

## **Dança em cadeira de rodas: reflexões sobre corpo e movimento**

Lais Cavalheiro Rigo

lais.baixinha@hotmail.com

Felipe Barroso de Castro

felipecastro99@yahoo.com.br

Tamara Biasi Donadel

tamaradonadel@yahoo.com.br

Programa de Pós Graduação em Educação Física,  
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

### **RESUMO**

Neste estudo, propõem-se uma reflexão acerca do “corpo substancial” e “corpo relacional”, o movimento humano e suas decorrências na Dança em Cadeira de Rodas (DCR). Compreendemos a DCR enquanto uma manifestação/vivência recente que carece de desvendamentos, é relevante pensar na pessoa com deficiência física e seus meios de comunicação e interação com o mundo. Acreditamos que não convêm estudar, pesquisar e escrever sobre a Dança seguindo um método pré-definido, alicerçado em pressupostos determinados. Deste modo, consideramos pertinente utilizar-se da Pesquisa Teórica, privilegiando uma leitura teórica sobre a Dança.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança em cadeira de rodas; Movimento humano; Corpo

### *Introdução*

Estudar “o corpo” pode parecer uma ponderação simplista de caracterizar biologicamente e/ou fisiologicamente o que é o corpo, quiçá cairá em uma discussão dualista de corpo e mente. Porém, compreende-se que refletir sobre a temática nos levará a uma discussão sobre corpo sujeito - corpo objeto, ou ainda sobre SER corpo ou TER corpo? Corpo sensível, corpo físico, corpo estético,

corpo padrão. Nóbrega (2010: 31) nos explica que “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”.O que, por vezes, nos faz esquecer que somos seres corpóreos.

Vivemos em um mundo e nossas relações com ele e com os demais sujeitos se materializam corporalmente, nossa condição de existência, que é físico, biológico, fisiológico, espiritual, social, histórico, sensível e de variadas possibilidades.Nessa perspectiva, Trebels (2006: 43) nos apresenta a idéia de “corpo substancial” e “corpo relacional”. O primeiro designa “o ser humano ou seu corpo como entidade isolada”, ou seja, o corpo substância que é mensurável, quantificável. O segundo “o corpo não é uma entidade isolada”, dando margem às condições de “relação do ser humano com seu corpo e o mundo”, não somente relacionamentos externos, mas também internos e intrínsecos.

Nessa direção, deparamo-nos com as críticas de Kunz (2006: 20-21) acerca da cópia e imitação de movimentos nas aulas de Educação Física e sua reflexão propositiva para um “Se-Movimentar Humano”, concepção de movimento que parte da relação “Ser Humano-Mundo” com um princípio de “diálogo”. Reforçando esta proposta, Trebels (2006: 38-39) nos apresenta a “Concepção dialógica do Movimento Humano” a partir de Gordijn, onde o sujeito ao *se-movimentar* depara-se com um “mundo de significados motores”, composto por “significados subjetivos” e “significados objetivos”, que nessa experiência de se-movimentar se encontram e se inter-relacionam organicamente.

Na tentativa de defender uma concepção onde o sujeito que dança e o movimento dançado não podem ser analisados de maneira isolada, compreendemos a dança em sua origem, ou seja, enquanto elo de relações entre o ser humano e a natureza, uma possibilidade de diálogo corporal que viabiliza o conhecimento do SER individual e do coletivo. Compreendemos que não convêm estudar, pesquisar e escrever sobre a Dançaseguindo um método pré-definido, alicerçado em pressupostos determinados. Dantas (1999: 10) ao lançar mão da fenomenologia

para compreender o fenômeno da Dança argumenta que “é preciso estar em contato com a experiência da dança, fazendo das reflexões, discussões e interpretações, diálogos com a própria dança”. Deste modo, consideramos pertinente utilizar-se da Pesquisa Teórica, privilegiando uma leitura teórica sobre a Dança.

