

ANO VI 2016 jul

edição Imprensa Instituto Politécnico de Lisboa . coordenação Eugénia Vasques

alicerces 6

nº 6

ENSAIOS SOBRE PRÁTICA E PEDAGOGIA
NAS ARTES PERFORMATIVAS




Editora
media XXI



alicerces

REVISTA DE INVESTIGAÇÃO, CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ARTE


Editora
media XXI

ENSAIOS SOBRE PRÁTICA E PEDAGOGIA NAS
ARTES PERFORMATIVAS

ALICERCES

ALICERCES

Revista de Investigação, Ciência e Tecnologia

Ano VI | N.º 6

2016

Propriedade e Edição:

Imprensa Politécnico de Lisboa

Estrada de Benfica, 529

1549-020 Lisboa

Telefone; 217 101 200

Fax: 217 101 236

e-mail; gci@sc.ipl.pt

site: www.ipl.pt

Diretor:

Professor Doutor António Belo

Coordenação Editorial:

Clara Santos Silva e Vanessa de Sousa Glória

(Redatoras, Instituto Politécnico de Lisboa)

Produção e design:

Media XXI / Formalpress

Depósito Legal:

ISBN: 978-989-729-174-6

Tiragem: 100 exemplares

OS MÉTODOS DA EDUCAÇÃO SOMÁTICA NAS AULAS DE DANÇA CLÁSSICA¹

Rosana Lobo Rosário

Doutoranda de Artes da Universidade de Lisboa - Portugal

Docente da Escola de Teatro e Dança da UFPA - Brasil

Bolsista da CAPES - Brasil

1. Este texto é parte integrante da investigação de Doutoramento em Artes, em andamento, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Resumo

Neste artigo, é verificado o uso dos métodos da Educação Somática nas aulas de dança clássica a partir da pesquisa bibliográfica em artigos, monografias, dissertações de mestrado e teses de doutoramento produzidos no Brasil, de 2010 a 2015. É verificado que a Educação Somática, quando aplicada nas aulas de dança clássica, possibilita novos caminhos de investigação e criação, alterando os modos de fazer dança, bem como produz subsídios epistemológicos sobre o corpo na dança clássica.

Abstract

This article presents the application of methods of Somatic Education during lessons of Classical dance through bibliography analysis including articles, monographies, master theses and PhD dissertations in Brazil from 2010 to 2015. It was verified that Somatic Education applied during lessons of classical dance fosters new ways of research and creation, both changing the ways of making the dance and producing epistemological subsidies about the body in classical dance.

Introdução

A Educação Somática é um campo de conhecimento de natureza interdisciplinar que surgiu no século XX, protagonizado por profissionais das áreas da saúde, da arte e da educação. Segundo Domenici (2010), “esse campo surgiu inicialmente fora da academia e vem sendo trazido para as universidades paulatinamente”, o que “vem contribuindo muito para a sua consolidação como campo de conhecimento” (p. 70).

O termo Educação Somática foi definido pela primeira vez por Thomas Hanna no artigo *Somatics*, publicado em 1986. Nesse artigo, Hanna afirma que a Educação Somática é “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente. Estes três fatores vistos como um todo agindo em sinergia” (Hanna citado por Strazzacappa, 2009, p. 48). Segundo Fortin (1999), a Educação Somática engloba uma diversidade de conhecimentos em que o sensorial, o cognitivo, o motor, o afetivo e o espiritual se combinam com ênfases diferentes.

O histórico da criação dos diversos métodos da Educação Somática está diretamente ligado à trajetória pessoal de seus criadores; motivados pelo desejo de autocura, muitos deles rejeitaram as respostas oferecidas pela ciência dominante e passaram a investigar o movimento nos seus próprios corpos.

Esses estudos da experiência sensitiva e dos modos de conhecimento do corpo tiveram grandes contribuições da fenomenologia. A obra de Merleau-Ponty *A Fenomenologia da Percepção* (1994), que compreende o corpo como sujeito e campo da própria experiência, é essencial para a compreensão de que a percepção não é uma representação mental, mas um acontecimento da corporeidade, que se apoia num ponto fundamental: o movimento. Para Merleau-Ponty, a percepção do corpo na imobilidade é confusa, pois são os movimentos que acompanham nossa percepção com o mundo.

