revela transformações lúdicas e sociais organizadas a partir dos seguintes eixos temáticos:

1 Escrevivência da Autora na Cia. Holos: Desconstruindo o Perfeccionismo e o Capacitismo Estrutural

Como autora e pessoa com deficiência que vivenciou a dança por dois anos na Cia. Holos de Dança Teatro, trago um relato de escrevivência sobre o impacto transformador dessa prática. Atravessada pelo capacitismo estrutural na vida acadêmica e no mercado de trabalho, a constante cobrança interna para provar competência torna o perfeccionismo ainda mais adoecedor. Na Cia. Holos, encontrei um espaço para desconstruir esses padrões normativos e respeitar minhas individualidades. Essa vivência ressignificou minha trajetória ao me permitir desfrutar da arte, enquanto nossas apresentações públicas evidenciaram a ocupação legítima de espaços cênicos pela pessoa com deficiência. Como pondera Ferreira (2003, p. 11), a vivên-

cia artística permite ao sujeito superar limites impostos e "mobilize o corpo como instrumento para a liberdade".

2 Protagonismo e o "Dançarino-Deficiente"

A vivência artística desloca o sujeito com deficiência da posição de receptor passivo para a de agente ativo e produtor de cultura, transformando a deficiência motora em ponto de partida para novas criações corporais. Como assevera Ferreira (2003, p. 192), "O dançarino não vai funcionar como deficiente dentro da coreografia, neste sentido, ele vai funcionar como dançarino-deficiente. E isto irá possibilitar-lhe transcender-se". Esse movimento estimula a autonomia e promove um refinamento motor que desafia olhares paternalistas, rompendo com rótulos assistencialistas de "inútil" ou "coitado" para afirmar o ato de dançar como vetor de sobrevivência e dignidade existencial.

3 Ressignificação da Cadeira de Rodas como Acréscimo

No processo artístico, a cadeira de rodas deixa de ser representada como símbolo de limitação para se integrar à identidade corporal do dançarino e atuar como elemento estético ativo da coreografia. Na tese de Ferreira (2003, p. 35), afirma-se que "A cadeira de rodas deixa de ser um limite, deixa de ser uma coisa limitada para ser um acréscimo". Ao ser simbolizada como extensão do próprio corpo, o equipamento garante autonomia espacial e fluidez: na Cia. Holos, a cadeira é integrada às movimentações cênicas através de trajetórias curvas e giros que desenham uma "silhueta giratória", ampliando os trajetos no espaço-tempo e consolidando a plasticidade dessa nova corporalidade.

4 Desconstrução de Estereótipos e Desvio Estético

A ocupação dos palcos por dançarinos em cadeiras de rodas confronta a memória estética clássica hegemônica ao provocar um desvio no olhar da plateia, deslocando-a da compaixão paternalista para a apreciação artística. Conforme salienta Ferreira (2003, p. 5), "o corpo que hoje se apresenta na dança em cadeira de rodas é muitas vezes ambíguo e nos faz experimentar um sentimento de estranheza. Isto ocorre, talvez, porque este corpo esteja fora dos sistemas simbólicos já nomeados". Essa ambiguidade desestabiliza as normas tradicionais ao substituir a ideia de limitação por competências singulares, onde equilíbrio e harmonia passam a ser concebidos

na plasticidade das trajetórias corporais, abrindo caminho para que corpos múltiplos proponham arranjos estéticos inéditos.

5 Cultura Anticapacitista e Deslocamento de Sentidos

A dança atua como ferramenta de luta anticapacitista ao desconstruir o caráter caritativo atribuído às pessoas com deficiência, retirando-a do âmbito estritamente clínico para situá-la nas relações sociais e ideológicas. Como aponta Ferreira (2003, p. 22),

> a dança proporciona possibilidades de movimentos e, na medida em que permite ao sujeito re-significar-se, pode indicar vias de solução de problemas... não que se evitará a deficiência enquanto tal, mas sim que se estará trabalhando a maneira como ela é significada tanto pelo sujeito como pela sociedade, produzindo deslocamentos de sentidos.

Esse deslocamento desconstrói visões de dependência e incapacidade; como pondera Pfeiffer (2002 *apud* Ferreira, 2003, p. 18), as práticas inclusivas na arte reafirmam que a educação e a cultura para pessoas com deficiência não constituem benevolência ou caridade, mas direitos fundamentais e alicerces constitutivos do sujeito no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança em cadeira de rodas revela-se uma prática potente para a expressão artística e a promoção da inclusão. Ao articular movimento, ludicidade e percepção estética, essa modalidade reformula a relação com o próprio corpo e com os espaços públicos, demonstrando que sujeitos com deficiência podem ocupar o cenário cultural com autonomia e criatividade.

Conforme sustenta Ferreira (2003), a verdadeira possibilidade da dança reside na mobilização do "corpo imaginário" — aquele movido pelo desejo e pelo afeto simbólico, permitindo ao sujeito ir além das restrições biológicas. Trata-se de uma prática dotada de especificidade estética, capaz de transformar a ética individualista em solidariedade e ressignificar a presença da pessoa com deficiência na sociedade. No limite, dançar transcende o ato físico: significa existir, expressar-se e transformar os olhares sociais.

Palavras-chave: Dança em Cadeira de Rodas. Inclusão. Percepção Estética. Anticapacitismo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Guilherme de Andrade; BOMFIM, Soyane de Azevedo Vargas do; SANTOS, Dayana Ferreira dos. Representações da dança inclusiva com cadeira de rodas para pessoas com deficiência. **EFDeportes.com**, Revista Digital, Buenos Aires, ano 17, n. 167, abr. 2012. Disponível em: https://www.efdeportes.com/efd167/danca-inclusiva-com-cadeira-de-rodas.htm. Acesso em: 10 ago. 2026.

FERREIRA, Eliana Lucia. **Corpo-movimento-deficiência**: as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação. 2003. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

FERREIRA, Eliana Lucia. Dança em cadeira de rodas: os sentidos da dança como linguagem não-verbal. **Conexões**, Campinas, SP, v. 1, n. 6, p. 141-143, 2001.

LORETO, Luiz Carlos. **Capacitismo**: o que é isso? [*S.l.*]: Independently Published, 2021.

SILVA, Otto Marques da. **A epopéia ignorada**: a pessoa deficiente na história do mundo de ontem e de hoje. São Paulo: Centro São Camilo de Desenvolvimento em Administração da Saúde, 1987.

VARGAS, Soyane. Dança sobre rodas: desafios e possibilidades. **EFDeportes.com**, Revista Digital, Buenos Aires, ano 13, n. 122, jul. 2008. Disponível em: https://www.efdeportes.com/efd122/danca-sobre-rodas-desafios-e-possibilidades.htm. Acesso em: 10 ago. 2026.

TECNOLOGIA APLICADA À DANÇA EM CADEIRA DE RODAS

Prof. Dtdo. JOSÉ HONÓRIO GLANZMANN*

INTRODUÇÃO

O ensino da dança e a produção coreográfica em Dança em Cadeira de Rodas (DCR) envolvem diferentes atividades e requerem habilidades, tempo e dedicação de estudantes, dançarinos, professores, técnicos e coreógrafos. Nesse contexto, as Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) podem contribuir tanto para os processos de ensino e aprendizagem quanto para a criação e realização de apresentações artísticas, oferecendo recursos que possibilitam registrar, armazenar, revisar e analisar materiais relacionados à dança.

Na produção coreográfica, diferentes tecnologias podem ser incorporadas desde as etapas iniciais de preparação até a realização do espetáculo. Recursos para pesquisa, criação e edição de imagens, áudio e vídeo, registros dos ensaios, iluminação, sonorização, projeções e mapeamento de vídeo exemplificam algumas dessas possibilidades. Mais recentemente, ferramentas de Inteligência Artificial Generativa também passaram a oferecer novas alternativas para a criação de conteúdos visuais destinados às produções artísticas. Entretanto, a utilização desses recursos, por si só, não garante a qualidade de uma produção: a atuação dos professores, técnicos, coreógrafos e dançarinos permanece fundamental.

Além dos recursos empregados na criação e realização dos espetáculos, tecnologias de rastreamento de movimentos corporais apresentam possibilidades de aplicação à análise do movimento e ao ensino da dança. Nesse contexto, insere-se o MTS2Dance (*Motion Tracking System to Dance*), plataforma desenvolvida no âmbito de pesquisa do Núcleo de Pesquisa em Inclusão, Movimento e Ensino a Distância da Universidade Federal de Juiz.

* IFSudesteMG/UFJF.

de Fora (NGIME/UFJF), que utiliza o rastreamento corporal como ferramenta de apoio ao ensino da Dança em Cadeira de Rodas.

Dessa forma, discutir o uso da tecnologia na DCR implica considerá-la não apenas como um conjunto de ferramentas isoladas, mas como um recurso que pode estar presente em diferentes momentos da produção coreográfica e do processo de ensino, desde a preparação das mídias e dos elementos visuais até a apresentação em cena e a análise dos movimentos dos dançarinos.

OBJETIVOS

Apresentar possibilidades de utilização de tecnologias nas diferentes etapas da produção coreográfica em Dança em Cadeira de Rodas, considerando a preparação ou pré-produção, o ensaio e a apresentação em cena. Como aplicação específica da tecnologia ao ensino da DCR, apresentar a plataforma MTS2Dance e as possibilidades de utilização do rastreamento de movimentos corporais como recurso de apoio à análise da *performance* e ao processo de ensino da dança.

METODOLOGIA

O trabalho foi organizado considerando três etapas da produção coreográfica: preparação ou pré-produção, ensaio e apresentação em cena. Em cada uma delas, foram reunidas possibilidades de utilização de recursos tecnológicos relacionados às atividades de criação, preparação e realização de espetáculos de dança. Entre os recursos abordados estão ferramentas para pesquisa e edição de imagens, áudio e vídeo, Inteligência Artificial Generativa, registros audiovisuais dos ensaios, iluminação, sonorização, projeções, mapeamento de vídeo e recursos de apoio à criação e análise de *performances*.

Como aplicação específica da tecnologia ao ensino da Dança em Cadeira de Rodas, foi considerada a plataforma MTS2Dance (*Motion Tracking System to Dance*), desenvolvida segundo um modelo incremental. Nesse modelo, uma implementação inicial é progressivamente aperfeiçoada por meio da obtenção de *feedback* e do desenvolvimento de novas versões.

Para a análise dos movimentos, o MTS2Dance utiliza vídeos previamente gravados. Inicialmente, é registrada a execução do professor,

técnico ou coreógrafo, adotada como referência. Seus movimentos corporais são rastreados e armazenados, sendo o mesmo procedimento realizado com a *performance* do aluno, atleta ou dançarino. A partir das coordenadas obtidas pelo rastreamento, as execuções podem ser comparadas para identificação de diferenças nos movimentos e acompanhamento da *performance*.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A organização das tecnologias segundo as diferentes etapas da produção coreográfica evidencia que esses recursos podem ser utilizados desde a concepção de um espetáculo até sua realização em cena. Na preparação ou pré-produção, a tecnologia pode apoiar a pesquisa de músicas, letras, partituras, obras literárias, roteiros, vídeos e referências visuais para figurinos e cenários. Ferramentas de edição de imagem, áudio e vídeo permitem preparar e adaptar as mídias que serão utilizadas na produção, enquanto recursos de Inteligência Artificial Generativa ampliam as possibilidades de criação de conteúdos visuais.

Entre as aplicações apresentadas, a edição de áudio mostrou-se particularmente útil para adequar músicas ao tempo de duração das coreografias em apresentações artísticas de DCR e competições de paradança. Como exemplo, foi realizada no *Audacity* (Audacity Team, 2024) a edição da música *O Fantasma da Ópera*, utilizada pela *Top Action* Cia. de DCR de Juiz de Fora. Na produção audiovisual, ferramentas de edição também foram utilizadas na preparação de conteúdos para o espetáculo *Alice*, do Advance – Centro Integrado de Dança de Juiz de Fora. Nesse mesmo espetáculo, a ferramenta de Inteligência Artificial Generativa Kling AI (Kuaishou, 2024) foi empregada na criação de cenas destinadas à projeção como cenário, a partir de imagens originalmente criadas pelo artista plástico André Monteiro.

Na etapa de ensaio, vídeos e fotografias de *performances* anteriores podem auxiliar na observação do posicionamento dos dançarinos e nos ajustes da coreografia. As músicas previamente editadas e mixadas também passam a integrar essa etapa, conforme as decisões de professores, técnicos e coreógrafos. Além desses recursos, *softwares* especializados podem apoiar a criação, visualização, documentação e

análise das *performances*, demonstrando que o uso da tecnologia não se restringe à preparação das mídias ou ao momento da apresentação.

Na etapa em cena, os recursos tecnológicos passam a integrar diretamente a composição visual e sonora do espetáculo. Em apresentações artísticas não competitivas, elementos como iluminação, LEDs, projeções, mapeamento de vídeo e sonorização podem ser associados aos figurinos, cenários e movimentos dos dançarinos. Um exemplo dessa integração ocorreu no espetáculo *Além da Dança*, no qual LEDs foram incorporados aos figurinos e ao cenário por meio do projeto de extensão Ciência e Arte do IFSudesteMG, Campus Juiz de Fora (La-Gatta *et al*., 2017).

Outra possibilidade apresentada é o gerenciamento de mídias e o mapeamento de vídeo. O Resolume Arena (Resolume, 2024) permite manipular vídeos, áudio e efeitos visuais durante as apresentações e foi utilizado no gerenciamento de mídias dos espetáculos *And the Oscar goes to...* (2023) e *Alice* (2024) do Advance – Centro Integrado de Dança de Juiz de Fora. O coreografismo constitui outra possibilidade de articulação entre tecnologia e movimento, ao relacionar elementos gráficos do espaço cênico à movimentação dos dançarinos e possibilitar a produção de imagens responsivas à *performance*.

