

O SE-MOVIMENTAR NA DANÇA EM CADEIRA DE RODAS

Lais Cavalheiro Rigo

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

Felipe Barroso de Castro

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

Elenor Kunz

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Resumo

Este estudo consolidou-se a partir de reflexões sobre “corpo substancial” e “corpo relacional”, identificando as possibilidades e implicações desses conceitos no movimento na Dança em Cadeira de Rodas (DCR). A DCR é uma manifestação recente de movimento na Dança, que vem mostrando-se como importante ferramenta de comunicação e interação para o público de pessoas com deficiência física. Consideramos pertinente a realização de uma Pesquisa Teórica, privilegiando uma compreensão inicial de atores teóricos para chegar aos atores empíricos, os dançantes em cadeira de rodas. Ultimamos que estes *se-movimentam* para além de sua deficiência e limitações físicas, pois há características próprias do se-movimentar da dança que tornam essa experiência autêntica, espontânea e expressiva.

Palavras-Chave: Dança em cadeira de rodas. Movimento humano. Corpo.

SE-MOVING IN WHEELCHAIR DANCE

Abstract

This study was consolidated from reflections on “substantial body” and “relational body”, identifying the possible implications of these concepts on the movement in Wheelchair Dance (WD). The WD is a recent manifestation of movement in dance, which has shown itself as an important tool of communication and interaction for the audience of people with physical disabilities. It is considered pertinent to use theoretical research, privileging an initial comprehension of the theoretical actors in order to reach the empirical actors, the wheelchair dancers. It is possible to conclude that they move beyond their disability and physical limitations, for there are characteristics of dance movement that make this experience authentic, spontaneous and expressive.

Keywords: Dance on wheelchairs. Human movement. Body.

EL SE-MOVE EN DANZA EN SILLA DE RUEDAS

Resumén

Este estudio se consolidó a partir de reflexiones sobre "cuerpo sustancial" y "cuerpo relacional", identificando las posibles implicaciones de estos conceptos sobre el movimiento en la Danza en Silla de Ruedas (SR). El SR es una manifestación reciente de movimiento en la danza, que ha demostrado ser una importante herramienta de comunicación e interacción para personas con discapacidad. Consideramos pertinente valerse de la pesquisa teórica, privile-

giando una comprensión inicial de actores teóricos para llegar a los actores empíricos, los bailarines en sillas de ruedas. Concluimos que ellos *se mueven* más allá de su deficiencia y limitaciones físicas, porque hay características del movimiento de danza que hacen que esta experiencia sea auténtica, espontánea y expresiva.

Palabras clave: Danza en sillas de rueda. Movimiento humano. Cuerpo

Introdução

Refletir sobre temas como corpo e movimento inseridos no contexto da dança não é uma tarefa simples. Isso porque alguns conceitos e definições precisam estar claros para que essa discussão seja coerente e propositiva. Na Dança em Cadeira de Rodas (DCR), considerando que é uma modalidade recente e que carece de discussões mais aprofundadas, essa reflexão se faz necessária e atual.

Historicamente, nos estudos da área da Educação Física, o tema do corpo esteve permeado por diversas concepções que somente reforçaram o dualismo entre corpo e mente. Esse processo de dicotomia foi se ramificando para expressões como “corpo sujeito”, “corpo objeto”, “ser corpo”, “ter corpo”, “corpo sensível”, “corpo físico” etc. Como destaca Nóbrega (2010, p. 31), “a racionalidade moderna produziu um saber fragmentado sobre o corpo, muitas camadas superpostas em forma de discursos variados que tentam silenciar a sabedoria do corpo e sua linguagem sensível”. Esse contexto nos leva a esquecer o que somos e quem somos, seres humanos corpóreos.

Fruto desse saber fragmentado, originou-se uma concepção de corpo que Trebels (2006, p. 43), baseado em Tamboer (1985), denominou como “corpo substancial”. Nessa concepção, o ser humano ou o seu corpo são considerados entidades isoladas, ou seja, o corpo é substância mensurável e quantificável; é a matéria que fica embaixo da pele.