### *1. A Dança em Cadeira de Rodas*

Para situarmos a Dança em cadeira de rodas no contexto da Dança, recorremos a Ferreira (2003), a autora nos remete ao início da Dança Moderna, no século XIX, quando dançarinos passaram a contestar a artificialidade e a limitação do balé clássico, e propuseram a inovação. A partir da dança moderna, com a queda dos estereótipos quanto ao modelo de corpo capaz de dançar, que novas danças passaram a existir, inclusive a Dança em cadeira de rodas. Não há indicações que determinem data e local exatos para o surgimento da modalidade, mas alguns fatos, tanto do movimento histórico da Dança quanto da legitimidade dos direitos das pessoas com deficiência física, podem ser evidenciados enquanto colaboradores para o surgimento e crescimento desta forma de dançar.

A partir das guerras do século XX passou-se a estabelecer leis e política sociais para atender às necessidades das pessoas com deficiência física. Hullu (2002) apud Ferreira (2003), afirma que a proposta de valer-se do esporte enquanto forma de tratamento e reabilitação foi primeiramente desenvolvida na Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha, disseminando-se para outros países.

A Dança em cadeira de rodas passa a ser realizada, com caráter esportivo, a partir de 1985 na Holanda, onde foram organizados os primeiros campeonatos regionais locais da modalidade, seguidos pela Bélgica em 1987 e pela Alemanha em 1991. Em 1991 também ocorreu na Alemanha, a segunda Conferência de Dança em Cadeira de Rodas, onde se constituiu a Wheelchair Dancesport Committee (WDSC), que passou a ser responsável pela Dança em cadeira de rodas tanto na modalidade recreativa como na competitiva. Assim, em 1992 ocorreu a primeira competição de Dança em cadeira de rodas,

organizada pelo WDSC. O reconhecimento como competição internacional aconteceu em 1997 na Suécia (Hullu, 2002 apud Fereira 2003).

No Brasil, em 2001 vários grupos de dança, associações e universidades participavam do I Simpósio Internacional de Dança em cadeira de rodas, influenciados por propostas de dança artística e esportiva, fundaram a Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas (CBDCR)<sup>1</sup>. Atualmente a CBDCR organiza edições de Campeonato de Dança Esportiva em Cadeira de Rodas, Mostra Artística de Dança em Cadeira de Rodas, Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas, Encontro de Pesquisadores de Dança em Cadeira de Rodas e cursos de formação/capacitação de Dança em cadeira de rodas.

Krombholz (2001) apud Barreto (2011) especifica que Dança Esportiva em cadeira de rodas é dividida em duas categorias Combi, onde um cadeirante dança com um andante e Duo, onde a dupla é composta por dois cadeirantes. Nos eventos de Dança Esportiva de Cadeira de Rodas os atletas preparam-se para desempenhar danças Standard (Valsa, Tango, Valsa Vienense, SlowFoxtrot, Quickstep) e Danças Latinas (Samba, Chacha chá, Passo Doble, Jive). Nas danças recreativas e/ou artísticas encontramos a subdivisão em Dança criativa e Dança moderna, a participação pode ser na categoria solo (Single dance), pares (duo dance) ou em grupos.

No ensino da DCR, tanto na modalidade esportiva quanto na artística, evidenciamos que há uma preocupação em primeiro se apreender as técnicas de deslocamento, de que forma a movimentação da cadeira de rodas produzirá um 'efeito artístico' e ao mesmo tempo requererá o mínimo de esforço físico do bailarino que utiliza a cadeira de rodas. O que diferencia o ensino de uma para outra é a exigência da modalidade competitiva de se estabelecer adaptações para os passos básicos das danças de salão Latinas e Standards, quesitos de avaliação para o campeonato. Já na dança artística podem-se evidenciar técnicas de dança moderna, contemporânea, estilo livre, perpassando por conceitos de

---

<sup>1</sup>Ver Informações sobre a Confederação podem ser encontradas no site:<http://www.cbdc.org.br/>

dança educação, dança criativa, dança teatro, técnicas de improvisação entre outras.

A modalidade avança gradativamente, em número de praticantes e em qualidade do trabalho coreográfico, percebe-se no cenário nacional brasileiro um crescimento de divulgação da DCR por meio da CBDCR, que abarca tanto os trabalhos artísticos (mostras de Dança) quanto os esportivos (competições de Dança). A modalidade vem seguindo caminhos já trilhados no contexto geral da Dança, pois se organiza com divisão em estilos, tipos e categorias, chegando à desportivização. Para Kunz (2006) a fragmentação da Dança em diferentes tipos e modelos, os meios de comunicação e a indústria cultural são fatores que encaminham modalidades de Dança para a desportivização.