Esses exemplos demonstram que a tecnologia pode assumir diferentes funções ao longo de uma produção coreográfica: apoiar a pesquisa e a concepção artística, preparar e adaptar mídias, registrar e observar os ensaios e integrar-se aos elementos visuais e sonoros apresentados ao público. Sua contribuição, portanto, não está associada a uma única ferramenta, mas às possibilidades de apropriação dos recursos disponíveis de acordo com as necessidades e objetivos de cada produção.

No âmbito do ensino e da análise dos movimentos, o MTS2Dance acrescenta outra possibilidade de utilização da tecnologia na DCR. A plataforma realiza o rastreamento corporal a partir de vídeos e permite comparar a execução do aluno, atleta ou dançarino com uma *performance* de referência realizada pelo professor, técnico ou coreógrafo. O rastreamento possibilita obter as coordenadas dos movimentos corporais ao longo da *performance* e utilizá-las na análise das execuções.

No MTS2Dance, 33 pontos do corpo humano são automaticamente rastreados. Para o dançarino em cadeira de rodas, podem ser selecionados pontos relacionados ao tronco, à cabeça e aos membros superiores para análise dos movimentos. Marcadores normalmente fixos, como joelhos e pontas dos pés, também podem auxiliar no acompanhamento do deslocamento e do giro da cadeira de rodas.

A comparação entre as *performances* permite identificar diferenças relacionadas à execução dos movimentos. No exemplo apresentado no trabalho original, a análise do movimento do pulso direito evidenciou tanto diferenças na forma das curvas, associadas à maneira como o movimento foi realizado, quanto um deslocamento temporal entre as execuções, relacionado ao atraso do movimento do dançarino em relação à referência. Dessa forma, o rastreamento corporal acrescenta às tecnologias utilizadas na DCR uma possibilidade direcionada ao acompanhamento da *performance* e ao apoio ao processo de ensino da dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As possibilidades apresentadas evidenciam que os recursos tecnológicos podem contribuir em diferentes etapas da produção coreográfica em Dança em Cadeira de Rodas, desde a pesquisa e preparação de mídias até os ensaios e sua integração aos elementos visuais e sonoros utilizados em cena. No campo do ensino, o MTS2Dance amplia essas possibilidades ao incorporar o rastreamento corporal como recurso de apoio à análise dos movimentos e ao acompanhamento das *performances* dos alunos.

Para que essa contribuição seja efetiva, os recursos tecnológicos devem ser conhecidos e adequados às necessidades e aos objetivos artísticos e pedagógicos de cada produção. A tecnologia pode ampliar as possibilidades de criação, ensino, análise e apresentação, mas permanece como ferramenta complementar, não substituindo a atuação dos profissionais envolvidos nem o talento e a dedicação dos dançarinos.

Palavras-chave: Dança em Cadeira de Rodas. Tecnologia. Produção Coreográfica. Rastreamento de Movimentos. MTS2Dance.

REFERÊNCIAS

AUDACITY TEAM. **Audacity**: software de edição e gravação de áudio. Versão 3.3.3. [*S.l.*], 2024. Disponível em: https://www.audacityteam.org/. Acesso em: 25 out. 2024.

KUAISHOU. **Kling AI**: software de geração de vídeo com IA. Versão pública. Pequim: Kuaishou, 2024. Disponível em: https://kling.kuaishou.com/. Acesso em: 25 out. 2024.

LA-GATTA, F. A. *et al*. Tecnologia além da dança. **Revista de Extensão do IF Sudeste**, Muriqui, 2017.

RESOLUME. **Resolume Arena**: software de VJ e mapeamento de projeção. Versão 7. Haia: Resolume, 2024. Disponível em: https://resolume.com/. Acesso em: 25 out. 2024.

PROPOSTA PARA INCLUSÃO E ACESSIBILIDADE EDUCACIONAL PELA AUDIODESCRIÇÃO NA DANÇA ESPORTIVA EM CADEIRA DE RODAS

BÁRBARA PEREIRA PATRÍCIO, BRUNA DE ABREU GUIMARÃES, Profa. Ms. SANDRINE MONTES ASSIS DE BEM, Profa. Dra. ELIANA LUCIA FERREIRA*

INTRODUÇÃO

Com o intuito de ampliar as possibilidades de inclusão e promover o acesso democrático à informação, a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em parceria com o NGIME, iniciou em setembro de 2025 um projeto de extensão focado na criação de um banco de dados digital de acesso gratuito. A proposta centraliza esforços no desenvolvimento de uma tecnologia social direcionada à produção de audiodescrição, aliando a difusão de processos pedagógicos à oferta de materiais didáticos para o ensino dessa modalidade. A iniciativa reafirma o papel social da extensão universitária na superação de barreiras comunicacionais e na construção de ambientes mais inclusivos.

A dança esportiva em cadeira de rodas baseia-se nos princípios da dança de andantes (Ferreira, 2014), os dançarinos utilizam a cadeira de rodas para expressar movimentos e gestos corporais com precisão em cada ritmo, exigindo dominar habilidades corporais como equilibrar, dominar a cadeira de rodas e realizar deslocamentos, giros, zig e zag (deslocamento em diagonal) e equilíbrio em duas rodas. Como uma atividade motora adaptada, a modalidade amplia o repertório motor e a compreensão do movimento, em que os sujeitos deixam de ser indivíduos com dificuldades motoras e tornam-se protagonistas simbólicos na sua história.

A audiodescrição (AD) é um recurso de acessibilidade comunicacional que traduz imagens em palavras, buscando acessibilizar as informações para as pessoas com deficiência visual e outros públicos nos

* Faculdade de Educação Física e Desportos. *E-mails*: barbara.patricio@estudante.ufjf.br, abrunaguimaraes30@gmail.com, sandrinemontes2021@gmail.com e eliana.ferreira@ufjf.br.

mais diversos espaços. Segundo Motta (2011), no mundo que vivemos o significado é continuamente expresso por imagens em jornais, revistas, livros, internet e redes sociais. Diante disso, a AD atua como ferramenta crucial no acesso à informação, cultura e lazer, garantindo independência, autonomia, equiparação de oportunidades, ampliação do repertório, conhecimento de mundo e inclusão.

A audiodescrição na dança esportiva em cadeira de rodas, agrega valor às mostras artísticas e competições, adaptando linguagem dos gestos e movimentos corporais para que pessoas com deficiência visual compreendam os aspectos culturais e artísticos da dança. Para garantir a efetividade, Ferreira e Orlandi (2014), ressaltam a importância de respeitar e garantir identidades em propostas inclusivas. A inclusão é o resultado das ações e meios que tornam algo mais acessível, permitindo que as pessoas se sintam bem-vindas, seguras, confortáveis e envolvidas no local em que se encontram (Mineiro, 2017, p. 19). Cabe ao audiodescritor apresentar uma introção com apresentação pessoal, descrição do espaço físico, apresentação dos bailarinos e roteiro da coreografia.

OBJETIVOS

Apresentar uma proposta de audiodescrição para a Dança Esportiva em Cadeira de Rodas, especificamente na modalidade *Duo Dance*, no ritmo Samba, ampliando a acessibilidade para pessoas com deficiência visual.

METODOLOGIA

A pesquisa baseou-se no acervo fotográfico do Núcleo do Grupo de Pesquisa em Inclusão, Movimento e Ensino a Distância – NGIME/UFJF, no ano de 2011. Em um acervo de 600 fotografias coloridas e em plano geral, selecionamos 4, para realizar a proposta de audiodescrição do ritmo latino Samba, na modalidade Duo Dance, realizada com dois dançarinos em cadeira de rodas. O estudo envolveu análise prévia dos materiais, dimensões e passos técnicos da modalidade para garantir fidelidade na tradução do movimento.

Para elaboração dos roteiros utilizamos a metodologia da Norma Brasileira de Acessibilidade na Comunicação/Audiodescrição –

ABNT (2016) e Motta (2019), para elaboração da audiodescrição de imagens estática / obras de arte utilizamos os seguintes critérios:

No que diz respeito aos espetáculos de dança de acordo com a ABNT (2016), é preciso ter conhecimento sobre os termos técnicos acerca da dança esportiva em cadeira de rodas e do ritmo que foi audiodescrito "samba".

> O roteiro da audiodescrição de espetáculos de dança deve contemplar, ainda: a) o argumento do espetáculo de dança, fornecido pelo coreógrafo ou pelo curador; b) o enredo; c) a história, quando de um balé de repertório; d) a coreografia; e) a descrição dos movimentos, associando-os aos nomes técnicos específicos; f) os demais elementos essenciais para compreensão do espetáculo. A descrição dos movimentos associada ao nome técnico específico deve ser incluída quando o movimento ocorrer pela primeira vez durante o espetáculo. Caso o mesmo movimento ocorra mais de uma vez, cabe ao audiodescritor roteirista escolher entre a descrição do movimento ou a menção do seu nome técnico específico (Associação Brasileira de Normas Técnicas, 2016, p. 14).

De acordo com Motta (2019), para realizar a leitura de uma fotografia, temos que prestar atenção a alguns aspectos como:

> O objeto fotografado (o que/quem); de onde foi fotografado (de onde, a que distância, de que ângulo); como foi feito o enquadramento da câmera (como recortou o objeto, a pessoa ou a cena); o espaço e o tempo a que se refere (onde e quando); composição: iluminação e os planos (primeiro plano, plano de fundo). Esta leitura minuciosa da foto e o desmantelamento dos elementos imagéticos permitirão que o audiodescritor conheça as especificidades da imagem. Com os elementos imagéticos desmembrados, alguma pesquisa realizada sobre algum pormenor, ele pode, então, fazer a interpretação da imagem, conhecendo-a nas suas minúcias. Em seguida, passa para a tradução visual, na qual procura ser objetivo sem dar a sua interpretação, mas sim usando o conhecimento que adquiriu sobre a imagem, que o ajudará fazer as escolhas lexicais mais adequadas (Motta 2018, p. 1).

Nesse sentido, é necessário que o audiodescritor que esteja trabalhando com imagens estáticas, conheça os critérios sobre enquadramento e posicionamento de câmera, bem como os planos e as terminologias técnicas relacionadas à fotografia. O quadro abaixo, organizado por Motta (2019), mostra de maneira objetiva alguns enquadramentos mais comuns:

Quadro 1 – Enquadramento de Câmera

Plano	O que é
1 Grande Plano Geral (GPG), vista aérea	Mostra o cenário todo e é feito de um plano mais elevado, como em imagens aéreas.
2 Plano geral	Mostra os personagens e o ambiente no qual estão inseridos.
3 Plano americano	Mostra o personagem dos joelhos ou coxas para cima.
4 Plano médio	Mostra o personagem da cintura para cima.
5 Primeiro plano	Mostra o personagem do peito para cima.
6 Primeiríssimo plano ou *close-up*	Mostra o rosto do personagem em destaque.
7 Plano detalhe	Mostra uma parte do corpo de uma personagem ou parte de um objeto.
8 Plano plongée ou câmera alta	Enquadramento de personagens ou objetos feito de cima para baixo.
9 Plano contra-pongée ou câmera baixa	Enquadramento de personagens ou objetos feito de baixo para cima.

Fonte – Motta (2019).

Ainda de acordo com Motta (2019), para a realização da audiodescrição de fotografia que envolve pessoas, é indicado que a audiodescrição de fotografias de pessoas deverá observar a seguinte ordem:

> Gênero e faixa etária: homem, mulher, jovem, criança, garoto, garota, menino, menina, senhor, senhora, homem idoso, mulher idosa, homem de meia idade, mulher de meia idade. Cor de pele: branco, negro, oriental, indígena; Estatura: alto, baixo, estatura mediana; Peso: corpulento, gordo, esquelético, magro, musculoso, corpo atlético. Olhos: cores (azuis, pretos, casta-

> nhos, verdes, cor de mel); formato (amendoados, grandes, puxados, pequenos). Cabelos: cores (pretos, castanhos, louros, ruivos, brancos, grisalhos); comprimento (longos, curtos, curtíssimos, na altura dos ombros) tipo/textura (encaracolados, lisos, anelados, ondulados, cacheados, espetados, armados, fartos, ralos). Boca: lábios finos, lábios grossos. Sobrancelhas: espessas, finas, grossas, arqueadas. Nariz: afilado, arrebitado, grande, largo, adunco. Trajes: vestido, saia, calça, blazer, terno, bermuda, shorts, colete, camiseta, jeans, vestido longo, capa, casaco, sobretudo, camisa de manga longa, cueca, calção de banho. Atenção para os trajes de época (Motta 2019, p. 2).

Para tanto, Motta (2019), considera não ser necessário mencionar todas as características físicas, somente as mais marcantes como e sugere iniciar a descrição da seguinte maneira:

> Fotografia colorida/em preto e branco, em primeiro plano (do peito para cima), em plano médio (da cintura para cima), em close, de (mencionar o nome do personagem ou da pessoa). Ou: A fotografia em preto e branco mostra/retrata. Mencionar o enquadramento de câmera: primeiro plano (do peito para cima), plano médio (do peito para cima) e close. Se não quiser mencionar o nome técnico, pode optar pela definição do plano. Os trajes devem vir depois das características físicas. Localizar onde a pessoa está e caracterizar o lugar, quando isso for possível (Motta 219, p. 3).

A audiodescrição, levou em consideração o conhecimento de algumas características sobre o manejo em cadeira de rodas, controle da cadeira de rodas, controle corporal, ocupação do espaço, realização de passos básicos de cada estilo de dança. Sendo assim, é preciso que o Audiodescritor conheça as técnicas da dança esportiva de acordo com Ferreira (2003).

Os movimentos realizados pelos dançarinos envolvem manusear a cadeira de rodas, devem utilizar todo espaço físico ao seu redor; conduzir seus braços; manter a posição corporal correta; realizar seus giros; deslocar-se nas várias direções da pista de dança; manter o ritmo em cada estilo de dança (Ferreira, 2003). Ferreira, Ried e Tolocka (2003), para o trabalho técnico da dança em cadeira de rodas

é necessário considerar: integrar a limitação patológica ao manejo da cadeira; criar metodologias adequadas ao perfil do grupo, planejar treinos específicos e articular os aspectos estéticos, fisiológicos e simbólicos do movimento.