No entanto, Trebels (2006) também apresenta outra noção de corpo bastante diferente dessa primeira, denominada “corpo relacional”. Nessa concepção, o corpo não é uma entidade isolada e sim um corpo sensível que estabelece relações com o mundo, podendo ser relações externas, internas e intrínsecas. A partir desse ponto de vista, o movimento humano é compreendido na analogia “Ser-Humano-Mundo” como uma forma de diálogo que estabelecemos de maneira subjetiva, singular e intransferível (KUNZ, 2006; TREBELS, 2006).

Dessas noções de corpo relacional e de movimento dialógico, que estão imbricadas, origina-se a ideia de que o movimento humano só tem sentido quando o analisamos a partir do ser humano que se movimenta, ou seja, não se trata de movimentos isolados e desconectados de um contexto, mas sim de sujeitos e maneiras próprias de “Se-movimentar” (KUNZ, 2006). A partir desse esclarecimento, reforça Trebels (2006, p. 38), é que podemos falar em “um mundo de significados motores”, mesclando “significados subjetivos” e “significados objetivos”.

Na tentativa de defendermos o entendimento de que o sujeito dançante e o movimento na dança estão intimamente relacionados, consideramos que a dança é o elo da relação entre o ser humano e a natureza, logo não é possível fazer uma análise fragmentada, isolando o corpo, o movimento e o sujeito. Mais propriamente, no contexto deste estudo, tratamos a dança como um caminho para o autoconhecimento e também para o conhecimento coletivo. Na DCR os sujeitos dançantes estão além de suas deficiências físicas e exploram um mundo de possibilidades que, em nossa perspectiva, se traduzem em experiências sensíveis no dançar e sentir a dança.

Nesse sentido, como sugere Dantas (1999, p. 10), ao escolhermos a fenomenologia para estudar e analisar a dança e todos os seus desdobramentos, “é preciso estar em contato com a experiência da dança, fazendo das reflexões, discussões e interpretações, diálogos com a

própria dança”. Assim, acreditamos que não seja este um espaço para nos assegurarmos em um modelo de pesquisa empírica, definido a partir de pressuposições. Isso nos abre a possibilidade de uma pesquisa teórica (DEMO, 2009), privilegiando a leitura teórica sobre a dança e o aprofundamento dos temas, que aqui propomos refletir e discutir, articulados com a DCR.

Um breve histórico de contextualização

Para Ferreira (2003), o início da Dança Moderna, no século XIX, foi o primeiro passo para a possível existência da DCR, pois, a partir daquele momento, dançarinos fizeram críticas e contestações acerca da artificialidade dos movimentos no balé clássico, bem como a limitação nas possibilidades de criação e reivindicaram mudanças, liberdade de expressão e movimento. A dança moderna trouxe a diversidade para o contexto da dança, rompendo com os padrões e modelos do que se considerava um “corpo capaz de dançar”. Outros estilos de dança surgiram, entre eles a DCR. Não podemos determinar uma data e um local para o início da DCR. No entanto, a partir do movimento histórico da dança vinculado a um processo de legalidade dos direitos das pessoas com deficiência física, encontramos indícios para a sua origem e o posterior crescimento da modalidade.

Sabe-se que as guerras do século XX deixaram como impacto um grande número de pessoas lesionadas, então houve reivindicações e demandas para se estabelecer leis e políticas sociais para atender às necessidades das pessoas com deficiência física. Assim, o esporte com viés de reabilitação passou a ser uma possibilidade e um direito garantido ao público de pessoas com deficiência em tratamento. Há indícios de que a Inglaterra foi pioneira nessa iniciativa, seguida pelos Estados Unidos, pela Alemanha e logo após pelos demais países (FERREIRA, 2003).

Com a disseminação do esporte com viés de reabilitação surgiram, em 1985 na Holanda, os primeiros passos da DCR enquanto modalidade esportiva e competitiva. Há registros de campeonatos regionais da modalidade. Outros registros foram verificados na Bélgica em 1987 e na Alemanha em 1991. Na mesma época, na Alemanha, aconteceu a segunda Conferência de Dança em Cadeira de Rodas, onde se instituiu a *Wheelchair Dance Sport Committee* (WDSC), que passou a ser responsável pela DCR, tanto no âmbito competitivo quanto no recreativo. A primeira competição de DCR, organizada pelo WDSC, ocorreu em 1992. Finalmente, em 1997, na Suécia, a modalidade foi reconhecida internacionalmente (FERREIRA, 2003).