Percebe-se também, que esta procura por alocar a Dança no universo competitivo, vem acarretando mudanças nas formas de dançar e fazer Dança. Ou seja, implicações diretas no movimento dançado. Lima (2006: 14) já alçava questionamentos sobre o movimento dançado, permeado por esta concepção de composição coreográfica baseada em processos mecanicistas, recursos e técnicas “reproduzidas através do corpo” para alcançar o êxito, o produto final: a coreografia. A mesma autora enfatiza a necessidade de apontar “subsídios teóricos” para alimentar a reflexão acerca do fazer dança e do dançar, com intuito de ultrapassar as barreiras da imitação e da reprodução, questões que estaremos discutindo a seguir.

## *2. Reflexões acerca do “corpo-substancial” e do “corpo-relacional”: Qual o corpo que dança?*

Vivemos cercados por uma cultura de consumo que estabelece variadas padronizações, o que comer, o que vestir, como dançar. Nesta relação se instituiu 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: 23), amplamente difundida pela comunicação de massa, esta imagem passa a ser um padrão estético atribuído enquanto legítimo. Conseqüentemente, ao criar uma imagem do que é belo, exclui-se a beleza singular, as diferenças e particularidades existentes nas diferentes etnias, nas diferentes faixas etárias, nas características e condições físicas diversas.

Nadança, historicamente, evidencia-se esta busca pelo corpo padrão de bailarino(a), alto(a), magro(a), flexível, que contemple ao modelo da imagem do Homem Vitruviano<sup>2</sup> de Leonardo Da Vinci, um corpo equilátero e matematicamente padronizado e apto para o dançar. Para Kunz (2006), a evolução científica e tecnológica, percebida e disseminada pelos meios de comunicação de massa, contribui para a expansão do ideário de movimento padronizado e mecânico, com interesses de aperfeiçoamento de gestos em prol do rendimento no esporte. Podemos afirmar que o mesmo interesse de rendimento se alastra em busca de um estereotipo de corpo, evidenciado na cultura do fitness e das academias.

Uma vez que, nossa intenção está em refletir sobre a DCR é pertinente afirmarmos que não estamos tratando de um “corpo” que corresponda ao modelo de imagem corporal disseminada pela cultura de consumo. Ao contrário, estamos refletindo sobre um sujeito que é taxado como incapaz, deficiente, excluído por não condizer aos padrões corporais da dita normalidade moderna.

Frente a incoerente padronização, a primeira vista, causa estranheza deparar-se com um bailarino(a) com algum de seus membros amputado, com uma hemiplegia, com certa desproporção entre membros inferiores e superiores, devido ao grande trabalho realizado pelos braços para deslocar-se em sua cadeira de rodas. Esta estranheza pode dissolver-se em admiração extrema, por achar que estão fazendo algo até então impossível ou uma antipatia incoerente por achar que

---

<sup>2</sup> Homem Vitruviano é uma obra de Leonardo da Vinci. É um desenho que descreve uma figura masculina desnuda separada e 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 num dos seus diários.

estão negando a história da dança ao que diz respeito à técnica, ao belo e a estética. O que para nós parecem dois caminhos dúbios.

Na premissa de não delatar as diferenças físicas existentes, mas também não ser indiferente a elas, encontramos nas discussões acerca de “corpo-substancial” e “corpo-relacional” possibilidades de compreender o movimento dançado na DCR, para além do “corpo deficiente”. Partimos do entendimento de Trebels (2006: 43), onde “corpo-substancial” institui “o ser humano ou seu corpo como entidade isolada” e o “corpo-relacional”, ao contrário, prenuncia relações do ser humano com seu corpo e o mundo.