É importante ressaltar que, a técnica atua como uma estrutura básica de movimentos que molda a postura e a relação do corpo com o espaço no contexto coreográfico (Ferreira, 2003). Ao incorporar essa aprendizagem corporal, o dançarino liberta-se das tensões físicas, permitindo que o conhecimento adquirido se reflita no momento da dança e possibilite a transcendência do seu corpo imaginário.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Notas descritivas da audiodescrição da coreografia da modalidade "duo dance", o ritmo samba:

> Dançarina em cadeira de rodas, pele clara, olhos castanhos e cabelos escuros presos à nuca em forma de rabo de cavalo, veste blusa de manga comprida.
>
> Dançarino em cadeira de rodas, meia idade, pardo, careca com 3 tranças amarradas atrás. Veste blusa: mangas compridas, calças e sapatos pretos.
>
> As fotografias são coloridas e estão em plano geral, ou seja, é o plano que mostra os personagens e o ambiente na qual estão inseridos.
>
> Ritmo musical: Ritmo musical – 12,12 e o ritmo da batida / 8 ritmos para os passos / alguns podem ser dançados em qualquer ritmo.
>
> Tempo musical – binário (acentua-se a contagem no grupo 2).
>
> O samba expressa felicidade, excitação, sensualidade.

Quadro 2 – Audiodesdescrição dos movimentos da Dança Esportiva em Cadeira de Rodas – Samba

Fotografia	Movimento técnico da Dança Esportiva em Cadeira de Rodas	Descrição do movimento do Samba
	*Whisks To Right and Left*	Dançarinos em sentidos opostos. Uma de suas mãos estão conectadas. Realizam movimento para um lado e para o outro.
	*Botafogos in free position*	Dançarinos, lado a lado para a diagonal direita, seguram as rodas da cadeira. Preparam para deslocar para frente e para trás.
	*Open Basic Forward and Back*	Dançarinos, de perfil, frente a frente. Mãos seguram as rodas da cadeira. Se conectam pelos olhos.
	*Botafogos in one Hand Hold*	Dançarinos de perfil, lado a lado, em sentidos opostos. Realizam movimento de giro. Uma de suas mãos estão conectadas. E as outras realizam seguram a cadeira. Movimento de cruzamento das cadeiras em três tempos (contra tempo) com deslocamento e trocando as mãos.

Fonte – A autora (2022).

Em roteiros de audiodescrição para dança em cadeira de rodas, mesclar termos técnicos com a explicação do movimento é essencial para ampliar o conhecimento da modalidade e a fruição da propos-

ta. Por apresentar um linguagem técnica específica e definida mundialmente, a Dança em Cadeira de Rodas exige a compreensão de seus elementos básicos para criação de um vocabulário que traduza a gestualidade corporal em palavras, possibilitando que as pessoas com deficiência visual compreendam os significados culturais, artísticos e esportivos da dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho, realizado a partir de uma análise bibliográfica sobre audiodescrição e dança em cadeira de rodas, associada à coleta de fotografias do acervo do Núcleo do Grupo de Pesquisa em Inclusão, Movimento e Ensino à Distância, da Universidade Federal de Juiz de Fora, buscou compartilhar os movimentos relevantes do ritmo samba na modalidade Duo Dance, visando subsidiar a construção coreográfica, a prática e o entendimento desse estilo.

Para ampliar a inclusão na dança esportiva em cadeira de rodas, é importante construir narrativas capazes demostrar a diversidade de gestos contidos nas expressões e nos diálogos realizados pela linguagem do corporal. Diante disso, a audiodescrição consolida-se como um recurso de acessibilidade comunicacional para romper as barreiras e promover maior participação de pessoas com deficiência visual nos eventos esportivos e demais público.

Palavras-chave: Audiodescrição. Dança Esportiva em Cadeira de Rodas. Paradesporto. Acessibilidade. Pessoa com Deficiência Visual.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **ABNT NBR 9050**: Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos. Rio de Janeiro: ABNT, 2015.

BARRETO, M. **Dança Esportiva em Cadeira de Rodas**: construção/constituição, equívocos e legitimidade. 2011. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação Física e Desporto, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

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). **Diário Oficial [da Republica Federativa do Brasil]**, Brasilia, DF, seção 1, p. 2, 7 jul. 2015.

FERREIRA, E. L. **Corpo – movimento – deficiência**: as formas do discursos da / na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação. 2003. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2003.

FERREIRA, E. L. **Dança em cadeira de rodas**: os sentidos da dança como linguagem não-verbal. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 1998.

FERREIRA, E. L. **Práticas corporais inclusivas**: esportes e atividades físicas inclusivas. Niteroi: Intertexto, 2014.

FERREIRA, E. L.; ORLANDI, E. **Práticas corporais inclusivas**: esportes e atividades físicas inclusivas. Niteroi: Intertexto, 2009.

MOTTA, L. M. V. Audiodescrição de fotografias e enquadramento de câmera. *In*: Núcleo de Pesquisa em Inclusão, Movimento e Ensino a Distância. **Curso de Aperfeiçoamento em Audiodescrição na Escola**: modalidade a distância. Juiz de Fora: Núcleo de Pesquisa em Inclusão, Movimento e Ensino a Distância, 2018.

MOTTA, L. M. V.; ROMEU FILHO, P. **Audiodescrição**: transformando imagens em palavras. São Paulo: Secretaria dos Direitos da pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

SIMPÓSIO INTERNACIONAL DANÇA EM CADEIRA DE RODAS (1: 2001: Campinas, SP) **Anais [...]**. Campinas, SP: ABRADECAR, 2001.

PASSOS BÁSICOS DA DANÇA ESPORTIVA EM CADEIRA DE RODAS: UMA DESCRIÇÃO DAS DANÇAS LATINAS

Profa. Esp. LUCIENE RODRIGUES FERNANDES*
Prof. Dr. JOSÉ GUILHERME DE ANDRADE ALMEIDA**

A dança esportiva em cadeira de rodas, ou paradança, surgiu como adaptação das danças esportivas ordinárias para usuários de cadeira de rodas (Ferreira, 2003). Mantendo os cinco ritmos *standard* e os latinos, foi inicialmente praticada em duplas formadas por um andante e um cadeirante, denominadas *Combi* (Ried; Ferreira; Tolocka, 2003), expandindo-se em anos recentes para outras configurações. No entanto, os passos básicos do *Combi* tornaram-se referência para todas as categorias.

Sendo uma dança feita por e para usuários de cadeira de rodas, buscamos ampliar o seu potencial inclusivo ao elaborar descrições dos passos básicos nos ritmos latinos, os quais podem ser utilizados em contextos de ensino-aprendizagem ou como guia de audiodescrição para promover acessibilidade a pessoas com cegueira ou baixa visão no contexto de apresentações e campeonatos.

Utilizamos como referência os passos básicos enumerados por Krombholz (1988), traduzidos no Brasil na forma de desenhos esquemáticos feitos por Paiva e publicados por Ferreira (2009). Unimos esses desenhos a uma descrição detalhada, inspirada nas técnicas da audiodescrição (Motta; Romeu Filho, 2010) adaptadas à experiência brasileira na modalidade (Fernandes *et al*., 2020).

No *Combi*, cadeirante e andante formam uma unidade. O cadeirante é o centro da dança, mas depende da condução do andante para impulsionar a cadeira. A conexão pode ser *Closed Basic* (mãos dadas)

* *E-mail*: lucienerodriguesfernandes73@gmail.com.

** FME Niterói; PPGA/UFF. *E-mail*: almeida.jga@gmail.com.

ou *Open Basic* (apenas uma mão), permitindo maior liberdade de movimento. Vejamos alguns exemplos de descrição em cada ritmo:

Samba – *Forward and Back*: Andante e cadeirante em *Closed Basic*, deslocamse para frente e para trás, retornando sempre à posição inicial.

Cha-Cha-Cha – *Hand to Hand*: Em *Closed Basic*, soltam uma das mãos e abrem a figura, ficando lado a lado, com o braço livre estendido.

Rumba – *Forward and Back em Open Basic*: Cadeirante move a cadeira para trás no tempo 2 e retorna à frente no 4, enquanto o andante avança e recua alternando o peso corporal.

Paso Doble – *Surplace With Arm*: Sem contato das mãos, ambos elevam os braços acima da cabeça, alternando movimentos espelhados, sem deslocamento.

Jive – *Basic in Place*: Em *Open Basic*, cadeirante e andante marcam o passo básico no mesmo lugar, acompanhando o ritmo alegre e energético.

A proposta aqui exemplificada amplia o potencial educativo e artístico da paradança por meio do diálogo com a audiodescrição, entendendo-a como recurso que vai além da pessoa com cegueira ou baixa visão ao combinar técnica, acessibilidade e expressão artística na promoção da inclusão.

REFERÊNCIAS

FERNANDES, L. R.; ROMARCO, E. K. S.; SAÇO, L. F.; FERREIRA, E. L. A audiodescrição na dança em cadeira de rodas. **Educação e Fronteiras**, Dourados, v. 10, n. 28, p. 138–149, 2020. DOI: 10.30612/eduf.v10i28.13030.

FERREIRA, E. L. **Corpo-movimento-deficiência**: as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação. 2003. Tese (Doutorado em Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, Campinas, SP, 2003.

FERREIRA, E. L. Práticas corporais inclusivas. *In*: FERREIRA, E. L. (org.). **Esportes e atividades físicas inclusivas**. Niterói: Intertexto, 2009. v. 4.

KROMBHOLZ, G. **Rollstuhltanz**. Munchen: Universitats-sportclub, 1988.

MOTTA, L. M. V.; ROMEU FILHO, P. (org.). **Audiodescrição**: transformando imagens em palavras. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

RIED, B.; FERREIRA, E. L.; TOLOCKA, R. T. **Subsídios para competições oficiais de dança esportiva em cadeira de rodas**. Campinas, SP: CBDCR, 2003.

MÉTODO HOLOS DE DANÇA-TEATRO INCLUSIVA COM CADEIRA DE RODAS

Prof. Dr. JOSÉ GUILHERME DE ANDRADE ALMEIDA*
Profa. Ms. SOYANE DE AZEVEDO VARGAS DO BOMFIM**

Historicamente, a dança do Ocidente construiu padrões estéticos e funcionais que excluem a diversidade de corpos constituinte da humanidade (Camargo, 2013; Ferreira, 2023). Visando ampliar o acesso aos mais variados corpos, a proposta da dança inclusiva exige reconhecer a diferença como parte constitutiva do fazer artístico, promovendo não apenas uma acessibilidade arquitetônica, mas multidimensional (Sassaki, 1999; Tolocka; Verlengia, 2006) de modo a adequar aulas, ensaios e apresentações às demandas de quem dança.

Diante desse desafio, nasceu o Método Holos, fruto de uma práxis pedagógica (Freire, 1987) que busca produzir dança a partir das potencialidades individuais. Criado no contexto da Cia. Holos de Dança-Teatro – uma cia. que une pessoas com e sem deficiência no mesmo espaço de prática e produção –, o método não nega os saberes das danças acadêmicas ocidentais, nem a especificidade da dança em cadeira de rodas, mas abraça esses saberes como possibilidades que vão ser acionadas conforme as características e potencialidades de cada corpo que dança. Nele, andantes podem fazer uso de técnicas como o ballet clássico, enquanto pessoas usuárias de cadeira de rodas podem valer-se das técnicas já estabelecidas da dança em cadeira de rodas.

Em diálogo com Libâneo (1994), entendemos que um método delineia um trajeto de preferência diante de um objetivo que se almeja alcançar, indicando não onde cada passo em específico pode ser dado, mas orientando o modo de caminhar e as trilhas possíveis dentro da complexidade do processo ensino-aprendizagem. Assim,

* FME Niterói; PPGA/UFF. *Email*: almeida.jga@gmail.com.

** Centro Cultural da ETEH-FAETEC, FME Niterói. *E-mail*: ciaholosdedanca@gmail.com.

a proposta central do Método Holos é enxergar, valorizar e viabilizar a diversidade humana na dança aula a aula, no mesmo espaço, com corpos plurais.

Propomos a seguinte organização de aula, passível de ser adaptada conforme demanda:

1 Preparação – anamnese, diálogo inicial, definição dos objetivos (5-15 min).

2 Aquecimento corporal – preparação do corpo, estimulação corporal e criativa com exercícios adaptados às especificidades (5-15 min).

3 Aperfeiçoamento técnico – desenvolvimento de técnicas conforme potencialidades: consciência corporal, flexibilidade, manejo da cadeira de rodas para aqueles que a utilizam, equilíbrio para pessoas com cegueira, técnicas como ballet clássico para andantes, entre outros, respeitando aqui as individualidades (15-30 min).

4 Composição da *performance* – criação coletiva de coreografias ou *performances*, explorando movimentos e expressividade, conectando as possibilidades individuais (15-30 min).

A estrutura acima apresentada vem sendo aplicada e aperfeiçoada pelos professores da Cia. a várias décadas, culminando em ganhos práticos observados em nossa história (Almeida; Reis; Bomfim, 2023). Longe de ser um sistema fechado, propõe-se flexível e coletivo, devendo ser construído por meio do diálogo educador-educando e da descoberta conjunta, orientada pelos saberes já estabelecidos, sem negar as potencialidades individuais.

Palavras-chave: Dança Inclusiva. Dança em Cadeira de Rodas. Inclusão. Acessibilidade. Pessoas com Deficiência.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, J. G. de A.; REIS, F. N.; BOMFIM, S. A. V. do. Dança-teatro inclusiva com cadeira de rodas: relatos de uma experiência na Cia. Holos. **Revista da Associação Brasileira de Atividade Motora Adaptada**, Marília, v. 24, n. 2, p. 310-325, jul./dez. 2023. DOI: https://doi.org/10.36311/2674-8681.2023.v24n2.p310-325.