Em 2001, tivemos no Brasil o I Simpósio Internacional de Dança em cadeira de rodas. O evento contou com a participação de grupos de dança, associações independentes e universidades que já tinham contato e/ou interesse em desenvolver a DCR artística e esportiva. Nesse evento foi fundada a Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas (CBDCCR)¹. A Confederação passou a organizar o Campeonato de Dança Esportiva em Cadeira de Rodas, a Mostra Artística de DCR, o Simpósio Internacional de DCR, o Encontro de Pesquisadores de DCR e cursos de formação/capacitação em DCR.

A DCR Esportiva está dividida em duas categorias, a Combi: um cadeirante dança com um andante; e a Duo: dois cadeirantes formam um par. Os estilos de dança desempenhados em um Campeonato são: Danças Standard (Valsas, Tango, Valsa Vienense, Slow Foxtrot, Quickstep) e Danças Latinas (Samba, Chacha chá, Passo Doble, Jive). Para as danças artísticas, a participação pode ser em grupos, em pares (duo dance) e solo (single dance), os estilos apresentados variam entre danças modernas, criativas e figurativas (BARRETO, 2011).

Quando analisamos os métodos de ensino da DCR, percebemos que em ambas as modalidades o sujeito tem contato com o aprendizado das técnicas de deslocamento com a cadei-

¹Informações da CBDCCR estão no site: <http://www.cbdc.org.br/>.

ra, mais especificamente para produzir um “efeito artístico” a partir do movimento com a cadeira de rodas, de forma que o esforço físico do bailarino seja amortizado. Na modalidade competitiva prima-se pelo estabelecimento de reformulações dos passos básicos das danças de salão Latinas e Standards, visto que esses são os principais pontos de avaliação nos campeonatos. Observamos também que na dança artística há a presença de técnicas de dança moderna, contemporânea e estilo livre, abrangendo os conceitos e elementos de composição coreográfica da dança educação, dança criativa, dança teatro e técnicas de improvisação.

No cenário nacional brasileiro, percebe-se que o desenvolvimento da DCR está em crescimento, há um aumento gradativo do número de praticantes e os trabalhos de composição coreográfica estão cada vez mais investindo em qualidade, criatividade e técnica. Esses avanços são visíveis pela expansão da divulgação da DCR, principalmente por meio da CBDCR, que com seus eventos consegue envolver tanto os trabalhos artísticos (mostras de dança) quanto os esportivos (competições de dança).

As divisões e subdivisões da dança em variados modelos e estilos, tipos e categorias influenciam para a desportivização da dança, com a ajuda dos meios de comunicação e da indústria cultural (KUNZ, 2006). Compreendemos que inserir a dança no âmbito da competição influencia diretamente na forma de dançar e de fazer dança, mudando por completo o movimento genuíno e sensitivo da dança. Lima (2006) questiona essas modificações do movimento, uma vez que ele parece estar permeado por processos mecanicistas, tanto no ensino quanto na execução. Nesses processos, usam-se métodos e técnicas com ênfase no produto final: a coreografia. Precisamos, na visão da autora, assinalar elementos teóricos para instigar a reflexão sobre a dança, seus meios de composição e apresentação, para vislumbrar a dança e composição coreográfica para além da imitação e da reprodução de movimentos.

Qual o corpo que dança?

Em nosso cotidiano, sem que possamos nos dar conta, nossos hábitos alimentares, nossa forma de vestir, falar e dançar estão pré-estabelecidos por uma cultura de consumo que estabelece variadas padronizações. Nessa relação se institui também a “imagem do corpo bonito, sexualmente disponível e associado ao hedonismo, ao lazer e à exibição, enfatizando a importância da aparência e do visual” (NÓBREGA, 2010, p. 23). Os meios de comunicação de massa acabam disseminando essa imagem de corpo padrão, uma estética atribuída como necessária e exclusiva. Assim sendo, não há margens para a diversidade, implanta-se um padrão de beleza que exclui as singularidades étnicas, etárias, características e condições físicas diversas, particularidades construídas a partir das vivências corporais individuais do sujeito.