Nos capítulos sobre o mundo percebido em *Fenomenologia da Percepção*, o autor reforça a ideia da percepção fundada na experiência do sujeito que olha, que sente e, a partir dessa experiência do corpo fenomenal, reconhece o espaço como expressivo e simbólico.

O antropólogo Thomas Csordas constrói uma metodologia de investigação que parte da experiência corporificada para entender as relações pessoa-mundo. Para ele (2008, citado por Silva, 2013), cada cultura terá uma forma de estruturação da experiência corporal, pois é no corpo que começa a percepção. Contudo, antes de se tornar reflexão, essa percepção já é permeada pela cultura, uma vez que a maneira como percebemos as coisas é culturalmente construída.

A partir desse pressuposto, de que a percepção acontece por meio do corpo e é culturalmente construída, Csordas (2008) elabora sua noção de modos somáticos de atenção, que são “formas culturalmente elaboradas de prestar atenção ao e com o seu próprio corpo em ambientes que incluam a presença física de outros corpos” (Csordas, 1993, p. 138, citado por Fazenda, 2012, p. 76).

Para Fazenda (2012), este conceito de modos somáticos de atenção refere-se ao envolvimento sensorial do corpo quando este estabelece uma relação com outros corpos, e nesta percepção “(...) participam a visão, a audição, o tato, a cinestesia e, em algumas

circunstâncias, o olfato” (Fazenda, 2012, p. 76).

Segundo Domenici (2010), a partir da década de 1960 esse novo campo de experimentação sobre o corpo ampliou-se ainda mais, graças ao maior interesse de artistas da dança por tais métodos, o que “provocou importantes mudanças na maneira de pensar o corpo na dança: reivindicou o respeito aos limites anatômicos do corpo, estimulou a exploração de novos padrões de movimento e questionou modelos e concepções bastante firmadas pela tradição acerca do treinamento corporal” (p. 70).

Tal fato pode ser confirmado, por exemplo, com os estudos realizados por Resende (2010), nos quais a autora afirma que nas aulas de Yellê Bittencourt para o Balé da Cidade de São Paulo, o alinhamento dos ossos é enfatizado como de extrema importância na execução dos movimentos. Outro exemplo é o trabalho realizado por Rosário (2013), em que a autora afirma que “(...) professores e bailarinos devem aprender como os exercícios são realizados a partir do conhecimento de anatomia e das ações musculares, ligamentos, tendões e articulações, pois a aproximação entre a anatomia e o ensino da dança é uma contribuição significativa para professores e bailarinos” (p. 114).

Diante do exposto, serão apresentadas neste artigo as contribuições da Educação Somática para as aulas de dança clássica a partir da pesquisa bibliográfica em artigos, monografias, dissertações de mestrado e teses de doutoramento produzidos no Brasil entre os anos de 2010 a 2015.

A Educação Somática nas aulas de Dança Clássica

Fortin (1999) afirma que “a educação somática nos conduz a inúmeras possibilidades relativas à renovação dos sistemas tradicionais de ensino da dança” (p. 40). Assim, a utilização dos seus princípios em uma aula de dança é capaz de proporcionar mudanças no padrão do processo de ensino e aprendizagem, tal como a postura do professor enquanto um facilitador do processo, e não um modelo a ser copiado. Além disso, o trabalho passa a ser centrado no indivíduo, conforme suas particularidades e individualidades.

Estudos realizados no Brasil (Resende, 2010; Wolff, 2010; Silva, 2011; Amorim, 2014; Rosário, 2013; Baldi, 2014; Marques & Wolff, 2014; e Spirópulos, 2015) revelam as experiências pedagógicas em dança clássica com uso da Educação Somática como um dos seus recursos centrais.

Resende (2010, p. 20), ao refletir sobre o aspecto de tempo de aprendizagem e maneira de execução do movimento, verificou “a necessidade de adaptação e reestruturação diária das aulas, assim como a importância de saber esclarecer de variadas formas o que está sendo proposto para que a compreensão possa alcançar a todos os presentes em uma sala de aula.”

Tal reflexão remete ao pensamento de Vianna (2005):

No teatro ou na dança, o ator e o bailarino desencadeiam, a partir de sua individualidade, um rico processo criativo, pelo qual os elementos técnicos adquiridos podem ser codificados e em seguida, representados. A técnica cumpre aqui a tarefa de dar corpo e alma a cada tipo ou personagem que se queira representar (...) (p. 115).