CAMARGO, G. G. A. Antropologia da dança: ensaio bibliográfico. *In*: CAMARGO, G. G. A. (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

FERREIRA, E. L. Especificidades do movimento corporal da dança esportiva em cadeira de rodas. **Revista da Associação Brasileira de Atividade Motora Adaptada**, Marília, v. 24, n. 2, p. 326-337, jul./dez. 2023. DOI: https://doi.org/10.36311/2674-8681.2023.v24n2.p326-337.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

LIBÂNEO, J. C. **Didática**. São Paulo: Cortez, 1994.

SASSAKI, R. K. **Inclusão**: construindo uma sociedade para todos. 3. ed. Rio de Janeiro: WVA, 1999.

TOLOCKA, R. E.; VERLENGIA, R. (org.). **Dança e diversidade humana**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

A DANÇA INCLUSIVA COM CADEIRA DE RODAS EM ESCOLAS PÚBLICAS, NO MUNICÍPIO DE NITERÓI/RJ

Profa. Ms. SOYANE DE AZEVEDO VARGAS DO BOMFIM*

INTRODUÇÃO

A dança como conteúdo, de maneira geral, está inserida tanto nas diretrizes curriculares da disciplina de arte, quanto na educação física. Na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é tratada como uma das linguagens artísticas fundamentais no ensino de arte e como prática corporal nas aulas de educação física, focando na experimentação, criação e valorização do movimento corporal. Mais especificamente nas aulas de educação física, a dança também visa o desenvolvimento integral, conectando corpo e cultura, com ênfase na criatividade e no respeito à diversidade (Brasil, 2018).

No município de Niterói, tomando como base os "Referenciais Curriculares da Rede Municipal de Ensino" (2022), a dança se apresenta igualmente como conteúdo de arte e educação física, descrita em ambas as disciplinas. Nesses referenciais, o conteúdo programático da dança é dividido em: núcleo temático, objeto de conhecimento, objetivos e desenvolvimento, com propostas metodológicas, desde os primeiros anos de escolarização.

O núcleo temático da dança nas aulas de educação física não faz menção aos estilos da dança propriamente ditos. Já nas propostas metodológicas da disciplina de arte, amiúde, estão exemplificadas as danças: moderna, *ballet* clássico, contemporâneas, populares e de rua. E, apesar desse rol mais ampliado, não identificamos nenhuma menção às danças inclusivas com cadeira de rodas, como um conteúdo ou estilo em destaque, nem mesmo citada em sua relevância no processo de inclusão.

A relação entre educação física e inclusão é descrita em um subitem dessa disciplina: "A educação física e a inclusão". Neste subitem, o po-

* *E-mail*: soyanevargas3@gmail.com.

tencial inclusivo, por meio do repertório de conteúdos de educação física, é destacado. Lá estão citados alguns exemplos de jogos e esportes paralímpicos, como a bocha adaptada, o golbol, o voleibol sentado e a dança em cadeira de rodas. No entanto, nenhuma dessas atividades foi descrita nas propostas metodológicas, em nenhum dos anos de escolarização, parecendo que a inclusão é algo à parte, não inserida no contexto escolar a começar pelos próprios núcleos temáticos.

Na Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC), a dança aparece de duas formas: no currículo de educação física no ensino regular, bem como na formação técnica de bailarinos, coreógrafos e artistas performáticos, na Escola Técnica Estadual (ETE) Adolpho Bloch. Já a dança inclusiva com cadeira de rodas está inserida no Centro Cultural Henrique Lage, não como um curso específico, mas vinculado aos cursos de qualificação profissional de preparação corporal de atores. Esse curso está registrado na Diretoria de Formação Inicial e Continuada (DIF), que não faz parte do ensino regular/formal, mas com acesso da comunidade em geral, com idade igual ou superior a 14 anos.

A temática da inclusão na FAETEC aparece na "Política de inclusão e permanência", em um documento de 2003 que estabelece:

> [...] através do programa de inclusão na educação vocacionado para estimular, mobilizar, conscientizar e construir coletivamente a escola para todos. As ações consistem na inclusão de pessoas com deficiências, transtornos globais de desenvolvimento e com altas habilidades/superdotação nas oportunidades de educação profissional (Fundação de Apoio à Escola Técnica, 2026).

A FAETEC também possui o Centro de Apoio Especializado à Educação Profissional (CAEP) Favo de Mel, que oferece formação e apoio para estudantes com deficiência intelectual.

Cabe ressaltar que, para além dos documentos oficiais dessas escolas, nossa experiência com dança inclusiva teve início em 2004, quando elaboramos, aplicamos e publicamos o projeto: "*Hip Hop* na Escola" (Vargas, 2005). Este projeto, desenvolvido na Escola Municipal Paulo Freire também no município de Niterói, incluiu estudantes do segundo segmento do ensino fundamental, com e sem deficiên-

cia; entre eles, estudantes com deficiência: física, auditiva, intelectual e múltipla.

Naquela escola, com o desafio de atender tantos estudantes com características tão diferenciadas, já foi possível conhecer o potencial inclusivo da dança. E com ela, observamos que podemos não só incluir, respeitando as individualidades, mas também aprimorar as potencialidades de cada estudante e ampliar os benefícios de se realizar um trabalho com dança na escola:

> A dança é um tipo de atividade física que possibilita a expressão artística, a construção de conhecimento e a consciência crítica. Em relação à ação pedagógica, no contexto de uma educação voltada à sociedade multicultural, acreditamos na importância da valorização de modalidades de dança que estejam inseridas no "seio" da comunidade. Não como simples forma de reprodução, mas como meio de reflexão e estímulo ao posicionamento crítico (Fundação de Apoio à Escola Técnica, 2026, p. 1).

Além disso, a dança pode se relacionar com a emoção, sendo a chave para realização dos gestos e das ações (Laban *apud* Ferreira, 2003). Eliana Ferreira (2003) também demonstrou que a base estética da dança foi construída historicamente. Pensar a dança também é pensar o movimento nas suas ações motoras, espaço (pessoal e cênico), estético, social, como ator do seu gesto para seu espectador (Laban, 1978). E, quando surgem novas propostas de dança, não raro vêm para romper com padrões historicamente preestabelecidos (Ferreira, 2003).

Nesse contexto, a dança em cadeira de rodas surge também de novos questionamentos e tentativas de rupturas, mas ainda é colocada à margem, "com o propósito de mascarar o preconceito corporal/social, põe-se em evidência critérios de julgamentos baseados nesta memória estética/performática" (Ferreira, 2003, p. 1).

Para nós, tanto para a dança na escola quanto a performática, acreditamos que:

> [...] na perspectiva de transcendência, indo um pouco além de tudo que conhecemos até hoje, [...] propomos a dança inclusiva com cadeira de rodas, a qual se constitui como uma possibi-

> lidade de desenvolvimento da arte da dança como forma de comunicação e expressão, através de seus diversos estilos, objetivando unir sob a mesma prática, pessoas com deficiências diferentes e pessoas sem deficiência, por meio de uma metodologia que privilegia o diferente como constituinte do ser humano (Bomfim; Almeida, 2014, p. 1).

OBJETIVOS

1. Conhecer as possibilidades da dança inclusiva com cadeira de rodas, como conteúdo relevante nas aulas de educação física e de arte na escola.
2. Demonstrar o potencial inclusivo da dança na escola.
3. Ampliar as possibilidades de atuação e aprendizado dos estudantes com deficiência.

METODOLOGIA

Optamos pelo método com abordagem descritiva e qualitativa, no formato de relato de experiência de uma prática no ensino, que realizamos em nossas escolas. Os participantes são estudantes das séries iniciais e do segundo segmento do ensino fundamental; bem como, de pessoas com idade igual ou superior a 14 anos, praticantes de dança inclusiva com cadeira de rodas, em escolas públicas no município de Niterói.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Com a realização da dança inclusiva com cadeira de rodas nessas escolas em nosso município, tanto nas séries iniciais do ensino fundamental, quanto com adolescentes e adultos, observamos de forma ainda preliminar, que podemos desmistificar a dança inclusiva com cadeira de rodas e conseguimos ir além das aulas na escola, para ocupar outros espaços e ressignificar a dança de modo geral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso campo de atuação, as aulas de educação física têm um "leque" que permite incluir linguagens diferenciadas, como a dança inclusiva com cadeira de rodas, no contexto educacional. Esse estilo

de dança, para nós, é um dos conteúdos que muito favorece à inclusão social das pessoas com deficiência no sentido que, em uma única aula ou em uma coreografia, podemos criar diversas dinâmicas ou composições coreográficas, que possibilitam o respeito às individualidades, mas especialmente a valorização das potencialidades de cada um.

Palavras-chave: Arte. Educação Física. Inclusão. Dança Inclusiva com Cadeira de Rodas.

REFERÊNCIAS

BOMFIM, S. de A. V. do; ALMEIDA, J. G. de A. Método Holos: uma proposta para a dança inclusiva com cadeira de rodas. **Lecturas: Educación Física y Deportes**, Revista Digital. Buenos Aires, v. 19, n. 195, ago. 2014.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, DF: MEC, 2018.

FERREIRA, Eliana L. **Corpo-movimento-deficiência**: as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação. 2003. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

FUNDAÇÃO DE APOIO À ESCOLA TÉCNICA (FAETEC). **Inclusão e permanência**. Rio de Janeiro, 2026. Disponível em: http://intranet.faetec.rj.gov.br:5870/inclusao-e-permanencia/. Acesso em: 19 maio 2026.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Organização de Lisa Ullmann. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

NITERÓI. Fundação Municipal de Educação. Secretaria Municipal de Educação. **Referenciais Curriculares da Rede Pública Municipal de Niterói**: Ensino Fundamental. Niterói: Fundação Municipal de Educação, 2022.

VARGAS, Soyane de A. Diferentes linguagens na educação física: Projeto Hip Hop na Escola: Relato de experiência. **Lecturas: Educación Física y Deportes**, Buenos Aires, ano 10, n. 90, nov. 2005. Disponível em: http://www.efdeportes.com/efd90/hiphop.htm. Acesso em: 16 ago. 2026.

MUSEU BRASILEIRO DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS

LILIANA ANDRÉA MARTINS ALMEIDA*
DANIELLE DE SOUZA ZAMBONI**

A Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas (CBDCR), fundada em 2001 na Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), consolidou-se como instituição civil sem fins lucrativos responsável por difundir, promover e incentivar a dança em cadeira de rodas no Brasil. Sua trajetória de mais de duas décadas se consolidou atuando em três eixos: esporte, arte e pesquisa acadêmica. Por isso, sua história é marcada pela realização de campeonatos nacionais, mostras artísticas e simpósios internacionais, sempre promovendo intercâmbio de saberes entre o Brasil e professores internacionais da modalidade.

A dança em cadeira de rodas, originada na Suécia em 1968 com objetivos terapêuticos e recreativos, evoluiu para modalidades esportivas e artísticas, sendo transformada em prática inclusiva que valoriza tanto a expressão cultural quanto o desempenho competitivo. Nesse contexto, o presente trabalho busca registrar e preservar a memória histórica da CBDCR, destacando os principais eventos e conquistas que contribuíram para o desenvolvimento da modalidade no país e no cenário internacional.

Metodologicamente, o estudo foi estruturado em etapas complementares que garantiram a construção de um acervo documental consistente. Primeiramente, realizou-se a análise dos sites oficiais da CBDCR e de grupos filiados, seguida do contato direto com companhias de dança para solicitação de registros significativos. Em seguida, elaborou-se uma linha do tempo que organiza os principais fatos históricos da Confederação, incluindo campeonatos, mostras e participações internacionais. Por fim, procedeu-se ao registro das

* *E-mail*: coachlilianamartins@gmail.com.
** NGIME/UFJF. *E-mail*: danielle.souzamboni@gmail.com.

memórias históricas, compondo um museu fotográfico que reúne e sistematiza os marcos da dança em cadeira de rodas no Brasil. Essa metodologia assegura não apenas a preservação da memória institucional, mas também a valorização da contribuição de professores, atletas e pesquisadores que, ao longo dos anos, consolidaram a dança em cadeira de rodas como prática artística, esportiva e inclusiva.

Linha do Tempo – Principais Marcos

Primeira Década (2001–2011)

- 2002: I Simpósio Internacional e I Campeonato Brasileiro.
- 2003–2005: expansão com simpósios, cursos e campeonatos nacionais.
- 2004: Brasil conquista 2° lugar no Campeonato Internacional de Malta.
- 2010: participação em curso no México e Campeonato Mundial em Hannover, Alemanha.
- 2011: X Campeonato e Mostra em Santa Maria-RS.

Segunda Década (2012–2021)

- 2014: XIII Campeonato e Mostra em Governador Valadares.
- 2018–2019: participação internacional em Cuba e Alemanha.
- 2020: eventos *online* devido à pandemia (XIX Campeonato e I Open de Paradança).
- 2021: comemoração dos 20 anos da CBDCR; lançamento da pós-graduação em Dança em Cadeira de Rodas em parceria com a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); participação em campeonatos mundiais *online* e presenciais.

Década Atual (2022–2026)

- 2022: XXI Campeonato e Mostra em Poços de Caldas-MG.
- 2023: participação internacional no Japão e Praga; XXII Campeonato e Mostra na sede do Comitê Paralímpico Brasileiro.
- 2024: XXIII Campeonato e Mostra em Juiz de Fora-MG.
- 2025: XXIV Campeonato e Mostra Belém do Pará-PA.
- 2026: XXV Campeonato e Mostra Cascavel-PR.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória da Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas demonstra a relevância da modalidade como prática artística, esportiva e inclusiva no Brasil. Ao longo de mais de duas décadas, a CBDCR consolidou-se como referência nacional e internacional. Por meio da realização de campeonatos, mostras e cursos de formação e capacitação, difundiu e consolidou a dança em cadeira de rodas. Ao lado dos eventos artísticos e esportivos, a realização de simpósios científicos fortaleceu sua legitimidade como campo de estudo.

O registro sistemático desses eventos, por meio da construção de um museu virtual, garante a preservação da memória coletiva e valoriza a contribuição de professores, atletas e pesquisadores que, com dedicação, transformaram a dança em cadeira de rodas em instrumento de inclusão e expressão cultural.