Na dança, as padronizações de corpo são mais evidentes, a imagem do bailarino e da bailarina associa-se, historicamente, às características de altura e peso. Ser bailarino e bailarina é sinônimo de ser alto(a), magro(a), flexível, um corpo que se aproxime da representação do Homem Vitruviano² de Leonardo Da Vinci, ou seja, padronizado em medidas e formas, competente e hábil para o dançar. Tendo em vista que nossas reflexões se estabelecem a partir da DCR, obviamente não queremos afirmar e reforçar esse modelo de imagem corporal disseminada pela cultura de consumo. Nossa intenção é chamar a atenção para um sujeito que é visto por essa cultura de consumo como um deficiente e alguém que não corresponde aos modelos e estereótipos da normalidade imposta. A DCR torna possível à pessoa com deficiência ser considerada apta e capaz de dançar.

² Homem Vitruviano é uma obra de Leonardo da Vinci. É um desenho que descreve uma figura masculina desnuda separada simultaneamente em duas posições sobrepostas com os braços inscritos num círculo e num quadrado. É um desenho famoso que acompanhava as notas feitas pelo artista por volta do ano 1490 em um de seus diários.

Quando se prima pelos padrões estéticos impostos, é estranho estar frente a bailarinos e bailarinas com membros amputados, ou com desproporções anatômicas entre membros, ou estando em uma cadeira de rodas. Essa estranheza pode transformar-se em admiração extrema quando a visão que se tem é a de que os bailarinos estão fazendo algo até então impossível para a sua condição. Por outro lado, pode também criar uma antipatia incoerente quando se tem um preconceito de que esses mesmos bailarinos estão em um movimento contrário à dança, pois não condizem com os métodos preestabelecidos de técnica, não condizem com as imagens estereotipadas do belo e da estética na dança. Acreditamos que ambos os olhares são caminhos duvidosos e errôneos.

Nossa intenção é discutir e refletir sobre a diferença física existente na DCR, porém com o cuidado de não a enfatizar. Para atender essa intenção encontramos nas reflexões acerca de “corpo-substancial” e “corpo-relacional” um possível caminho para elucidar nossos questionamentos e compreender o movimento na DCR para além do “corpo deficiente”. Conforme Tamboer (1989), o arquétipo de corpo substancial se refere à imagem fragmentada do sujeito, e prediz, como reforça Castro (2015, p. 66), a “separação entre corpo e mente, corpo e alma ou corpo e espírito”, atendendo a ideia de existência de diferentes mundos, “o mundo interior (da alma e da mente) e o mundo exterior (do corpo)”. Trata-se de uma intenção de separar uma unidade indivisível, não considerando a concepção de “ser-no-mundo”, discutida por Merleau Ponty (KUNZ, 2012a, p. 203).

Quando caracterizamos o corpo-substancial, entendemos que se estabelece um divisor, em que o corpo corresponde à pele e tudo o que ela envolve, uma substância fechada, por isso vê o “mundo exterior” como algo indiferente, não considerando possíveis relações. A partir desse entendimento de corpo, o movimento é compreendido como algo unicamente corporal e físico. O que é passível de análise é apenas o deslocamento desse corpo, seja para frente, para trás, de um lado para o outro, identificando as partes em movimento e especificando ângulos e/ou direções, sem a intenção de refletir sobre as relações significativas existentes nesse movimento (HEIJ, 2006).

Nesse sentido, podemos afirmar que há uma relação entre a concepção de corpo-substancial e a valorização de padronizações de movimentos. Essa relação materializa-se no objetivo de conquistar a imagem de corpo (aparência física) imposta como padrão, ou seja, um corpo-substancial que é facilmente manipulado. Compreendemos, a partir de Kunz (2006), que o desenvolvimento científico e tecnológico, que vem sendo amplamente divulgado nos meios de comunicação de massa, tem significativa contribuição para que o ideário de movimentos reflexos, padronizados e mecânicos ganhem cada vez mais espaço entre as práticas esportivas. Essa padronização favorece ao interesse de aperfeiçoamento de movimentos para o rendimento no esporte.

Em nossa perspectiva, entendemos que na dança de uma maneira geral e mais especificamente na DCR há espaços que transcendem o conceito do corpo-substancial. Se considerássemos o movimento na dança apenas a partir dessa concepção, excluiríamos a relação “homem-mundo” e, por conseguinte, a competência humana criativa e inventiva proveniente das relações e experiências vividas pelo ser humano que dança. Possivelmente, deixaríamos de lado a compreensão da dança enquanto arte e expressão e faríamos uma observação ingênua relacionada a membros que estão em movimento ou não, e os motivos e fatores que fazem com que tal membro não esteja em movimento e, ainda, sobre as características das deficiências físicas em palco.