Tamboer (1989: 20) apud Kunz (2012: 202) afirma que as considerações de imagem de corpo-substancial referem-se ao termo “substância”, enquanto “algo que pode ser isolado”. Logo, prediz a imagem fragmentada do sujeito, prevê como reforça Castro (2015: 66), uma “separação entre corpo e mente corpo e alma ou corpo e espírito”, considerando a existência de diferentes “mundos”, “o mundo interior (da alma e da mente) e o mundo exterior (do corpo)”. Sendo então, esta, uma proposta de separar uma unidade indivisível, desconsiderando a concepção de “ser-no-mundo” declarado por Merleau Ponty (1966) apud Kunz (2012: 203).

A partir disso, entendemos não haver espaços somente para o corpo-substancial na dança e na DCR. Principalmente na DCR, onde a deficiência física possivelmente sobressairia as demais características exibidas em uma apresentação, por exemplo. Ao considerar o movimento na dança a partir da concepção de “corpo-substancial” excluiríamos a relação “homem-mundo” e conseqüentemente a sua capacidade criativa e inventiva proveniente de suas relações e experiências vividas. Possivelmente cairíamos em uma observação simplista sobre qual o membro não está em movimento? Porque não está em movimento? Qual a deficiência física presente no palco? Deixando de lado o olhar de entender a dança enquanto arte e expressão.

Na proposição de compreender o movimento na DCR para além da deficiência física, e reconhecer qual o corpo que dança, seguimos ao encontro das reflexões

de Kunz (2012)<sup>3</sup> acerca do entendimento de “corpo-relacional”, onde se ultrapassa a possibilidade da existência de distintos mundos (mundo interno e mundo externo), recusando as tentativas de compreender o ser humano em partes (corpo, alma, mente, espírito), mas sim um todo indivisível. O autor enfatiza que na perspectiva da “imagem de corpo-relacional” é essencial considerarmos a “relacionalidade do corpo, do corpo-sujeito” (Kunz, 2012: 205), que é onde “experimentamos relações em nosso Mundo que é construído pelas nossas ações” (Tamboer, 1989: 23 apud Kunz, 2012: 205).

Neste contexto, a relacionalidade, as relações do “corpo-sujeito” e homem/mundo, estão além das relações estabelecidas de forma externa. Consideram-se as relações internas e intrínsecas imbricadas em uma relação de sentidos e significados, fruto da “inter-relação homem/mundo”, livres de neutralidade, pois para se estabelecer relações com sentidos e significados considera-se primordial a intencionalidade humana, constatada em suas ações (Kunz, 2012: 205).

Ao considerar as ações humanas e sua intencionalidade compreende-se o “corpo-Humano” para além de sua forma e função (Kunz, 2012: 206), o que vem ao encontro do propósito de compreender o movimento dançado na DCR para além da deficiência física. Ao apreender as nuances da “imagem de corpo-relacional” percebemos que é possível articular-se ao pensamento de Miller (2012: 118) quando afirma que “o corpo que dança permite o sensível”, o movimento dançado acende possibilidades de ser e sentir, revela-se um corpo que é instituído por vestígios de vivências e experiências constadas no poder de criação, invenção e imaginação no *se-movimentar* de quem dança.

Para o momento, parece-nos pertinente afirmarmos que a partir da concepção de imagem de “corpo-relacional” é possível afirmarmos que ele dança! Porém, a pergunta, qual o corpo que dança? Ainda está sem resposta persuasiva. Seria arrogante de nossa parte respondê-la e assinalar qual o corpo que dança, após entendermos que somos uma unidade indivisível, que não somos só corpo, nem

---

<sup>3</sup> As reflexões de Kunz (2012) acerca de “corpo-substancial” e “corpo-relacional” foram desenvolvidas a partir de Tamboer (1989).



só alma, nem só espírito. Somos seres corpóreos e todo nosso agir é corporal, como bem afirma Tamboer (1989) apud Kunz (2012).

Faz-se necessário ainda refletirmos sobre o movimento dançado, se sua originalidade está presente neste corpo, para quiçá chegarmos a uma proposição.

### 3. O Movimento na dança: Possibilidades de uma experiência sensível

No início da década de 90 principia no Brasil um movimento em busca de delinear propostas críticas para a Educação Física. Esse movimento foi construído a partir da apropriação de discussões filosóficas e sociológicas presentes na pedagogia crítica brasileira. Dentre as abordagens que emergiram<sup>4</sup>, destacamos a *Crítico Emancipatória*, desenvolvida pelo Professor ElenorKunz, com influências da pedagogia de Paulo Freire e embasamentos teóricos a partir de autores como Merleau-Ponty, Gordjin, Tamboer, e Trebels (Bracht 1999).