Esta, além de promover integração social, reafirma o papel da arte e do esporte como ferramentas de transformação e celebração da diversidade. Assim, o museu *online* da CBDCR não apenas resgata o passado, mas também projeta o futuro da modalidade, reafirmando seu compromisso com a inclusão e a valorização da diferença.

O PRIMEIRO CAMPEONATO DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS *ONLINE*

Prof. Esp. MAURO CORRÊA DOS SANTOS*
Prof. Dr. OTÁVIO RODRIGUES DE PAULA**

INTRODUÇÃO

Os campeonatos de Dança Esportiva em Cadeira de Rodas (DECR), organizados pela Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas (CBDCR), constituem espaços de competição, expressão artística, convivência e visibilidade para dançarinos com deficiência. Entre 2002 e 2019, foram realizados 18 campeonatos anuais de forma ininterrupta. Entretanto, a pandemia de COVID-19 impôs restrições à realização de atividades presenciais e, em março de 2020, a CBDCR comunicou o adiamento do campeonato daquele ano. A possibilidade de interrupção da sequência histórica das competições levou à busca por alternativas que permitissem a manutenção das atividades da modalidade em um contexto de isolamento social.

Paralelamente, experiências de competições de dança realizadas de forma *online* demonstravam a possibilidade de utilizar recursos digitais para viabilizar eventos esportivos e artísticos durante a pandemia. A partir da experiência do autor na organização de campeonatos e de sua participação em um curso de formação em Ballroom Dance, surgiu a proposta de adaptar uma estrutura de competição *online* já utilizada para a dança esportiva às especificidades da dança em cadeira de rodas. A iniciativa foi posteriormente apresentada à CBDCR e desenvolvida por uma equipe responsável pela organização, comunicação, transmissão e arbitragem do evento.

OBJETIVOS

Descrever a experiência de concepção, organização e realização do Primeiro Campeonato de Dança em Cadeira de Rodas Online, destacando as estratégias adotadas, a estrutura utilizada, o processo de

* *E-mail*: mauro_theatroedanca@hotmail.com.

** Universidade do Estado de Minas Gerais. *Email*: otavio.paula@uemg.br.

divulgação e inscrição, a participação dos atletas e o funcionamento da competição durante o período de pandemia.

METODOLOGIA

Trata-se de um relato de experiência sobre o processo de organização do Primeiro Campeonato de Dança em Cadeira de Rodas Online, realizado pela CBDCR em 2020. O relato foi elaborado a partir da experiência vivenciada pelo primeiro autor na concepção e organização do evento, contemplando o período compreendido entre a primeira quinzena de junho e outubro de 2020. Foram descritas as etapas de planejamento, formação da equipe organizadora, adaptação do regulamento, divulgação, lançamento, inscrições, preparação dos atletas, transmissão, arbitragem e divulgação dos resultados. A organização utilizou como referência a experiência de uma competição *online* de *Ballroom Dance* e realizou adaptações para atender às características da dança em cadeira de rodas e às normas da CBDCR. As informações apresentadas foram sistematizadas a partir dos registros e da experiência dos organizadores, incluindo materiais de divulgação publicados nas redes sociais da Confederação.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A proposta do campeonato *online* surgiu em junho de 2020, após a participação do primeiro autor em uma competição *online* de Ballroom Dance. A estrutura observada nessa experiência serviu como referência para a elaboração de uma proposta específica para a dança em cadeira de rodas, posteriormente adaptada ao regulamento da CBDCR. Após a apresentação da ideia à presidência da Confederação, foi constituída uma equipe de organização envolvendo profissionais responsáveis pela gestão, comunicação, relações internacionais e cerimônia do evento. A experiência prévia dos integrantes foi utilizada para definir estratégias de divulgação, transmissão e organização da competição.

A divulgação teve início em julho de 2020, por meio de publicações e transmissões ao vivo no Instagram da CBDCR. Antes do anúncio da competição, foram realizadas apresentações *online* das companhias participantes, contribuindo para aproximá-las do público no

ambiente virtual. Em 5 de agosto de 2020, foi realizada a live de lançamento do campeonato. Posteriormente, em 12 de agosto, foi divulgado o primeiro cartaz do XIX Campeonato Brasileiro de Dança em Cadeira de Rodas – 1ª versão *online*. Com a ampliação da visibilidade do evento, a equipe organizadora também passou a contar com apoio na área de relações internacionais, e a competição incorporou a participação estrangeira, incluindo uma equipe do México.

As inscrições ocorreram entre 14 e 25 de setembro de 2020. Ao final desse processo, foram registradas 14 equipes, sendo 13 brasileiras e uma mexicana, totalizando 32 atletas. Em razão das condições impostas pela pandemia e da necessidade de reduzir o contato presencial, foram definidas as categorias single convencional masculino e feminino e *single freestyle* masculino e feminino, nas quais participava apenas um usuário de cadeira de rodas. No single convencional, os participantes realizaram suas apresentações com tempo previamente estabelecido e músicas definidas de acordo com o nível do atleta. No *freestyle*, a música era de livre escolha, mantendo-se o tempo estipulado pela organização.

A competição foi realizada de forma síncrona, por meio de transmissão ao vivo. Como medida de segurança diante das possíveis instabilidades de conexão, cada companhia deveria encaminhar previamente um vídeo da apresentação do atleta, que poderia ser utilizado como alternativa caso não fosse possível realizar a participação ao vivo. Quatro horas antes do início da competição, os atletas realizaram a prova de pista. No momento da apresentação, eram realizados testes de som, luminosidade, enquadramento e posicionamento do celular, buscando assegurar condições adequadas de transmissão. Os atletas entravam na transmissão conforme a ordem previamente estabelecida e aguardavam o momento de sua apresentação.

A estrutura de transmissão possibilitou que os árbitros acompanhassem simultaneamente as apresentações, utilizando uma projeção no estúdio e visualizando a mesma apresentação disponibilizada ao público. A equipe de arbitragem foi composta por árbitros nacionais e internacionais, que receberam orientações sobre o funcionamento do sistema e participaram de testes prévios. Após as apresentações,

os resultados foram divulgados pelo Instagram da CBDCR, permitindo que atletas e companhias acompanhassem a classificação.

A realização do campeonato demonstrou a possibilidade de utilizar recursos digitais para manter uma competição de dança em cadeira de rodas em um período no qual os eventos presenciais estavam impossibilitados. Além de preservar a realização do campeonato, a transmissão *online* ampliou o alcance potencial das apresentações, ultrapassando os limites físicos de uma competição presencial e possibilitando a participação de uma equipe estrangeira. A experiência também evidenciou a necessidade de adaptação dos procedimentos tradicionais de competição às condições tecnológicas, especialmente quanto à qualidade da conexão, posicionamento dos equipamentos, transmissão, arbitragem e preparação dos participantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização do Primeiro Campeonato de Dança em Cadeira de Rodas Online constituiu uma experiência de adaptação da competição esportiva ao contexto de isolamento social provocado pela pandemia. Ao longo de aproximadamente quatro meses, foram desenvolvidas estratégias de organização, divulgação, transmissão e arbitragem que possibilitaram a realização do evento em formato virtual, evitando a interrupção da sequência dos campeonatos organizados pela CBDCR.

A participação de 14 equipes e 32 atletas, incluindo uma equipe do México, demonstrou a possibilidade de ampliar o alcance da dança em cadeira de rodas por meio das tecnologias digitais. A experiência também evidenciou que a realização de uma competição *online* exige planejamento específico e articulação entre diferentes áreas, especialmente comunicação, tecnologia, organização esportiva e arbitragem.

Assim, o campeonato representou uma alternativa para a manutenção das atividades competitivas durante a pandemia e uma experiência que ampliou as possibilidades de divulgação da dança em cadeira de rodas para além dos espaços presenciais. O processo relatado demonstra a capacidade de adaptação da modalidade

diante de condições adversas e constitui uma experiência relevante para a compreensão de possibilidades futuras de utilização de recursos digitais em eventos de dança e esporte adaptado.

Palavras-chave: Dança em Cadeira de Rodas. Paradança. Campeonato *Online*; Inclusão; Pandemia.

REFERÊNCIAS

CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS. **Instagram oficial da Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas**. Mogi das Cruzes, jun. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/cbdcroficial/. Acesso em: out. 2024.

O PERFIL DOS ALUNOS DE UMA PÓS-GRADUAÇÃO *LATO SENSU* EM DANÇA EM CADEIRA DE RODAS

Profa. Ms. SANDRINE MONTES ASSIS DE BEM*
Prof. Ms. RODRIGO DE MAGALHÃES VIANNA**
Prof. Dr. OTÁVIO RODRIGUES DE PAULA***
Profa. Dra. ELIANA LUCIA FERREIRA****

INTRODUÇÃO

A dança em cadeira de rodas é uma modalidade que se originou a partir dos princípios da dança esportiva tradicional (Ferreira, 2014). Utiliza a cadeira de rodas como meio para expressar movimentos e gestos corporais, focando na precisão que cada ritmo específico requer. Os dançarinos devem dominar diversas habilidades, como girar, equilibrar, controlar a cadeira de rodas e executar deslocamentos precisos para frente e para trás, além de giros e deslocamentos em padrões como "zig-zag" e equilíbrio em duas rodas.

Considerada uma atividade motora adaptada, esta modalidade oferece às pessoas com deficiência a oportunidade de ampliar seu repertório motor. Ela introduz um novo conceito de movimento, permitindo que os participantes se tornem protagonistas de sua própria história, redefinindo sua relação com o corpo ao explorar novos sentidos e experiências.

Portanto, a dança esportiva em cadeira de rodas pode ser entendida como uma forma de expressão onde as coreografias traçam padrões no espaço, mostrando um corpo em movimento capaz de superar estigmas e expandir os conceitos de "dança" e "corpo". Para torná-la ainda mais acessível e compreendida, Ferreira (2014) destaca a necessidade de refletir sobre o caráter intrínseco de cada dança e de

* UFJF. *E-mail*: sandrinemontes2021@gmail.com.

** NGIME/UFJF. *E-mail*: rodrigomvianna@gmail.com.

*** UEMG. *E-mail*: ead.gime@uab.ufjf.br.

**** UFJF. *E-mail*: eliana.ferreira@ufjf.edu.br.

representar, através dos movimentos, a conexão e relacionamento característicos desta modalidade.

O crescimento na demanda por profissionais de dança esportiva e inclusiva reflete a crescente conscientização da sociedade sobre os benefícios dessa prática e a importância do acesso aos direitos das pessoas com deficiência. Isso está alinhado com leis que garantem seu acesso à educação, saúde, esporte e lazer.

Pessoas com deficiência física que já se envolveram com a dança ou participaram de eventos dessa natureza têm desempenhado um papel crucial ao reivindicar mais oportunidades para praticar dança esportiva e inclusiva. Essa demanda destaca não apenas os benefícios físicos e emocionais que a dança proporciona, mas também a necessidade de expandir essa prática para abranger mais espaços e instituições.

O crescimento na demanda por profissionais de dança esportiva e inclusiva reflete a crescente conscientização da sociedade sobre os benefícios dessa prática e a importância do acesso aos direitos das pessoas com deficiência. Isso está alinhado com leis que garantem seu acesso à educação, saúde, esporte e lazer.

Pessoas com deficiência física que já se envolveram com a dança ou participaram de eventos dessa natureza têm desempenhado um papel crucial ao reivindicar mais oportunidades para praticar dança esportiva e inclusiva. Essa demanda destaca não apenas os benefícios físicos e emocionais que a dança proporciona, mas também a necessidade de expandir essa prática para abranger mais espaços e instituições.

Consequentemente, há um movimento crescente em prol da ampliação das oportunidades de dança para pessoas com deficiência, incentivando o desenvolvimento de programas e a formação de profissionais capacitados para atender a essa população de maneira inclusiva e eficaz. Isso também enfatiza a importância de criar um ambiente acessível e acolhedor que valorize e promova a diversidade.

Tendo em vista a importância dessa modalidade esportiva e artística para a sociedade, o Núcleo de Pesquisa em Inclusão, Movimento e Ensino à Distância – NGIME, ofertou no ano de 2021, a Especializa-

ção em Dança em Cadeira de Rodas. O curso objetivou promover o desenvolvimento e disseminação da Dança em Cadeira de Rodas como modalidade esportiva e artística no Brasil, além de capacitar profissionais para atuar nesta área. Nesse sentido, buscou a formação de recursos humanos qualificados para contribuir com o crescimento e aprimoramento desta modalidade, a fim de garantir a difusão de práticas adequadas e a inclusão efetiva de pessoas com deficiência através do esporte e da arte. O curso buscou contribuir para a democratização do acesso à dança em cadeira de rodas, abrangendo vertentes recreativas, esportivas, de lazer e saúde, por meio de ações educativas que atendam diferentes faixas etárias[1].

Com o aumento da conscientização sobre os benefícios da dança inclusiva e as leis que asseguram direitos educacionais, de saúde, esporte e lazer para pessoas com deficiência, a demanda por profissionais especializados tem crescido significativamente. Pessoas com deficiência que já se engajaram em práticas de dança ou assistiram apresentações e competições estão cada vez mais impulsionando essa demanda, ao perceberem os benefícios e a importância de expandir estas oportunidades por meio de uma implementação mais ampla. Isso destaca a necessidade urgente de preencher espaços e instituições com especialistas capazes de oferecer experiências inclusivas e qualificadas para esse público diversificado.

O presente estudo, foi realizado pelo Núcleo de Pesquisa em Inclusão, Movimento e Ensino a Distância – NGIME, a fim de traçar o perfil dos alunos egressos do primeiro curso de pós-graduação Lato Sensu oferecido em âmbito nacional, pela Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Juiz de Fora MG, realizado através do Núcleo de Pesquisa em Inclusão, Movimento e Ensino a Distância – NGIME com o apoio da CBDCR.