As reflexões acerca do movimento na DCR nos aproximam da concepção de “corpo relacional” em Kunz (2012a), em que há a proposição de impossibilidade de avaliarmos e refletirmos sobre o ser humano de forma fragmentada ou aceitando a existência de mundo interno e mundo externo (corpo, alma, mente, espírito). Podemos então fundamentar nossa percepção de que o movimento na DCR está além da deficiência física, podendo assim incluir

mais elementos e reconhecer qual o “corpo” que dança. Na perspectiva da “imagem de corpo-relacional” o corpo é visto como um todo indivisível, tornando possível considerarmos a “relacionalidade do corpo, do corpo-sujeito” (KUNZ, 2012a, p. 205). É nele que “experimentamos relações em nosso Mundo que é construído pelas nossas ações” (TAMBOER, 1989, p. 23 apud KUNZ, 2012a, p. 205).

A partir dessas considerações, as relações do “corpo-sujeito” e homem-mundo podem ser analisadas para além daquelas constituídas apenas de forma externa. As relações internas e intrínsecas, presentes no processo de atribuição de sentidos e significados, fruto da “inter-relação homem/mundo” e livres de neutralidade, são valorizadas e consideradas. Para se constituir a atribuição de sentidos e significados é necessário considerar a intencionalidade humana, constatada a partir das próprias ações humanas (KUNZ, 2012a, p. 205).

O ser humano é um ser de ações relacionais, suas ações, seus movimentos são relações intencionais de homem/mundo. Seu movimento é compreendido enquanto ações que permitem ao sujeito descobrir-se e modificar-se. Compreendemos que, neste contexto, a intenção em realizar algo não é o único fator presente nessa relacionalidade, há também os sentidos e significados que são conferidos a alguma ação de movimento. Essas particularidades avigoram o agir humano constituído de relações significativas, possíveis de existir a partir da ideia de corpo-relacional (HEIJ, 2006).

Para Kunz (2012a, p. 206), quando passamos a considerar as ações humanas e sua intencionalidade, podemos compreender o “corpo-Humano” na sua totalidade, sem distinções de forma e função. Tal compreensão de “corpo-Humano” é uma contribuição positiva para pensarmos e compreendermos o movimento na DCR, uma dança, um movimento que não se justifica e nem se consolida na deficiência física. Ao visualizar as possibilidades de percepção da imagem de corpo-relacional articulamos nossos pensamentos aos de Miller (2012, p. 118) e sua suposição de que “o corpo que dança permite o sensível” e, assim sendo, o movimento na dança permite a diversidade do ser e sentir. Assim, torna-se visível um corpo que é constituído por sinais históricos de suas vivências e experiências evidenciadas no domínio da criação, da imaginação no se-movimentar da dança.

A partir da concepção de imagem de corpo-relacional temos a convicção de que ele dança. Consideramos que o ser humano é unidade indivisível, que somos seres corpóreos e que nossas ações são corporais, como nos sugerem Tamboer (1989) e Kunz (2012a). Assim sendo, estaríamos sendo contraditórios se tivéssemos a presunção de responder à pergunta “qual o corpo que dança?”. Nossa intenção esteve em levantar questionamentos e instigar a reflexão sobre o movimento na dança e sua originalidade, sem necessariamente apresentar uma resposta persuasiva, única e acabada.

A experiência sensível do Movimento na dança

Considerando o movimento humano a partir da concepção de um “se-movimentar” (KUNZ, 2006, 2012a), compreendemos que o movimento está imerso em um processo dialógico entre ser humano e mundo. Para Surdi e Kunz (2010, p. 278), o se-movimentar “pode ser entendido como forma de linguagem que possibilita um conhecimento mais reflexivo do mundo”, no qual o sujeito, a partir de seu “repertório cultural”, é atuante na constituição e viabilização da arte de comunicação com o mundo.