Para Kunz (2006: 31),

Uma teoria pedagógica no sentido crítico-emancipatório precisa, na prática, estar acompanhada de uma didática comunicativa, pois ela deverá fundamentar a função do esclarecimento e da prevalência racional de todo o agir educacional. [...] Devemos pressupor que a educação é sempre um processo onde se desenvolvem 'ações comunicativas'<sup>5</sup>.

Nesse sentido, pensando em uma Educação Física a luz de uma abordagem de “ações comunicativas” compreende-se o movimento enquanto um “se-movimentar” que para Surdi e Kunz (2010: 278) “pode ser entendido como forma de linguagem que possibilita um conhecimento mais reflexivo do mundo”, onde o aluno/sujeito, a partir de seu “repertório cultural”, será agente principal na construção e viabilização deste processo de comunicação com o mundo.

---

<sup>4</sup> Para compreender mais sobre a história da constituição das abordagens da Educação Física ver: Bracht, V. *A constituição das teorias pedagógicas da educação física*. Cadernos Cedes, ano XIX, nº 48, Agosto/99.

<sup>5</sup> Grifos do autor.

Nessa direção, Kunz (2006: 27) afirma que o ser humano possui uma necessidade intrínseca de se movimentar, mas problematiza essa questão alegando que “nem sempre se pode dizer que o homem mantém um constante interesse na satisfação de certas necessidades”. Isso nos leva a refletir sobre a gênese dessas necessidades, sabendo que atualmente as concepções de esporte, lazer, prática de atividades físicas e exercícios físicos estão envolvidos pela malha mercadológica do sistema capitalista. Prevalece então, nesta necessidade suscitada pelo mercado, a busca pelo movimento padrão e estereotipado.

Como contrapartida a essa lógica de movimentos prontos, Kunz (2006) defende um “se-movimentar” interpretado e instituído por um aspecto “natural”. Essa diferenciação nos auxilia a entender essas distintas noções de movimento, ou seja, de um lado movimentos apresentados de forma artificial e fragmentados; e de outro um “se-movimentar” que enfatiza a intenção, o sentido e a criação própria do ser humano que se movimenta.

Nesse contexto, destacamos a dança como uma manifestação de expressão em forma de movimento humano. Um processo educativo que ao permitir uma liberdade de expressão para o sujeito que sente e vive a dança, possibilita a criação de novos sentidos e significados pelo processo criativo do dançar. Para Kunz (2006: 92), é a partir destas significações, atreladas aos elementos espaço, música e subjetividade, que resulta um “se-movimentar natural e espontâneo”, uma linguagem não verbal, por vezes não compreendida por aqueles que se deixaram tomar pelo “pensamento lógico-formal da racionalidade moderna”.

Para Laban (1978), o movimento na dança caracteriza-se enquanto um meio, não apresentando, portanto, um fim em si próprio, uma vez que conduz em seu interior inquietos significados e intenções. Essas relações proporcionam ao indivíduo a ampliação da percepção de corpo e sua relação com o mundo à medida que se oportuniza uma vivência corporal. No entendimento de Marques (2012: 28):

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.

Em comparação com o movimento presente nos esportes, pela dança percebemos diversas características que evidenciam, na visão de Kunz (2006), outros interesses pelo se-movimentar. Isso porque se por um lado nos esportes há padrões de movimentos estereotipados, bem como uma demasiada valorização do gesto técnico (Castro, 2015); pela dança há a valorização da expressão e da vivência. Da mesma forma, os interesses que pelo esporte estão pautados em questões objetivas para além da vivência de movimentos, na dança aparecem inscritos no sujeito e pelo sujeito.

Essas características presentes no se-movimentar da dança são potencializadas por um elemento fundamental do dançar: a criatividade. A dança pode despertar nosso poder criativo. No entanto, uma criatividade que, na visão de Kunz (2012), deve ser entendida não apenas como um “inventar coisas”, mas como uma potencialidade das ações de atribuir sentidos e significados a tudo aquilo que participamos e realizamos.