OBJETIVOS

Este estudo, teve o objetivo traçar o perfil das pesquisas produzidas, buscando a partir da sintetização de ideias-chave, hierarquização

[1] NGIME – https://www.ngime.ufjf.br/ngime-abrira-inscricoes-em-breve-para-curso-de--danca-em-cadeira-de-rodas

das principais discussões e resultados, identificar relações entre formação acadêmica/profissional, capacitação e atuação. A pesquisa contou com uma abordagem metodológica mista combinando análises quantitativas para capturar informações demográficas e análises qualitativas para explorar motivações e experiências pessoais dos alunos.

METODOLOGIA

Trata-se de um estudo descritivo com abordagem quantitativa (ou qualitativa, ajuste conforme o seu caso). A coleta de dados ocorreu por meio de um questionário digital elaborado na plataforma *Google Forms*, respondido voluntariamente pelos discentes do curso. O projeto respeitou integralmente os procedimentos éticos vigentes, assegurando o anonimato e o consentimento livre e esclarecido dos participantes.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A amostra total foi composta de 121 alunos matriculados. Encontramos o seguinte perfil, 70% são do sexo feminino e 30% masculino, em relação idade o maior público estava entre 38 anos ou mais, a distribuição dos discentes se deu em todas as regiões do país, com maior público na região sudeste (Minas Gerais 66 alunos, São Paulo 13 alunos e Rio de Janeiro 7 alunos), seguido da região centro-oeste 7 alunos do Distrito Federal e 2 de Goiás, os demais ainda das regiões nordeste, sul e norte em menores números. Apenas 9 alunos possuem deficiência. Sobre a formação encontramos 38 alunos graduados, 56 especialistas, 19 mestres e 8 doutores. O curso que mais apareceu nas graduações foi em educação física (licenciatura e bacharelado), seguido de dança e artes. A atuação profissional 90% são professores que ministram aulas em 35% escolas, 11% universidades, 7% academias e 10 % em grupos de dança, além de outras instituições em menores %. 70% atuam com PCD de vários tipos. 64 alunos já fizeram curso de dança e 33 de DCR.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto percebe-se a importância do curso de pós-graduação em Dança em Cadeira de Rodas a fim de que se tenha no mercado, profissionais capacitados para promoverem a acessibilidade e inclusão para as pessoas com deficiência nos diversos setores de nossa sociedade.

A dança em cadeira de rodas no Brasil demonstra seu valor como uma atividade artística e esportiva, bem como um importante meio de inclusão e expressão cultural para pessoas com deficiência. Este estudo revelou que a prática possui uma base sólida de apoio institucional e acadêmico, destacando-se pela variedade de temas envolvidos nas pesquisas, que englobam desde aspectos técnicos e metodológicos até questões de inclusão e acessibilidade.

Uma análise das produções acadêmicas do curso de Pós-Graduação de Dança em Cadeira de Rodas, oferecido pela Universidade Federal de Juiz de Fora em parceria com o Núcleo de Pesquisa, Movimento, Inclusão e Ensino à Distância, demonstrou o comprometimento dos estudantes na promoção da inclusão social, educacional e esportiva.

Com o apoio de entidades como a Confederação Brasileira de Dança Esportiva em Cadeira de Rodas, esta modalidade tem sido cada vez mais reconhecida e legitimada, contribuindo para o avanço da inclusão e da igualdade de oportunidades no Brasil. As pesquisas realizadas evidenciaram o impacto da dança em cadeiras de rodas na vida das pessoas com deficiência, fortalecendo a autoestima, a autonomia e a integração social desses indivíduos. Assim, a continuidade de estudos e iniciativas nesta área torna-se essencial para ampliar as oportunidades de participação e acessibilidade, consolidando a dança em cadeira de rodas como uma prática que transcende barreiras e promove uma sociedade mais inclusiva e diversa.

Palavras-chave: Dança em Cadeira de Rodas. Perfil Alunos. Formação Continuada. Pós-Graduação.

REFERÊNCIAS

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). **Diário Oficial [da Republica Federativa do Brasil]**, Brasilia, DF, seção 1, p. 2, 7 jul. 2015.

FERREIRA, E. L. **Corpo – movimento – deficiência**: as formas do discursos da / na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação. 2003. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universiade de Campinas, Campinas, SP, 2003.

FERREIRA, E. L. **Dança em cadeira de rodas**: os sentidos da dança como linguagem não-verbal. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 1998.

FERREIRA, E. L. **Práticas corporais inclusivas**: esportes e atividades físicas inclusivas. Niterói: Intertexto, 2014.

FERREIRA, E. L.; ORLANDI, E. **Práticas corporais inclusivas**. Esportes e Atividades Físicas Inclusivas. Niteroi: Intertexto, 2009.

NÚCLEO DE PESQUISA EM INCLUSÃO MOVIMENTO E ENSINO À DISTÂNCIA. **Oportunidade**: curso de dança em cadeira de rodas com inscrições abertas. Juiz de Fora, [*s.d.*]. Disponível em: https://www.ngime.ufjf.br/ngime-abrira-inscricoes-em-breve-para-curso-de-danca-em-cadeira-de-rodas. Acesso em: 20 maio 2024.

SASSAKI, R. K. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação (Reação)**, São Paulo, ano 12, p. 10, mar./abr. 2009.

SIMPÓSIO INTERNACIONAL DANÇA EM CADEIRA DE RODAS (1: 2001: Campinas, SP) **Anais [...]**. Campinas, SP: ABRADECAR, 2001.

CAPACIDADES FÍSICAS E INTENSIDADE DE ESFORÇO DA PARADANÇA

Prof. Dr. OTÁVIO RODRIGUES DE PAULA*
Prof. Dra. ELIANA LUCIA FERREIRA**

INTRODUÇÃO

A Paradança Esportiva (PDE) é uma modalidade paradesportiva derivada da dança de salão e destinada a pessoas com deficiência física que utilizam cadeira de rodas para dançar. Surgida na Europa na década de 1970, a modalidade passou por um processo de expansão e institucionalização, sendo reconhecida pelo Comitê Paralímpico Internacional em 1998. No Brasil, sua apresentação ocorreu em 2001, durante o I Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas, realizado na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), a partir do qual foram ampliadas as iniciativas esportivas, científicas e de formação relacionadas à modalidade (Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas, 2023).

Apesar desse desenvolvimento, a PDE ainda apresenta lacunas relacionadas à produção de conhecimento científico e à consolidação de sua prática no país. Estudos sobre modalidades paradesportivas indicam a relevância da investigação das demandas físicas, psicológicas, técnicas e cognitivas para a compreensão do desempenho esportivo. Nesse contexto, a identificação das capacidades físicas intervenientes e da intensidade de esforço constitui elemento importante para compreender as exigências específicas da modalidade e subsidiar o planejamento da preparação física.

Na PDE, particularmente entre atletas que utilizam cadeira de rodas, os membros superiores e o tronco assumem papel central na execução dos movimentos, no controle da cadeira e na realização das coreografias. Assim, capacidades como força, flexibilidade, agilidade, velocidade e coordenação estão relacionadas às demandas

* Universidade do Estado de Minas Gerais. *E-mail*: otavio.paula@uemg.br.
** Universidade Federal de Juiz de Fora. *E-mail*: eliana.ferreira@ufjf.br.

motoras da modalidade. Do mesmo modo, a análise de respostas fisiológicas, como frequência cardíaca e concentração de lactato sanguíneo, permite caracterizar a intensidade de esforço durante a prática competitiva. Diante disso, a sistematização dos conhecimentos produzidos sobre essas variáveis pode contribuir para uma compreensão mais específica das demandas da PDE e para o planejamento do treinamento de seus atletas.

OBJETIVOS

Apresentar e discutir pesquisas desenvolvidas pelos autores acerca das capacidades físicas intervenientes e da intensidade de esforço de atletas durante a prática da Paradança Esportiva, buscando sistematizar conhecimentos que contribuam para a compreensão das demandas motoras e fisiológicas da modalidade e para o planejamento da preparação física de seus atletas.

METODOLOGIA

Trata-se de uma síntese descritiva de pesquisas desenvolvidas pelos autores sobre as demandas físicas e fisiológicas da Paradança Esportiva. Para a identificação das capacidades físicas intervenientes na modalidade, foram analisadas imagens de competições e vídeos didáticos contendo passos básicos, padronizados e avançados das danças latinas, classificando-se as capacidades identificadas em imprescindíveis, importantes e secundárias (Barreto; Paula; Ferreira, 2010). A partir dessa análise, foram selecionadas para discussão as capacidades de força, flexibilidade, agilidade e velocidade.

Para a caracterização da intensidade de esforço, foram considerados estudos realizados em situação competitiva. A frequência cardíaca foi monitorada durante campeonato brasileiro de Paradança Esportiva, envolvendo nove atletas cadeirantes, sendo analisadas as respostas da variável durante diferentes danças e rodadas de competição (Paula *et al.*, 2011). Também foram considerados dados de concentração de lactato sanguíneo obtidos em atletas cadeirantes em repouso e após uma competição, conforme estudo de Paula e Ferreira (2014). Os dados dos diferentes estudos foram sistematizados e discutidos considerando as demandas específicas da modalidade e suas possíveis implicações para o planejamento da preparação física dos atletas.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A análise das demandas motoras da Paradança Esportiva identificou diferentes capacidades físicas intervenientes, classificadas em imprescindíveis, importantes e secundárias. Entre as capacidades consideradas imprescindíveis, destacaram-se força, flexibilidade e coordenação nos membros superiores e tronco, além da velocidade nos membros superiores. Agilidade, equilíbrio estático e equilíbrio dinâmico também apresentaram elevada importância, especialmente na organização dos movimentos do tronco e no manejo da cadeira de rodas. Esses achados evidenciam que o desempenho na modalidade depende da integração entre capacidades neuromusculares e habilidades motoras, particularmente em função da utilização dos membros superiores para a propulsão e o controle da cadeira e para a execução das coreografias (Barreto; Paula; Ferreira, 2010).

A força assume papel relevante nesse contexto, uma vez que os atletas cadeirantes dependem dos membros superiores e do tronco para realizar movimentos de propulsão, estabilização e controle da cadeira. A flexibilidade, por sua vez, relaciona-se à amplitude e à plasticidade dos movimentos, enquanto agilidade e velocidade contribuem para a realização de mudanças rápidas de direção, transições e deslocamentos em sincronia com a música. Dessa forma, o treinamento físico deve considerar as especificidades das demandas motoras da modalidade, priorizando o desenvolvimento integrado dessas capacidades.

Quanto à intensidade de esforço, os resultados de Paula *et al*. (2011), obtidos com nove atletas cadeirantes durante um Campeonato Brasileiro de Paradança Esportiva, indicaram intensidade média de 89,9% da frequência cardíaca máxima nas rodadas analisadas. Também foram observadas diferenças entre os estilos de dança, com o Jive apresentando maior intensidade em comparação ao Samba e à Rumba. Em atleta de nível avançado, os valores registrados corresponderam a 90,1% da FC máxima no Samba, 89,7% no Chá-chá-chá, 89,4% na Rumba, 90,8% no Paso Doble e 85,5% no Jive. Esses resultados demonstram que a competição impõe elevada demanda cardiovascular e que a intensidade pode variar conforme o estilo de dança e a organização das apresentações (Paula *et al*., 2011).

A análise do comportamento da frequência cardíaca também evidenciou um padrão intermitente, caracterizado por elevação da FC durante as apresentações e períodos de recuperação nos intervalos entre danças e rodadas. Esse comportamento indica que a organização da competição deve ser considerada no planejamento do treinamento, uma vez que a sequência das danças e a duração dos intervalos podem interferir na recuperação dos atletas. Assim, estratégias de treinamento que reproduzam as características temporais e as diferentes intensidades presentes nas competições podem favorecer a adaptação dos atletas às demandas específicas da modalidade.

Em relação ao lactato sanguíneo, Paula e Ferreira (2014) encontraram média de 2,54 ± 0,60 mmol/L em repouso e 4,41 ± 0,85 mmol/L após a competição. Os valores pós-competição variaram de 3,30 a 6,20 mmol/L, superiores aos observados em repouso, indicando elevação da concentração de lactato após o esforço competitivo. Considerando os parâmetros apresentados por McArdle, Katch e Katch (2015), os autores relacionaram a média pós-competição a esforços situados entre 75% e 100% do VO_2máx individual. Em conjunto com os dados de frequência cardíaca, esses resultados reforçam a elevada exigência fisiológica da Paradança Esportiva em situação competitiva.

Os achados reunidos indicam, portanto, que a PDE apresenta demandas motoras e fisiológicas que justificam uma preparação física específica. O desenvolvimento de força, flexibilidade, agilidade, velocidade e coordenação deve ser articulado às características intermitentes do esforço competitivo, considerando as diferenças entre estilos de dança e a necessidade de recuperação entre apresentações. A utilização de avaliações periódicas das capacidades físicas e do comportamento da frequência cardíaca pode fornecer subsídios para individualizar o treinamento e acompanhar a evolução do atleta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A síntese das pesquisas apresentadas evidencia que a Paradança Esportiva apresenta demandas motoras e fisiológicas específicas, relacionadas tanto às características dos movimentos realizados quanto à intensidade do esforço em situação competitiva. Força, flexibilidade, agilidade, velocidade e coordenação destacam-se entre

as capacidades físicas relacionadas ao desempenho, especialmente em razão da participação dos membros superiores e do tronco no controle da cadeira de rodas e na execução das coreografias.

Os resultados referentes à frequência cardíaca e à concentração de lactato demonstram que a prática competitiva impõe elevada demanda fisiológica aos atletas, com variações de intensidade entre os diferentes estilos de dança e ocorrência de períodos de recuperação entre apresentações. Esses achados reforçam a necessidade de que a preparação física seja planejada de maneira específica, considerando as características motoras e fisiológicas da modalidade, bem como a organização das competições.

