

**GARIMPANDO MEMÓRIAS:
ESPORTE, EDUCAÇÃO FÍSICA, LAZER E DANÇA**

Organizadoras:

Silvana Vilodre Goellner
Angelita Alice Jaeger

Porto Alegre
Outubro - 2006

FICHA CATALOGRÁFICA

© dos autores

1ª edição: 2007

Direitos reservados desta edição:

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Capa: Flavio Gonçalves

Revisão: Fernanda Kautzmann

Editoração eletrônica: Vanessa da Silva/ Gênese Artes Gráficas

G232 Garimpendo memórias: esporte, educação física, lazer e dança /
organizado por Silvana Vilodre Goellner e Angelita Alice Jaeger.

– Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

(Série Esporte, Lazer e Saúde)

Inclui referências.

Inclui quadros.

1. Educação física. 2. Memória e sociedade. 3. Lazer. 4. Esportes.
5. Dança. 6. Práticas corporais. 7. Práticas esportivas. 8. Mulheres –
Corpos – História. I. Goellner, Silvana Vilodre. II. Jaeger, Angelita
Alice. III. Série.

CDU 796

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.

(Ana Lucia Wagner – Bibliotecária responsável CRB10/1396)

ISBN 978-85-7025-931-8

O CORPO NATURAL DE ISADORA DUNCAN
E O NATURAL NO CORPO EM EDUCAÇÃO SOMÁTICA:
apontamentos para uma história do “corpo natural” em dança

Mônica Dantas⁶²

Introdução

A dança, como arte radicalmente incarnada, estrutura-se e se manifesta nos corpos dos dançarinos: o corpo em movimento (e em ausência de movimento) é a condição para a realização da dança e é a matéria prima para a criação coreográfica. O movimento, matéria da dança, assim como qualquer matéria que se oferece a uma intenção criativa e formativa, já vem carregado de leis, usos, intenções e tradições. No caso da dança, o movimento não é uma entidade abstrata. Embora fugaz e transitório, o movimento existe no corpo dançante. E o corpo dançante está sujeito a possibilidades e restrições de ordem biológica, estética, social e cultural (DANTAS, 1999). Do mesmo modo, os processos de produção de obras coreográficas são carregados de historicidade e de tradições que referenciam o trabalho de dançarinos e coreógrafos.

Cada estilo de dança se constitui configurando seus modelos de corporeidade dançante. Para a dança artística de tradição ocidental, o corpo balético foi, até o início do século XX, o modelo hegemônico de corporeidade dançante: corpo imponderável, leve, diáfano, que se projeta verticalmente, incorporando e transmitindo valores oriundos da aristocracia européia. O balé remonta às cortes italianas e francesas, e no seu início a técnica da dança clássica estava em estreita relação com o gestual da corte, já altamente codificado. Tendo evoluído a partir do Renascimento e definindo-se de acordo com uma visão de mundo que procurava o conhecimento racional das coisas e dos homens, a técnica do balé foi desenvolvida em harmonia com os princípios cartesianos: separação entre corpo e mente, fragmentação do corpo humano em segmentos independentes, mecanização dos movimentos. As posições básicas do balé compreendem a rotação externa, num ângulo ideal de 180°, das coxas, pernas e pés (o famoso *en dehors*), que resultam numa postura e num equilíbrio corporal diferenciados do que é tido como “normal”⁶³. Do mesmo modo, o uso das sapatilhas de pontas pelas bailarinas provoca

⁶²Professora da Escola de Educação Física da UFRGS e Doutoranda em Estudos e Práticas Artísticas pela Université de Québec à Montréal, Canadá

⁶³ Normal entendido como o que é possível de ser executado pela maioria das pessoas no contexto da época.

mudanças radicais em relação a posturas e atitudes corporais cotidianas. Enfim, a maior parte do repertório gestual do balé é formado por saltos em projeção vertical ou horizontal, giros duplos ou triplos, movimentos de extensão de uma das pernas nas direções frontal, lateral e principalmente posterior, além de uma série de movimentos de deslizamento e giros executados em pontas pelas bailarinas. Em resumo, o bailarino e a bailarina clássicos são seres que configuram seus corpos, idealmente a partir da infância, de acordo com um projeto de corpo específico, que demanda harmonia, leveza, precisão, delicadeza, agilidade e uma incrível capacidade de disfarçar o esforço que a realização dos movimentos baléticos exige.

A partir do início do século XX começam a se delinear novas formas de dança que vão ganhando legitimidade como forma de expressão artística. Dançarinas como Isadora Duncan (1877-1927), Loïe Fuller (1862-1928) e Ruth Saint-Denis (1879-1969) são consideradas as precursoras da dança moderna, as mães da modernidade em dança. Como sublinha Launay (1996), um dos principais desafios da dança moderna foi o de engendrar corporeidades dançantes capazes de revelar a vida moderna. Louppe (1997) destaca que a modernidade em dança se refere não somente ao desenvolvimento de uma proposição estética, mas sim à criação de corpos dançantes, aliado ao desenvolvimento de novas práticas, de novas teorias e de novas linguagens motoras. O corpo natural como uma referência para a elaboração de novas formas coreográficas é um dos aspectos presentes no trabalho de alguns dançarinos e coreógrafos modernos, como Isadora Duncan. Essa busca do corpo natural ressurgiu em algumas obras coreográficas e em certas abordagens pedagógicas no final do século XX, influenciadas, entre outros fatores, pela consolidação da educação somática no âmbito do ensino da dança. Dessa forma, proponho uma reflexão sobre a construção do corpo natural na dança artística de tradição ocidental, em dois momentos específicos: o início e o final do século XX, circunscritos por um olhar sobre a obra e a vida de Isadora Duncan (início do século XX) e por uma abordagem da educação somática como prática pedagógica em dança (fim do século XX).