Rosário (2013) também corrobora com essa ideia. Após associar alguns movimentos da dança clássica com os princípios do método específico da Educação Somática, a autora verificou que esta vivência propiciou a construção do ensinar a dança clássica a partir dos princípios somáticos, respeitando o processo individual de aprendizagem, bem como a constituição física de cada um.

Portanto, a técnica estudada - no caso a dança clássica - só tem sentido se estiver associada às ideias e à personalidade de quem a executa. Para Wolff (2010, p. 109), a contribuição da Educação Somática para a dança é a possibilidade de compreender o indivíduo e seu corpo na dança, pois é a partir dele que qualquer técnica ou linguagem se humaniza e se constitui na arte da dança.

Nas aplicabilidades das técnicas de Educação Somática às aulas de dança clássica, podem-se destacar os estudos realizados por Spirópulos (2015); Marques e Wolff (2014); Baldi (2014) e Rosário (2013).

Spirópulos (2015) apresenta o modo como a artista Zélia Monteiro vem desenvolvendo seu trabalho. Essa artista tem formação em duas vertentes que dão prumo ao seu trabalho: o conhecimento refinado da técnica clássica italiana e os princípios corporais desenvolvidos junto com Klauss Vianna, a partir dos quais ela passou a compartilhar seu interesse pela materialidade do corpo, apostando que a dança pode surgir de “(...) intenções que relacionam mente, emoção, formas e desenhos do corpo no espaço durante a ação, a partir da organização da musculatura profunda e do modo como os músculos são coordenados no movimento (...)” (p. 73). Esse conhecimento transformou a relação da artista com a dança clássica e, dessa maneira, possibilitou o desenvolvimento de uma pesquisa que consiste em perceber o processo de organização do corpo em movimento enquanto a dança acontece, independente de linguagem ou código específico. Spirópulos (2015, p.74) afirma que:

No modo como ensina a técnica clássica, Zélia Monteiro dá importância ao modo como cada pessoa se apropria do modelo pré-determinado. Sua especificidade técnica encontra-se justamente em como um determinado corpo se organiza de forma particular a fim de se relacionar com um código de movimento comum.

Outra autora que desenvolve aulas de dança clássica com base nos métodos da Educação Somática é Baldi (2014). Em sua dissertação de mestrado, ela registrou o processo de ensino-aprendizagem da dança clássica por meio da Educação Somática. A autora descreve como esse processo acontece e de que maneira interfere na formação mais ampla desse futuro profissional de dança. Diz: “aprender balé clássico sob a perspectiva da educação somática permitiu às minhas alunas fazer generalizações para além da dança. Suas descobertas, acessadas pelo movimento, não se deram, somente, no âmbito da dança. Muitas de suas colocações são pensadas na vida cotidiana.” E conclui: “(...) o aprendizado, por meio da educação somática, é facilitado – chega-se a movimentos complexos a partir de movimentos simples, a forma nasce naturalmente e, portanto, fica compreensível o gesto dançado” (p. 143).

As autoras Marques e Wolff (2014) e Rosário (2013) desenvolveram suas pesquisas através de projetos de extensão na Universidade Federal de Santa Maria e na Escola

de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, respectivamente. Isso demonstra um interesse na área de pesquisa em dança por estudos sobre dança clássica na universidade e suas relações com o ensino, prática e criação.

Marques e Wolff (2014) realizaram a pesquisa no projeto de extensão denominado *Técnica de Balé na Contemporaneidade*, proposto pelo Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Santa Maria, com o objetivo de estudar possibilidades somáticas de ensino, prática e criação artística a partir da dança clássica. Nesse curso, as aulas foram divididas em três partes: exercícios executados no chão, na barra e no centro; apresentando um crescente grau de complexidade na execução de movimentos: lentos (*adagio*), rápidos (*allegro*), giros, saltos, entre outros, sempre propondo uma execução baseada em uma consciência corporal advinda de abordagens somáticas do movimento humano.

Nos relatos dos participantes desse projeto de extensão foi possível constatar a compreensão de que a dança clássica está associada à consciência corporal, e os movimentos executados nas aulas a movimentos executados cotidianamente.