Diante da ausência de referências específicas e consolidadas para avaliação do desempenho na Paradança Esportiva, recomenda-se o acompanhamento periódico das capacidades físicas e das respostas fisiológicas dos atletas, possibilitando a individualização e o ajuste do treinamento de acordo com as necessidades de cada praticante. Assim, os conhecimentos sistematizados neste trabalho oferecem subsídios para a preparação física na modalidade e contribuem para ampliar a produção científica sobre a PDE. Novas pesquisas são necessárias para aprofundar a caracterização das demandas esportivas e estabelecer parâmetros específicos que possam orientar a avaliação e o treinamento de atletas de Paradança Esportiva.

Palavras-chave: Paradança. Capacidades Físicas. Intensidade de Esforço. Frequência Cardíaca. Preparação Física.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Michelle Aline; PAULA, Otávio Rodrigues de; FERREIRA, Eliana Lucia. Estudo das variáveis motoras em atletas da dança esportiva em cadeira de rodas. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**, Brasília, DF, v. 18, n. 2, p. 5-10, nov. 2010.

CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE DANÇA EM CADEIRA DE RODAS. **Notícias**. Mogi das Cruzes, jan. 2023. Disponível em: https://www.cbdcr.org.br/wordpress/noticias. Acesso em: jun. 2023.

MCARDLE, W. D.; KATCH, F. I.; KATCH, V. L. **Exercise physiology**: nutrition, energy, and human performance. 8th. ed. Baltimore: Wolters Kluwer Health, 2015.

PAULA, Otávio Rodrigues de; FERREIRA, Eliana Lucia. Concentração de lactato na dança esportiva em cadeira de rodas. **ConScientiae Saúde**, São Paulo, p. 93-96, dez. 2014. Suplemento "I Simpósio Paradesportivo Paulista".

PAULA, Otávio Rodrigues de *et al*. Carga física da dança esportiva em cadeira de rodas. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**, Brasília, DF, v. 19, n. 1, p. 11-19, maio 2011.

SIMIM, Mário Antônio de Moura; SILVA, Bruno Victor Corrêa da; FACUNDO, Lucas Alves; FERNANDES, Lidiane Aparecida; MOTA, Gustavo Ribeiro da. O estado da arte das pesquisas em esportes coletivos para pessoas com deficiência: uma revisão sistemática. **Arquivos de Ciências do Esporte**, Uberaba, v. 6, n. 1, p. 5-10, jun. 2018.

PERFIL DE ALFABETIZAÇÃO FÍSICA DE CRIANÇAS PARTICIPANTES DE UM GRUPO DE DANÇA INCLUSIVA

LÍVIA FERREIRA COUTINHO ALONSO, MARIA CLARA DE ANDRADE BENFICA, LAURA SILVA MACIEL, RAQUEL ALVES RIBEIRO, MILLENA NICÁCIO DOS REIS NOGUEIRA, GISELI MARIA DOS SANTOS GUEDES, TAIMARA TIBURCIO SOARES, MARIA EDUARDA DE ALMEIDA ARAÚJO MUNIZ, RAFAELA RAMOS ANACLETO DA SILVA, HÉRCULES RIBEIRO LEITE, PAULA SILVA DE CARVALHO CHAGAS*

INTRODUÇÃO

A dança é uma expressão artística e cênica que envolve o movimento corporal em diálogo com diferentes estilos musicais, sendo considerada uma prática esportiva altamente benéfica. Para crianças com deficiência, o envolvimento em atividades esportivas viabiliza oportunidades de integração social e participação comunitária, proporcionando benefícios significativos, especialmente no condicionamento físico, na confiança, na autoestima e na qualidade de vida (Majnemer *et al*., 2008; Wind; Schwend; Larson, 2004). Evidências apontam melhorias notáveis nas habilidades motoras, na socialização, na regulação emocional e na autoestima dessas crianças (Orhan *et al*., 2025). Além disso, a participação esportiva tem sido apontada como uma alternativa viável à intervenção fisioterapêutica prolongada na adolescência e na vida adulta (Carroll; Leiser; Paisley, 2006).

A alfabetização física, ou *physical literacy*, é definida como "motivação, confiança, competência física, conhecimento e compreensão para valorizar e assumir a responsabilidade pelo envolvimento em atividades físicas por toda a vida" (*International Physical Literacy Association*, 2017). O conceito está relacionado à confiança do indivíduo em suas capacidades físicas, à relação positiva que este estabelece com o corpo e com o ambiente em que se encontra, bem como às suas habilidades ao executar tarefas e à sua satisfação em parti-

* Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). *E-mails*: livia.alonso@ufjf.br, maria.benfica@estudante.ufjf.br, lauramaciel072@gmail.com, rachelalvesr@gmail.com, millena.nicacio@estudante.ufjf.br, giseli.guedes@estudante.ufjf.br, 09629077663@estudante.ufjf.br, maria.muniz@estudante.ufjf.br, rafaelaramosa19@gmail.com, herculesdtnaa@gmail.com, paula.chagas@ufjf.br.

cipar de atividades físicas, oportunizando também aprimorar suas habilidades de comunicação, convivência social e o combate à estigmatização (Whitehead, 2010).

Inspirada por abordagens de intervenção baseadas no movimento e no incentivo à participação em práticas de atividades de iniciação esportivas, a Liga Acadêmica Interprofissional de Paradesporto (LAIP), iniciativa conjunta das Faculdades de Fisioterapia e Educação Física da UFJF, promove práticas inclusivas no cenário local. Dentre suas ações, destaca-se o projeto de dança inclusiva, uma modalidade expressiva que integra os componentes da alfabetização física ao oportunizar a convivência, a consciência corporal e a superação de barreiras atitudinais e de acesso.

OBJETIVOS

Comparar o perfil de alfabetização física e de tempo de prática de dança entre crianças com e sem deficiência participantes de um projeto de introdução à prática esportiva por meio da dança inclusiva.

METODOLOGIA

Participaram doze crianças, entre 7 e 12 anos, com (n=5) e sem (n=7) deficiência. No grupo com deficiência, haviam crianças com diferentes condições neurológicas, como paralisia cerebral (n=2), transtorno do espectro autista (TEA) (n=2), e mielomeningocele (n=1). A coleta de dados foi realizada por meio do Questionário do Perfil de Alfabetização Física (QPAF) (Ferreira *et al*., 2025), e a aplicação do questionário foi realizada em formato eletrônico durante as aulas de dança inclusiva (CAAE: 44354821.2.0000.5149). Os dados foram analisados usando estatística descritiva e comparação entre grupos por meio do teste Mann-Whitney-U, considerando alpha = 0,05 para diferenças estatísticas.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A média de idade dos participantes foi de 8,67 (DP: 1,58). A pontuação média geral no QPAF foi de 81,45%, variando de 36,80% a 100,00%. Não houve diferenças entre os grupos com e sem deficiências no escore do QPAF (p=0,149), e nem no tempo de prática (p=0,113). No grupo

de crianças com deficiência, a mediana foi de 70,5 pontos [93,2 - 42,2], enquanto, no grupo sem deficiência, a mediana foi de 97,6 pontos [97,7 - 79,5]. Em relação ao tempo de prática no projeto, as crianças sem deficiência apresentaram mediana de 1 mês [1-1], enquanto aquelas com deficiência apresentaram mediana de 2 meses [2-1].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança inclusiva tem potencial para promover alfabetização física e desenvolvimento global de crianças com e sem deficiência. O QPAF mostrou-se sensível para avaliação, acompanhamento e planejamento individualizado de esporte inclusivo.

Palavras-chave: Criança. Pessoas com Deficiência. Dança. Inclusão Social. Desenvolvimento Infantil.

REFERÊNCIAS

CARROLL, K. L.; LEISER, J.; PAISLEY, T. S. Cerebral palsy: physical activity and sport. **Current sports medicine reports**, [*s.l.*], v. 5, no. 6, p. 319–22, Dez. 2006.

FERREIRA, Rafaela G.; SOUZA, Mariane G.; OLIVEIRA, João Victor B.; CHAVES, Karen C. S.; SILVA, Luana C.; MONTENEGRO, Lourdes C. C.; SANTOS, Marcos Antônio C.; CLUTTERBUCK, Georgina L.; JUNIOR, Ricardo R. S.; LEITE, Hércules R. Physical Literacy Profile Questionnaire (PLP-Quest): Development and Measurement Properties for Children and Youth with Disabilities. **Physical & Occupational Therapy in Pediatrics**, [*s.l.*], v. 45, p. 1-19, 2025.

INTERNATIONAL PHYSICAL LITERACY ASSOCIATION. **Physical literacy**. 2017. Disponível em: https://www.physical-literacy.org.uk/blog/defining-physical-literacy/. Acesso em: 20 nov. 2025.

MAJNEMER, Annette *et al*. Participation and enjoyment of leisure activities in school-aged children with cerebral palsy. **Developmental Medicine and Child Neurology**, [*s.l.*], v. 50, no. 10, p. 751-758, Oct. 2008.

ORHAN, Bekir Erhan *et al*. Educators' perceived impact of physical education and sports on children with special needs. **Journal of Physical Education**, [*s.l.*], v. 36, no. 1, p. e-3619, 18 Jun. 2025.

WHITEHEAD, Margaret. Physical literacy: throughout the lifecourse. **Physical Literacy**: **throughout the lifecourse**, [*s.l.*], p. 1-230, 1 Jan. 2010.

WIND, William M.; SCHWEND, Richard M.; LARSON, Judy. Sports for the physically challenged child. **The Journal of the American Academy of Orthopaedic Surgeons**, [*s.l.*], v. 12, no. 2, p. 126-137, 2004.

O CAMINHO DO PESQUISADOR: EDUCAÇÃO, CULTURA E BUSCA DE SENTIDO

Prof. Dr. LEONID V. TARASOV*

Hoje gostaria de falar não tanto sobre uma teoria pronta, mas sobre o caminho do pesquisador. Falarei da tradição pedagógica russa, da escola científica, da educação, da cultura e da minha própria experiência. Mas, acima de tudo, esta será uma reflexão sobre como surgem as perguntas, como algumas questões conduzem a outras e como, às vezes, um tema descoberto na juventude continua acompanhando uma pessoa por décadas.

Para mim, pesquisar não é apenas uma profissão nem um conjunto de procedimentos acadêmicos. É uma forma de se relacionar com o mundo: perceber uma questão, não se satisfazer com a primeira resposta, entrar em diálogo com um livro, um professor, a experiência, a prática e as próprias dúvidas. O pesquisador não necessariamente começa em um laboratório ou com uma dissertação. Às vezes, tudo começa com um livro que nos obriga a discutir conosco mesmos. Às vezes, com uma pessoa cuja presença rompe nossa visão habitual do mundo. Outras vezes, com um problema prático para o qual não existe uma instrução pronta.

Gostaria de mostrar essa trajetória a partir da minha própria experiência. Primeiro veio um livro e um diálogo interior. Depois, a biblioteca e a tradição científica. Em seguida, a universidade, o orientador, a pós-graduação, a metodologia e a defesa da dissertação. Depois vieram muitos anos de prática, a criação de uma organização sem fins lucrativos, do movimento *Inclusive Dance*, a formação de especialistas, festivais e uma ampla comunidade profissional. Hoje, a isso se somam os dados, a inteligência artificial e a cooperação internacional. Mas o mecanismo permanece o mesmo: pergunta, busca, verificação e uma nova pergunta.

* *World Inclusive Dance Association* (WIDA); Centro de Animação Sociocultural Oduhotvorenie – Moscou, Rússia. *E-mail*: info@inclusive-dance.ru.

JORNADA DA PESQUISA

Se eu olhar para minha trajetória de forma ampla, poderia dividi-la em dois grandes períodos. O primeiro foi aproximadamente de 1996 a 2012. Foi o período em que a animação sociocultural constituiu o foco principal da minha atenção: seus fundamentos filosóficos, sua metodologia pedagógica, a prática de trabalho com pessoas com deficiência, a dissertação de doutorado e duas monografias. O segundo período começa em 2012 e se estende até hoje. Nesse momento, a teoria foi gradualmente se transformando em movimento, comunidade profissional e ecossistema do *Inclusive Dance*.

Meu percurso educacional foi não linear: formação técnica, trabalho profissional, serviço militar e, depois, a transição para as áreas da cultura e da pedagogia. Esse percurso é importante porque a trajetória de um pesquisador raramente segue um roteiro previamente estabelecido. Ela se forma por meio da mudança de perguntas, áreas do conhecimento e modos de atuação.

A fórmula de Púchkin sobre "ilustração", "experiência", "genialidade" e "acaso" descreve muito bem a formação de um pesquisador:

> Oh, quantas descobertas maravilhosas
> nos prepara o espírito do esclarecimento,
> a experiência, filha (ou filho) de erros difíceis,
> o gênio, amigo dos paradoxos,
> e o acaso, deus da invenção
> (Púchkin, 1829).

A educação e a cultura fornecem linguagem e tradição. A experiência coloca as ideias à prova da vida e inclui não apenas sucessos, mas também erros. O pensamento criativo permite enxergar novas conexões. E o acaso cria encontros inesperados com ideias, pessoas e problemas. Mas o acaso só se torna parte do caminho científico quando a pessoa é capaz de compreendê-lo e transformá-lo em uma pergunta.

Para mim, essa fórmula de Púchkin descreve com precisão a trajetória do pesquisador. A formação oferece linguagem e tradição. A experiência testa as ideias na realidade. A capacidade criativa permite encontrar relações onde outros ainda veem apenas fatos isolados. E o acaso pode mudar uma direção de pesquisa por muitos anos.

Nesse contexto, Dostoiévski é particularmente importante como exemplo da cultura do diálogo interior. Em *Crime e Castigo*, o ser humano está constantemente debatendo consigo mesmo, retornando às próprias decisões, duvidando e reavaliando os fundamentos de suas ações (Dostoiévski, 2019). Esse diálogo interior é muito próximo do pensamento científico, porque o pesquisador deve ser capaz de questionar a si mesmo e colocar em dúvida as próprias respostas.

O pesquisador é alguém que está sempre em diálogo. Em diálogo consigo mesmo, com outras pessoas, com os livros, com as ideias de pessoas que viveram décadas ou séculos antes e com sua própria experiência. O pesquisador não apenas recebe conhecimento pronto. Ele internaliza esse conhecimento e começa a discutir com ele.