Nessa direção, Kunz (2006) assegura que o ser humano tem uma necessidade particular de estar em constante movimento que deve ser interpretada e instituída por um aspecto “natural”. Se pensarmos no modelo de movimento presente na dança desportivizada, ou seja, um movimento que é padrão e estereotipado, constataremos que esse modelo está distante de um se-movimentar livre e espontâneo. Essa distinção de características são evidências que comprovam as diferentes compreensões e interpretações acerca do movimento, ou seja, há a

manifestação e compreensão de movimento de forma fragmentada, artificial e repetitiva; e há um “se-movimentar” que considera a criação e os sentidos e significados do movimento, originários da intenção do sujeito em movimento.

Assim, consideramos a dança como uma manifestação de expressão em forma de movimento humano. O processo criativo do dançar permite a liberdade de expressão. Compreendendo o movimento na dança enquanto um procedimento educativo, o sujeito sente e vive a dança, criando novos sentidos e significados do dançar. Para Kunz (2006, p. 92), essas significações relacionadas aos elementos espaço, música e subjetividade, possibilitam um “se-movimentar natural e espontâneo”, uma forma de comunicação além da palavra e do gesto, expressão pouco compreendida por aqueles que se detêm no “pensamento lógico-formal da racionalidade moderna”.

Laban (1978) afirma que o movimento na dança não tem um fim em si próprio, é um processo que passa por diversas mudanças, um caminho que conduz, em sua trajetória, significados e intenções. Compreendemos que o movimento na dança, estando em constante transformação, proporciona ao sujeito possibilidades de se conhecer e compreender que seu corpo é uma relação dinâmica com o mundo. Nessa direção,

o fazer na dança de cada sujeito é singular e original, e nisso ele vai se diferenciar dos outros na maneira de apreender, de experienciar um determinado movimento, seja esse uma movimentação criada pelo grupo, por ele próprio ou na vivência de uma técnica corporal específica (MARQUES, 2012, p. 28).

Com a dança, nesta perspectiva do se-movimentar, percebemos que o movimento presente nos esportes evidencia, na visão de Kunz (2006), outros interesses pelo se-movimentar. Castro (2015) corrobora essa afirmação, justificando que nos esportes há padronizações de movimentos que levam à valorização do gesto técnico, sem a intenção de perceber-se e transformar o sentido e o significado. Na concepção de uma dança não desportivizada, há a valorização da expressão e da vivência. Assim, os interesses do movimento no esporte estão atrelados a questões objetivas, sem evidenciar a dialógica da vivência de movimentos.

Por outro lado, o se-movimentar na dança é presente e possível principalmente por meio da criatividade, elemento fundamental do dançar. Kunz (2012b) ressalta que a criatividade precisa ser compreendida como um potencial de desenvolver e transformar sentidos e significados de nossas próprias ações em tudo o que nos dispomos a participar. A criatividade não se limita a um “inventar coisas” sem relações e intenções.

Ao compreender tais características próprias da dança, a criatividade, possibilidade de desenvolver e transformar sentidos e significados a partir da criação, consideramos que tais elementos estão presentes também na DCR. Podemos entender que a DCR valoriza as vivências corporais e as diversidades dos sujeitos que se movimentam. Assim sendo, a dança e suas manifestações podem ser compreendidas enquanto uma experiência corporal sensível. Para Castro (2015), só podemos falar de experiências corporais quando estamos tratando de movimentos autênticos, ou seja, de maneiras próprias de se-movimentar.

Nesse contexto, a experiência está compreendida a partir da concepção de Larrosa (2002), quando ele afirma que a experiência é aquilo que “nos passa” ou “nos acontece”, algo que acontece de forma plena e de algum modo essas ações e acontecimentos vividos marcam significativamente na consciência. Com essa caracterização, o autor afirma que a noção de vivência e experiência não são exatamente a mesma coisa.

A vivência pode ser vista como elemento primário, abrangendo uma noção simples e frágil da experiência, caracterizada por algo momentâneo, que por vezes não deixa marcas e não se consolida em nossa memória por muito tempo (BENJAMIN, 1987). Mas isso não sugere que

as vivências não tenham importância e valor, seus significados podem nos levar às experiências. A experiência, em si, pode apresentar particularidades que tornam suas características frágeis. Esse contexto de desconfiança não nos traz a certeza efetiva de quando fazemos experiência, entretanto, mesmo em meio ao imprevisível, aceitamos estar abertos para o desconhecido e, em meio à incerteza e à imprevisibilidade das ações e dos acontecimentos, constituímos experiências (LARROSA, 2002).