Marques e Wolff (2014) utilizaram o pensamento de Laban; não necessariamente o método em si, mas como forma de estabelecer uma ponte entre o ensino e prática da dança clássica com os seus fundamentos. As autoras colocam que ele propunha uma técnica de dança livre diretamente ligada ao domínio do movimento individual. “Para Laban, esse enfoque leva o dançante a adquirir outro tipo de habilidade: uma habilidade que abre portas e diferencia as pessoas” (Marques & Wolff, 2014, p. 07). Assim, elas propõem no projeto o ensino da técnica da dança clássica como uma maneira de respeitar as especificidades de cada indivíduo, afirmando:

É importante pensarmos a somática principalmente, como forma de obter uma flexibilidade mental que possibilite compreender e analisar criticamente a filosofia de dança que cada técnica propõe. Deste modo, a construção de um pensamento a respeito da funcionalidade do corpo possibilitará que este indivíduo-artista utilize qualquer técnica como instrumento libertador e não o oposto (p. 10).

Na pesquisa desenvolvida por Rosário (2013), por meio do projeto de extensão denominado *Conexões: os fundamentos do Ballet e os princípios do método GYROKINESIS®*, realizado na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – Brasil, foi utilizado o método **GYROKINESIS®** em alguns movimentos da dança clássica, na barra e no centro. A autora percebeu que foram surgindo importantes mudanças na maneira de pensar o ensino da dança clássica, e que a respiração assumiu um papel fundamental na conexão proposta nesse trabalho.

O ato de inspirar e expirar proporciona aos bailarinos relaxamento muscular e consequentemente a realização de movimentos com menos tensão e esforço físico. Isso foi bastante verificado nas execuções de alguns exercícios de ballet, quando os mesmos eram executados de forma mecanizada e logo em seguida associado à respiração (Rosário, 2015, p.122).

Na pesquisa realizada por Rosário (2013), a autora desenvolveu como primeira unidade do projeto um estudo da anatomia, a fim de fornecer a base para o desenvolvimento da consciência corporal, possível apenas por meio de sensações. Neste caso, o estudo de anatomia foi uma condição *sine qua non* por permitir associações aos movimentos que iam sendo realizados. Dessa forma o aluno foi capaz de pensar o próprio corpo, e também o movimento executado. Abordar anatomia em um projeto voltado para bailarinos não tem a finalidade de ensinar a realizar diagnóstico, mas de levar este aluno a pensar em seu corpo e nas maneiras de se movimentar com o menor gasto energético, liberando tensões desnecessárias.

Paralelamente aos estudos anatômicos foi iniciada a unidade denominada Técnicas e Práticas Corporais, na qual eram discutidos conceitos e princípios de Educação Somática, e propiciada a vivência do método **GYROKINESIS®**.

Os estudos de anatomia também foram evidenciados na pesquisa de Spirópulos (2015), ao se referir às aulas de Zélia Monteiro, pois esta acredita que um professor de dança deve se apropriar dos conhecimentos de anatomia e cinesiologia com o intuito de subsidiar o ensino e a prática da dança.

No caso do ensino do balé clássico, fundamentar o ensino na percepção e na consciência do corpo embasa um aprendizado específico, e essa atitude pode tanto assessorar o aluno na prevenção de possíveis lesões como garantir o entendimento de uma coordenação correta para executar os movimentos de maior complexidade que a dança exige em sua progressão (Spirópulos, 2015, p. 79).

Para Zélia Monteiro, citada por Spirópulos (2015, p. 78), “(...) toda técnica de dança deve despertar e estimular a sensibilidade e autoconhecimento do sujeito que a executa, e não ser imposta ao corpo como um treinamento rígido.”

Diante disso, Amorim (2014) afirma que a dança clássica analisada mediante o olhar da Educação Somática passa a existir como uma possibilidade de criação e de expressão do próprio bailarino, que através de códigos preestabelecidos, constrói sua narrativa e sua expressividade. Para a autora, “a educação somática como proposta pedagógica e artística é capaz de agregar as informações da contemporaneidade e dar sentido às vivências corporais e emocionais do indivíduo (...)” (Amorim, 2014, p. 139). Além disso, a autora salienta que “(...) com a educação somática, o corpo clássico pode se construir de maneira inteligente, experimentando, criando e se deixando permear pelo contexto em que vive. O bailarino é, portanto, um ser que possui unidade entre corpo e mente capaz de transitar entre o academicismo e a criação” (p. 139).