Depois de conhecer a obra de Dostoiévski, meu modo de pensar começou realmente a mudar. Descobri que o conhecimento não vem apenas dos livros didáticos. É possível obter informações em livros. É possível ouvi-las de professores. Mas existe ainda uma outra fonte de conhecimento: o pensamento.

Você faz uma pergunta a si mesmo. Procura estabelecer conexões. Discute com sua própria resposta. Observa o problema por outro ângulo. E, pouco a pouco, descobre algo que antes não conseguia enxergar.

Acredito que é exatamente aí que nasce o pesquisador. A pesquisa começa quando nos deparamos com uma tarefa para a qual não existe uma instrução pronta. Se alguém já a resolveu antes de nós, basta abrir um manual e seguir o algoritmo descrito. Mas, às vezes, a instrução não existe. Você não sabe a resposta. Talvez ninguém ao seu redor também saiba. E então começa a busca. Você experimenta. Comete erros. Volta atrás. Reformula a pergunta. Encontra seu próprio caminho.

Penso que a atitude investigativa faz parte da natureza humana. Nós a utilizamos desde a infância. No entanto, é a educação e a ciência que permitem transformar essa curiosidade natural em uma forma mais consistente, consciente e fundamentada de busca.

Nessa mesma linha, as obras de Vladimir Bibler ajudam a compreender outra habilidade fundamental do pesquisador: a capacidade de

observar o percurso do pensamento de outra pessoa. Ao ler um texto filosófico complexo, é importante não apenas compreender a conclusão final do autor, mas acompanhar como ele constrói seus argumentos, conecta conceitos, estabelece distinções e forma um sistema de ideias. Esse tipo de leitura ensina gradualmente a construir o próprio pensamento (Bibler, 1991, 2009).

IA: UM NOVO INTERLOCUTOR PARA O PESQUISADOR

Hoje o pesquisador dispõe de uma ferramenta completamente nova: a inteligência artificial. Eu mesmo a utilizo ativamente, mas a considero justamente uma ferramenta, não uma substituição do pensamento científico.

A inteligência artificial pode processar rapidamente grandes volumes de informação, sugerir formulações, ajudar a comparar abordagens, encontrar conexões possíveis e testar hipóteses. Mas ela não elimina a responsabilidade do pesquisador pela validade das conclusões. Para um trabalho científico, não basta obter um texto convincente. É necessário compreender de onde veio a conclusão, em quais dados ela se apoia, se as fontes podem ser verificadas e se o raciocínio segue a metodologia da pesquisa.

Por isso, para mim, o modelo ideal não é "a inteligência artificial no lugar do pesquisador", mas "a inteligência artificial dentro do pensamento do pesquisador". O pesquisador ganha mais um interlocutor. Antes eram os livros, os professores e os colegas. Agora soma-se a eles a inteligência artificial. Ela pode questionar, sugerir hipóteses e provocar novas ideias. Mas o trabalho crítico final continua sendo responsabilidade humana.

Gostaria de enfatizar especialmente para tradutores e estudantes que minha posição não é nem "tecnoutópica" nem "tecnopessimista". Não acredito que a inteligência artificial substitua bibliotecas, escolas científicas ou o pensamento independente. Ela apenas acrescenta mais um nível de diálogo. Com ela podemos testar rapidamente formulações, criar hipóteses alternativas, identificar possíveis contradições e organizar dados. Mas depois disso, devemos retornar às fontes, à metodologia e aos fatos.

Eu resumiria esse princípio da seguinte forma: a velocidade pode pertencer às máquinas, mas a responsabilidade pelo sentido permanece com o pesquisador. Isso é particularmente importante hoje, quando um texto bem escrito pode criar a ilusão de conhecimento. O pesquisador deve ser capaz de distinguir uma formulação elegante de uma conclusão efetivamente comprovada.

RELAÇÕES ENTRE TEORIA E PRÁTICA NA CONSTRUÇÃO DOS SABERES

Se pensarmos na formação universitária, a tradição russa historicamente incluiu modalidades presencial, semipresencial e a distância. Esses formatos diferem na proporção entre atividades presenciais e trabalho independente. Para o desenvolvimento do pesquisador, o mais importante é o princípio de que a educação deve conduzir gradualmente o estudante da assimilação do conhecimento já existente à busca independente, ao trabalho com fontes, à formulação de perguntas e à responsabilidade pelos resultados.

Eu mesmo estudei dessa forma: continuei trabalhando enquanto cursava meus estudos no Instituto de Cultura de Riazan. Essa combinação foi muito importante para mim. Os conhecimentos teóricos não existiam separados da vida prática. Eu podia compará-los imediatamente com minha própria experiência e compreender melhor quais questões realmente desejava investigar.

A partir do terceiro ano de graduação, comecei a me dedicar mais profundamente ao tema da animação sociocultural. Foi então que a biblioteca deixou de ser apenas um lugar para pegar livros e se tornou um verdadeiro instrumento de pesquisa.

A biblioteca é importante para o pesquisador não apenas como depósito de livros, mas como espaço de trabalho concentrado com o conhecimento acumulado. O trabalho sistemático em bibliotecas desenvolve o hábito de buscar fontes, acompanhar conexões bibliográficas, comparar posições e construir um mapa próprio de compreensão de um tema.

A universidade me ensinou que a biblioteca não é apenas um lugar onde se emprestam livros. Ela é uma ferramenta de pesquisa. É pre-

ciso saber trabalhar com catálogos, seções temáticas, referências bibliográficas e citações.

Um livro me levava a outro. Na bibliografia aparecia um novo autor. Esse autor remetia a outras fontes. E assim surgia uma rede inteira de conhecimentos. Era como uma viagem em profundidade. Quanto mais avançava, mais claramente percebia a dimensão da experiência acumulada antes de mim.

Uma prática muito importante para mim foi a elaboração manual de anotações. Eu registrava citações, ideias e observações pessoais. Esses cadernos tornavam-se mapas do meu pensamento. Quando escrevemos à mão, somos obrigados a selecionar apenas aquilo que realmente consideramos importante. Por isso, o que é escrito permanece conosco de maneira diferente de um simples arquivo digital, digitalização ou cópia.

Para mim, a biblioteca também era valiosa porque proporcionava uma rara experiência de concentração. Ali não era necessário reagir continuamente aos acontecimentos externos, mas era possível entrar lentamente no pensamento de outra pessoa, retornar a um mesmo trecho várias vezes e construir um sistema próprio de perguntas. Talvez por isso eu continue associando a pesquisa não apenas ao esforço, mas também à alegria da descoberta.

Os professores também me ensinaram a trabalhar de forma sistemática com a literatura científica. Primeiro aprendemos a localizar materiais em catálogos e seções temáticas. Depois a selecionar, entre milhares de páginas, aquilo que realmente contribui para responder uma questão de pesquisa. E, sobretudo, aprendemos a ler bibliografias: uma obra conduz a outra, um autor conduz ao próximo e uma referência pode abrir toda uma tradição intelectual.

Com o tempo compreendi uma das lições mais importantes que meu orientador, Nikolai Nikolaievitch, repetia constantemente: antes de falar sobre uma ideia própria, é necessário compreender o que já foi feito por aqueles que vieram antes de nós. O jovem pesquisador facilmente se encanta por suas próprias ideias e imagina ter descoberto algo inteiramente novo. O contato sério com a literatura científica cura rapidamente essa ilusão.

De fato, estamos sobre os ombros de gigantes. Inúmeras questões já foram formuladas, muitas abordagens já foram desenvolvidas e diferentes respostas já debateram entre si ao longo do tempo. A honestidade científica começa com o reconhecimento dessa tradição.

Gradualmente compreendi também que uma área do conhecimento não é uma reunião caótica de artigos e dissertações. Trata-se de um sistema complexo, mas articulado. O novo conhecimento não pode ser apenas uma ideia interessante. Ele deve dialogar com o que já existe, ser formulado na linguagem daquela disciplina e integrar-se ao contexto conceitual mais amplo.

Ao desenvolver minha pesquisa, estudei simultaneamente tradições russas e internacionais da psicologia, da filosofia, da pedagogia e dos estudos culturais. Para mim era importante não apenas adotar conceitos prontos, mas compreender quais fundamentos próprios existiam na cultura russa.

A filosofia religiosa russa dos séculos XIX e XX teve grande influência sobre meu pensamento, assim como a filosofia do período soviético que, apesar das limitações ideológicas da época, produziu reflexões profundas sobre o ser humano, a cultura, o diálogo e a existência.

Entre os autores que mais me influenciaram estão Alekséi Losev, Mikhail Bakhtin, Guenrikh Batíschev e Merab Mamardashvili. Embora trabalhassem em direções distintas, todos contribuíram para mostrar que a cultura e a filosofia não são apenas teorias abstratas, mas formas de compreender a experiência humana.

Naturalmente, é impossível não mencionar Lev Vigotski e sua abordagem histórico-cultural. Sua ideia de que o desenvolvimento humano ocorre por meio da interação com a cultura e com outras pessoas ultrapassa amplamente os limites da psicologia e da pedagogia russas (Vigotski, 2007).

Gosto particularmente de duas formulações breves. A primeira está associada a Isaac Newton (1959): se enxergamos mais longe, é porque estamos sobre os ombros de gigantes. A segunda pertence a Kurt Lewin (1949): não há nada mais prático do que uma boa teoria.

Essas duas afirmações formam, para mim, uma estrutura muito importante de compreensão. O pesquisador não começa do zero, mas também não deve limitar-se a repetir seus predecessores. Ele ingressa em uma conversa que já está em andamento e procura oferecer o próximo argumento. Uma boa teoria não é um ornamento da prática. Ela é um instrumento que permite perceber estruturas onde, sem ela, vemos apenas casos isolados. Entretanto, a teoria precisa retornar continuamente à realidade. É nesse movimento permanente entre teoria e prática que a pesquisa encontra sua força e seu sentido.

REFERÊNCIAS

BIBLER, Vladimir S. **От наукоучения к логике культуры** (Do conhecimento científico à lógica da cultura). Moscou: Izdatelstvo Politicheskoi Literatury, 1991.

BIBLER, Vladimir Solomonovich. **Что есть философия?!** [O que é filosofia?!]. Moscou: Progress-Traditsiya, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. **Crime e castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

LEWIN, Kurt. Theory and practice. **Journal of Social Issues**, Ann Arbor, v. 5, n. 4, p. 43-47, 1949.

NEWTON, Isaac. Letter from Isaac Newton to Robert Hooke, 5 February 1676. *In*: TURNBULL, Herbert W. (ed.). **The correspondence of Isaac Newton**. Cambridge: Cambridge University Press, 1959. v. 2.

PÚCHKIN, Aleksandr S.«**О сколько нам открытий чудных...**» ["Oh, quantas descobertas maravilhosas..."]. 1829. Publicado postumamente em coletâneas de poemas e fragmentos de Púchkin.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. **A formação social da mente**: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Nota sobre o uso de inteligência artificial generativa

Em observância aos princípios de transparência, responsabilidade e supervisão humana no uso de inteligência artificial em atividades acadêmicas, declara-se que o Microsoft 365 Copilot, baseado no modelo GPT-5, foi utilizado como ferramenta de apoio na tradução deste texto do russo para o português e na pesquisa e formatação preliminar de referências bibliográficas.

Os resultados fornecidos pela ferramenta não foram incorporados automaticamente. O texto traduzido e as referências sugeridas foram examinados, corrigidos e validados sob a supervisão do Prof. Dr. José Guilherme de Andrade Almeida, pesquisador especialista no tema. A inteligência artificial não foi considerada autora, fonte primária ou substituta da análise acadêmica. A responsabilidade intelectual e científica pela redação, interpretação, verificação das fontes e versão final permanece com seu autor primário.

Quando possível, para aproximar a conferência aqui transcrita ao público brasileiro, foram indicadas versões traduzidas dos textos citados pelo seu autor.

PREMIADOS DO EVENTO

PRÊMIO JOVEM PESQUISADOR EM DANÇA EM CADEIRA DE RODAS

Premiada: Veronica Narciso Legentil
Trabalho: DANÇA EM CADEIRA DE RODAS: PRÁTICA LÚDICA E PERCEPÇÃO ESTÉTICA, PARA PROMOVER UMA CULTURA ANTICAPACITISTA

PRÊMIO MELHOR APRESENTAÇÃO ORAL

Premiadas: Bárbara Pereira Patrício e Bruna de Abreu Guimarães
Trabalho: PROPOSTA PARA INCLUSÃO E ACESSIBILIDADE EDUCACIONAL PELA AUDIODESCRIÇÃO NA DANÇA ESPORTIVA EM CADEIRA DE RODAS

PRÊMIO MELHOR PÔSTER

Premiado: José Honório Glanzmann
Trabalho: TECNOLOGIA APLICADA À DANÇA EM CADEIRA DE RODAS

Organizadora
Profa. Dra. Eliana Lucia Ferreira

Comissão organizadora
Prof. Dr. José Guilherme de Andrade Almeida
Prof. Dr. Otávio Rodrigues de Paula
Prof. Dtdo. José Honório Glanzmann
Profa. Esp. Luciene Rodrigues Fernantes
Prof. Esp. Mauro Corrêa dos Santos
Profa. Ms. Sandrine Montes Assis de Bem
Mtda. Cássia Pifano
Danielle de Souza Zamboni
Carolina Lima

Comissão científica
Prof. Dr. Otávio Rodrigues Fernandes
Profa. Dra. Lívia Fabiana Saço
Prof. Dtdo. José Honório Glanzmann;
Prof.ª Dra. Débora Ricardo Cristinna
Prof. Dr. José Guilherme de Andrade Almeida
Profa. Ms. Soyane de Azevedo Vargas do Bomfim

XXV Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas



APOIO

FAPEMIG · UFJF Universidade Federal de Juiz de Fora · faefid · CBDCR · IAPESGW · World Inclusive Dance Association · Инклюзив Дэнс · NGIME