A partir da explanação desses elementos características, próprios da dança, presentes também na DCR, podemos inferir que ela é uma manifestação que valoriza as ações dos sujeitos que se movimentam. Essa constatação é de fundamental importância para que possamos compreender as possibilidades da dança enquanto uma experiência corporal sensível. Isso porque só podemos falar de experiências corporais quando estamos tratando de movimentos autênticos, ou seja, de maneiras próprias de se-movimentar (Castro, 2015).

Como descreve Larrosa (2002), podemos chamar de experiência aquilo que, de algum modo, “nos passa” ou “nos acontece”. Aquilo que ocorre de modo pleno quando as ações e os acontecimentos vividos deixam marcas na consciência. Na visão do autor, essa caracterização é fundamental para que tenhamos esclarecida a noção de que vivência e experiência não são exatamente a mesma coisa.

Isso porque esta primeira pode ser compreendida como uma noção fragilizada da segunda, marcadamente caracterizada por aquilo que é momentâneo, não conseguindo se fixar por muito tempo em nossa memória (Benjamin, 1987). Isso

não significa, no entanto, desconsiderar o valor das vivências, uma vez que elas também podem nos levar às experiências.

Para Larrosa (2002), a experiência nos apresenta algumas singularidades que, inclusive, podem gerar certas desconfianças em relação aos seus propósitos. Ilustramos essa desconfiança ao pensar que quando fazemos efetivamente experiência permitimo-nos estar abertos para desconhecido e, com isso, arriscamo-nos em meio a incerteza e a imprevisibilidade das ações e dos acontecimentos (Larrosa, 2002).

A noção de experiência relacionada ao se-movimentar está indubitavelmente relacionada ao corpo, e por isso é sempre uma experiência corporal (Hildebrandt-Stramann, 2009), tendo a dimensão da sensibilidade como primordial. Quando temos a intencionalidade de retornar ou resgatar a importância da experiência pelo se-movimentar, encontramos na dança importantes elementos que combinam emoções e expressões com as possibilidades de vivências subjetivas.

Na visão de Kunz (2012), os sujeitos que dançam conseguem compreender efetivamente a dança quando percebem que ela

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, 2012, s/p).

Essas constatações vão ao encontro da consideração de que as vivências na dança são, na visão de Kunz (2012), vivências de sentido que podem levar a experiência. A ação de dançar e entregar-se a sensibilidade desse se-movimentar significativo pode ser uma experiência fundamental para a consciência estética. Percebemos na dança a presença de descobertas em relação ao próprio corpo pelo se-movimentar autêntico.

Esse processo pode ser desencadeado, novamente pelo entendimento de Kunz (2012), quando os sujeitos que dançam percebem que a dança pertence ao universo das apresentações individuais desvinculada de exigências comparativas. Logo, o que interessa, pela dança, é justamente um retorno à sensibilidade do

belo e da própria vida, aparentemente esquecidos em nossa sociedade tecnicamente civilizada.

### *Considerações Finais*

Quando nos propusemos em utilizar-se de uma pesquisa teórica, estávamos cientes de que o objetivo central do nosso esforço estava em ampliar nossa compreensão acerca do movimento dançado na DCR. A motivação era perceber qual o corpo que dança? O que é rotulado enquanto deficiente e incapaz ou existe outra possibilidade de perceber este sujeito que é muito mais que sua deficiência física?

O enfrentamento inicial acerca da discussão da imagem de “corpo padrão”, vendida pela cultura de consumo, foi importante para nos elevarmos ao pensamento contrário, ou seja, ver possibilidades de existir uma concepção de corpo que ultrapassasse a lógica de “homem-máquina” e que pudéssemos considerar a diversidade de características e imagens de corpo existentes, com suas variadas formas, cores e tamanhos.