Para Hildebrandt-Stramann (2009), podemos relacionar o se-movimentar à concepção de experiência quando passamos a compreender o corpo no seu sentido relacional, assim o se-movimentar será uma experiência corporal, considerando a dimensão da sensibilidade como primordial. Na dança, encontramos possibilidades de vivências subjetivas carregadas de emoções, expressões e significados diversos. Esses elementos são essenciais para retornarmos à intenção de desenvolver e resgatar a experiência pelo se-movimentar.

Para Kunz (2012b), os sujeitos que dançam passam a autoconhecer-se ao compreender que a dança

atua mais na expressividade e emocionalidade de cada um, permitindo uma vivência e experiência de tal forma que por elas reforcem sua expressão e emoção na relação de um contexto conhecido ou a ser conhecido: movimentos, ritmos e música (KUNZ, 2012b, s/p).

Considerando, assim, que as vivências na dança são vivências de sentido que podem levar à experiência. Ao dançar, o sujeito permite-se uma entrega por inteiro à sensibilidade deste se-movimentar, que é significativo, passando a ser uma experiência constituinte da consciência estética. Percebemos que a dança permite descobertas em relação ao próprio corpo pelo se-movimentar autêntico, ou seja, podemos aprender a “nos conhecer” melhor (KUNZ, 2012b).

No contexto da DCR, as limitações físicas podem se tornar o conteúdo para a transcendência de limites e também para esse autoconhecimento. Uma prática de experiências sensíveis que não se fazem menores ou menos expressivas, mas sim, ao seu modo, desencadeiam possibilidades pelo dançar, agir e sentir a dança. Nessa perspectiva, o corpo que dança é um corpo que estabelece relações, que conversa, que se expressa e que, portanto, inscreve-se, a sua maneira, em todos esses processos.

Ao tecer estas reflexões sobre as possibilidades de um movimento na dança que se diferencie na sua técnica e padrões, tentamos justificar e afirmar que a DCR é uma manifestação de entrega ao autoconhecimento quando se prioriza o encontro da dança com o se-movimentar. Os sujeitos que dançam entendem que seu movimento refere-se ao universo das representações subjetivas e singulares, desvinculando-se das cobranças comparativas (KUNZ, 2012b). Assim sendo, ao dançar a partir de um se-movimentar há um retorno aos sentidos e significados genuínos do movimento, permitindo-se descobrir ou resgatar o belo da própria vida.

Considerações Finais

Ao propormos uma discussão teórica a respeito da DCR em interface com os temas corpo e movimento, mais propriamente um corpo que dança e por isso se-movimenta, buscamos ampliar nossa compreensão acerca das relações possíveis entre esses mesmos temas.

Nossa motivação principal partiu das questões: qual o corpo que dança? Há possibilidades de perceber este sujeito que é mais do que sua deficiência física? Consideramos que as reflexões iniciais acerca da imagem de “corpo padrão”, vendida pela cultura de consumo, foram pertinentes para contrastarmos essa noção com outra que nos parece mais cheia de possi-

bilidades, uma noção que considera a diversidade de características físicas, étnicas, etárias e imagens de corpo existentes.

Para alcançarmos uma possível ou possíveis respostas às questões suscitadas neste estudo, consideramos, primeiramente, que o sujeito que dança e seu movimento não podem ser analisados de maneira independente. Em Kunz (2006) entendemos que a dança consente ao ser humano um reencontro consigo, resgatando sentidos e significados de sua existência. Nos dias atuais, esse reencontro parece ter sido cada vez mais dificultado pelo processo civilizatório. Mesmo frente a esse processo, compreendemos que, por meio da dança, é possível perceber a pessoa com deficiência física para além da sua deficiência (RIGO, 2016).

A experiência na dança é fruto das características do próprio se-movimentar da dança: livre, espontâneo, autêntico, expressivo. Pela dança, os sujeitos podem se sentir menos consumidores de uma cultura de movimento e mais criadores e autores dessa cultura. Isso nos instiga a pensar que na dança cada movimento não é exatamente igual ao da primeira vez; terá outras impressões, outras sensações, poderá ser o mesmo ao olho nu daqueles que observam, mas nunca será o mesmo para aquele que dança (RIGO, 2016).