Considerações finais

Muito se tem falado sobre a influência da Educação Somática nas práticas educacionais de dança, em especial a dança clássica. É fato que muitos coreógrafos e bailarinos utilizam ou já utilizaram métodos da Educação Somática em seu treinamento, tanto para

melhorar seu desempenho técnico quanto na recuperação de traumas e lesões corporais. Minha hipótese, porém, é de que esse encontro produz um ambiente de experimentação não apenas no campo artístico, mas também nas teorias sobre o corpo.

O estudo desses entrelaçamentos destaca-se pelo interesse epistemológico, na medida em que evidencia a interação produtiva entre conhecimentos de naturezas diferentes, ressaltando a ênfase no sentido não disciplinar do conhecimento.

Dessa forma, visualizo a necessidade de realizar pesquisas em busca de novas relações, bem como investigar conexões com outros exercícios da dança clássica e com outros métodos somáticos - Feldenkrais, Ideokinesis, Alexander e tantos outros. Penso ser importante investigar os desdobramentos de tais pesquisas para a cena e verificar sobre os benefícios desses entrelaçamentos para prevenção de lesões e aperfeiçoamento técnico. Finalmente, percebo que a proposta construída não é de um estudo concluído, mas de uma obra aberta para futuros entrelaçamentos.

Referências Bibliográficas

Amorim, C. (2014). Dança clássica na contemporaneidade: a educação somática como proposta pedagógica e artística. In Instituto Festival de Dança de Joinville (org.), *A dança clássica: dobras e extensões* (136-139). Joinville, Brasil: Nova Letra.

Baldi, N. (2014). *O que há do lado de lá: cartas de um dueto da educação somática com o balé clássico*. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Domenici, E. (2010). O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 2, p. 69-85.

Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: ideias, experiências, ações* (2ª ed.). Lisboa: Colibri. (Obra original publicada em 2007).

Fortin, S. (1999). Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. Cadernos do GIPE-CIT: *Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, Bahia: Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança n. 1, Nov., 40-55.

Marques, B. M. & Wolff, S. S. (2014). O permear do balé na contemporaneidade. *III Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. Artigo consultado em maio 15, 2015 em <http://www.portalandia.org.br/anaisarquivos/1-2014-18.pdf>.

Merleau-Ponty, M. (1994) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

NAVAS, C. (2010) “Modos de fazer” na dança do Brasil: quatro traçados. [Versão eletrônica] *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, ano 13, n. 14, 2010. Cpsultado em setembro 15, 2015 em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/4674/3492>.

Rosário, R.L. (2013). *Conexões em movimento: o ensino da técnica do Ballet a partir dos princípios do método Gyrokinesis®*, 2013. Dissertação de mestrado em Artes, Universidade Federal do Pará. Belém, Brasil.

Resende, T. (2010). *Outros olhares para o ensino do ballet clássico*. 2010. Monografia de Especialização em Pedagogia da Dança. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, Brasil.

Silva, D.A. (2013). *A aproximação do universo Junguiano e o Gyrokinesis®*. Monografia de especialização em Arte Integrativa, Universidade Anhembí Morumbi, São Paulo, Brasil.

Silva, T. (2011). *Criação em dança: um estudo da relação corpo, gravidade e verticalidade a partir da técnica do ballet clássico*. Dissertação de Mestrado em Artes, do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, Brasil.

Spirópulos, F. (2015). A abordagem singular de Zélia Monteiro. [Versão Eletrônica] *Revista Aspas*. Vol. 5, n. 1, 71-83.

Strazzacappa, M. (2009). Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. In *Repertório: teatro & dança* – Ano 12, n.13 (2009.2) – Salvador: UFBA/PPGAC.

Vianna, K. (2005). *A dança*. 2ª ed. São Paulo, SP. Brasil: Siciliana.

Wolff, S. (2010). *Momento de transição: em busca de uma nova dança*. Dissertação de Doutorado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, Brasil.

Conceição Mendes
Cristina Brito da Cruz
Eugénia Vasques
Fátima Chinita
Jorge Manuel Neves Carrega
Luca Aprea
Maria João Serrão
Maria José Fazenda
Maria Manuel Baptista
Paula Varanda
Paulo Morais-Alexandre
Rosana Lobo Rosário
Rui Pina Coelho
Sara Belo
Sílvia Mateus
Vanda Nascimento
Walter Chile R. Lima
Wladilene Sousa Lima

ISBN 978-989-729-174-6



9 789897 291746



INSTITUTO
POLITÉCNICO
DE LISBOA