Para alcançar uma possível resposta, diversas reflexões foram necessárias, chegamos a conclusão de que o sujeito que dança e o movimento dançado não podem ser analisados de maneira isolada, compreendemos, a partir de Kunz (2006: 92) que a dança “permite ao ser humano um retorno à sensibilidade, ao belo e à própria vida que, de certa forma, o ‘processo civilizatório’ tem sufocado no homem ‘civilizado’ das sociedades atuais”. Logo, percebemos que mesmo frente a este “processo civilizatório”, por meio da dança é possível enxergar a pessoa com deficiência física para além da sua deficiência.

Compreendemos que a experiência na dança é fruto das características do próprio se-movimentar da dança: livre, espontâneo, autêntico, expressivo. Pela dança os alunos podem se sentir menos consumidores de uma cultura de movimento e mais criadores e autores da mesma (Kunz, 2012). Instiga-nos a pensar que na Dança, por mais repetições que se realize de um movimento (passo de dança), ele nunca

será 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.

Quiçá seja este o corpo que dança na DCR! O corpo que não se preocupa em ser ou ter corpo. Portanto dançamos! E ao se-movimentar em um ritmo, criamos espaços para aguçar nossos sentidos e expressá-los, ouvimos melodias, enxergamos cores, tateamos o vento e o chão, degustamos o mais perfeito sabor do deleite de dançar, variados aromas adentram nossas narinas. Este turbilhão de sensações é transcrito em movimento, em dança, norteado por uma técnica, sim ela é fundamental, mas enquanto um caminho flexível que permita a diversidade de expressão, não um método rígido que vise à uniformização e o engessamento do dançar livre e espontâneo.

#### *REFERÊNCIAS*

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

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

Bracht, V. (1999). *A constituição das teorias pedagógicas da educação física*. Cadernos Cedes, ano XIX, nº 48. Recuperado em: [www.scielo.br/pdf/ccedes/v19n48/v1948a05.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v19n48/v1948a05.pdf)

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

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

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

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

Hullu, O; Kleppe, T. Z. M. (2002). *Classification: Wheelchair Dance*. Warsaw: EPC. Apud Ferreira, E. L. (2003). *Corpo – movimento – deficiência: as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação*. – Tese (Doutorado em Educação Física) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física - Campinas, SP.

Krombholz, G. (2001). *Wheelchair dance: wheelchair dance sport*. In: Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas. Campinas, Anais. Campinas: UNICAMP, 2001. apud Barreto, M. A. (2011) *Dança esportiva em cadeira de rodas: construção/constituição, equívocos e legitimidade*. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG.

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

\_\_\_\_\_. (2012). Prefácio. In: Saraiva, M. C.; Kleinubing, N. D. (Orgs). *Dança: diversidade, caminhos e encontros*. Jundiaí: Paco Editorial.

\_\_\_\_\_. (2012). *Educação Física: ensino e mudanças*. 3 ed. – Ijuí: Ed. Unijuí.

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

Larrosa, J. (2002). *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Revista Brasileira de Educação, São Paulo, n. 19, p. 20-28, jan/abr. Recuperado em: [www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782003000200004&script](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782003000200004&script).

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

Marques. D. A.P. (2012). *O "se-movimentar" na dança*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, – Florianópolis, SC.

Merleau-Ponty, M. (1966). *Phaenomenologie der Wahrnehmung*. Berlin. Apud Kunz, E. (2012). *Educação Física: ensino e mudanças*. 3 ed. – Ijuí: Ed. Unijuí.

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

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

Surdi, A. C. ; Kunz, E. (2010). *Fenomenologia, Movimento Humano e a Educação Física*. Revista Movimento, Porto Alegre, v. 16, n. 04, p. 263-290, outubro / dezembro. Recuperado em: <http://www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/download/16075/10855>.



Tamboer, J. (1989). *Philosophie der Bewegungsbilder*. Nijhoffverlag: Leiden, 1989.  
Apud Kunz, E. (2012). *Educação Física: ensino e mudanças*. 3 ed. – Ijuí: Ed. Unijuí.

Trebels, A. H.(2006). *A Concepção Dialógica do Movimento Humano: Uma Teoria do “Se-Movimentar”*(23-48). In: Kunz, E. Trebels, A. H. (2006). *Educação Física crítico-emancpatória: com uma perspectiva da pedagogia alemã do esporte*. – Ijuí: Editora Unijuí – Coleção Educação Física.