Acreditamos que na DCR há uma entrega completa ao se-movimentar, visto que não há preocupações em ser ou ter corpo. Através da dança permite-se sentir e criar, há conquistas de espaços se pensarmos nas padronizações de corpo e técnica presentes no contexto geral da dança. Há conquistas de liberdade, se considerarmos que a cadeira de rodas é um limite para o movimento, enquanto a dança liberta, nela encontra-se possibilidades de fazer e ser movimento. Simplesmente, dançamos!

Referências

BARRETO, M. A. **Dança esportiva em cadeira de rodas: construção / constituição, equívocos e legitimidade.** Dissertação de Mestrado em Educação Física – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política.** Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 253 p. (Obras escolhidas, v. I).

CASTRO, F. B. **Experiência e movimento: possíveis desdobramentos para a Educação Física.** 2015, 101p. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

DANTAS, M. **Dança: o enigma do movimento.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

DEMO, P. **Pesquisa e construção do conhecimento: metodologia científica no caminho de Habermas.** Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 2009.

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

HILDEBRANDT-STRAMANN, R. Experiência: uma categoria central na aprendizagem do movimentar-se. In: HILDEBRANDT-STRAMANN, R(Org.). **Educação física aberta à experiência.** Uma concepção didática em discussão. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, p. 25-30. 2009.

HEIJ, P. **Grondslagen van, verantwoord' bewegingsonderwijs** - Filosofische em pedagogische doordenking van relationeel gefundeerd bewegingsonderwijs. Budel: Damon, 2006. Livre tradução para o alemão: Andreas H. Trebels – Livre tradução para o português: Elenor Kunz.

KUNZ, E. **Transformação didático-pedagógica do esporte**. Coleção educação física, 7ed. – Ijuí: Ed. Unijuí, 2006.

KUNZ, E. **Educação Física: ensino e mudanças**. 3 ed. – Ijuí: Ed. Unijuí, 2012a.

KUNZ, E. Prefácio. In: SARAIVA, M. C.; KLEINUBING, N. D. (Orgs). **Dança: diversidade, caminhos e encontros**. Jundiaí: Paco Editorial. 2012b.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. Ullmann, Lisa (ed.). Trad. Anna Maria B de Vecchi e Maria Silva M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LARROSA BONDÍA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 19, p. 20-28, jan/abr. 2002.

LIMA, M. D. **Composição coreográfica: Movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico**. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

MARQUES, D. A.P. **O “se-movimentar” na dança**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, – Florianópolis, SC, 2012.

MILLER, J. **Qual é o corpo que dança?: dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.

NÓBREGA, T. P. **Uma Fenomenologia do Corpo**. São Paulo: Editora Livraria da Física - Coleção contextos da ciência – 2010.

RIGO, L.C. **Sentidos e Significados para o “Se-Movimentar” na dança em cadeira de rodas**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Educação Física e Desportos, Programa de Pós-Graduação em Educação Física. Santa Maria – RS, 2016.

SURDI, A. C.; KUNZ, E. **Fenomenologia, Movimento Humano e a Educação Física**. Revista Movimento, Porto Alegre, v. 16, n. 04, p. 263-290, outubro / dezembro de 2010.

TAMBOER, J. W. I. **Mensbeelden Achter Bewegingsbeelden**. Kinantropologische Analyses Vanuit Het Perspektief Von Lichamelijke Opvoeding. Haarlem: [s/n], 1985.

TAMBOER. **Philosophie der bewegungswissenschaft**. Leiden: M. Nijhoff Verlag, 1989. Livre tradução para o alemão: Andreas H. Trebels.

TREBELS, A. H. A Concepção Dialógica do Movimento Humano. Uma Teoria do “Se-Movimentar”. In: KUNZ, E.; TREBELS, A. H (Orgs). **Educação Física Crítico Emancipatória**. Com uma perspectiva da pedagogia alemã do esporte. Ijuí: Unijuí, p. 23-48. 2006.

.....
Recebido em: 24/08/2018
Revisado em: 19/11/2018
Aprovado em: 22/11/2018

Endereço para correspondência:
lais.baixinha@hotmail.com
Lais Cavalheiro Rigo
Universidade Federal de Santa Maria
Av. Roraima nº 1000
Cidade Universitária
Bairro Camobi
97105-900 Santa Maria –RS/ Brasil