O corpo natural em Isadora Duncan

Neste percurso da obra e da vida de Isadora Duncan, é fundamental tentar compreender como ela pensou e construiu sua dança, através do seu corpo e de seus

movimentos e compreender, assim, como ela concebeu e engendrou seu “corpo natural”.

A dança de Isadora nasce nos Estados Unidos, pouco influenciada pela formação acadêmica, num lugar, numa cultura, num corpo pouco ou nada marcado pela tradição do balé. Sem a necessidade de romper com nenhuma tradição coreográfica, tratava-se, para Isadora Duncan, de inventar uma nova dança. Assim, ele funda as bases da modernidade em dança, através da invenção de uma linguagem gestual, da adequação do movimento a um projeto artístico e da libertação de códigos convencionais que emprisionam o corpo, não somente nas formas de danças existentes, mas também na sociedade em geral.

Na segunda metade do século XIX, surge e se intensifica o movimento feminista nos Estados Unidos, opondo-se ao puritanismo americano e reagindo, notadamente, contra o uso do espartilho e dos acessórios que compunham a indumentária feminina: a liberação do corpo e de sua expressão é uma reivindicação comum ao movimento feminista e a esta nova dança que está surgindo.

Vemos também uma tendência, nos Estados Unidos e na Europa, a valorizar determinadas manifestações corporais como os métodos ginásticos, indicados principalmente para as mulheres. Na Europa, temos a ginástica rítmica ou euritmia, desenvolvida por Jacques-Dalcroze⁶⁴ e, nos Estados Unidos, a Ginástica Harmônica, método ginástico criado a partir dos princípios do método Delsarte. Alunos de François Delsarte⁶⁵ trabalham nos Estados Unidos e divulgam os princípios do seu método, através da “Ginástica Harmônica”, praticada principalmente por moças que pertencem a famílias de tendências liberais. Quando Isadora começa a dançar, havia em alguns setores da sociedade norte-americana uma atmosfera mais favorável em relação ao corpo e, principalmente, um entendimento de que o movimento praticado em ambiente natural favorecia a saúde física e mental.

Quais seriam os indicadores mais óbvios do “corpo natural” em Isadora Duncan? Pés descalços, roupas soltas e livres de espartilhos... As descrições das suas danças nos fazem ver movimentos desprovidos de virtuosismo, como caminhadas, suas famosas

⁶⁴ Émile Jacques Dalcroze (1865-1950), músico e pedagogo suíço, criou a euritmia, um método de ensino baseado na percepção corporal da música.

⁶⁵ François Delsarte (1811-1871), francês, estudou a relação entre a voz, o movimento, a expressão e a emoção do ser humano, estabelecendo o tronco como origem da emoção.

corridas, gestos esvoaçantes de braços e cabeça. Os registros que existem de seus movimentos – principalmente fotografias e desenhos – sugerem fluidez, continuidade, organicidade. Tais adjetivos podem ser relacionados a uma certa noção de natural, compreendendo natural como o que não é planejado ou calculado, algo sem artifícios, desafetado e espontâneo. Nos seus escritos, Isadora Duncan também enfatiza essa relação entre dança, corpo e natureza. Na primeira página de sua biografia, ela escreve: “A minha primeira idéia do movimento da dança veio-me certamente do ritmo das águas” (DUNCAN, 1989, p. 3). Vemos, em Isadora, um modelo de natureza que se refere à ausência de ruptura rítmica, à harmonia dos movimentos ondulatórios: “[...] toda a energia se expressa através desse movimento ondulatório, pois o som não viaja em ondas, e a luz também? E quando chega aos movimentos da natureza orgânica, parece que todos os movimentos livres e naturais se conformam à lei do movimento em onda” (DUNCAN, 1996, p. 41). O corpo dançante de Isadora é natural porque respeita a anatomia humana, principalmente as formas femininas e se constrói em contraponto ao corpo balético, que segundo ela é um corpo artificial, deformado, reduzido a padrões geométricos de movimento, onde o fluxo do movimento é interrompido pela rigidez dos gestos.

Às vezes as pessoas me acusam de não ter gênio nem talento, nem sentimentos profundos, mas tenho uma vontade própria, e minha vontade é libertar a arte da dança das distorções inaturais que são produto do balé moderno, e devolver-lhe os movimentos naturais. Vemos em animais, plantas, ondas e ventos a beleza desses movimentos. Todas as coisas da natureza têm formas de movimento correspondentes ao seu ser mais íntimo. O homem primitivo ainda tem esses movimentos, e começando desse ponto temos de tentar criar belos movimentos significativos da cultura humana – movimentos que sem rejeitar as leis da gravidade, se ponham em harmonia com o movimento do universo (DUNCAN, 1996, p. 29).

Isadora acreditava que a sua dança era um dom e era algo inato, que melhor se desenvolveria sem intervenções externas: “Minha arte já estava em mim quando eu era pequena” (DUNCAN, 1989, p. 14). Ela acreditava que o corpo, através da dança, poderia manifestar uma naturalidade original e originária. O problema seriam as pressões e padrões sociais, que deformariam o corpo e impediriam a livre manifestação de sua arte. Nas suas palavras,

Minha mãe confiou-me a um famoso bailarino de São Francisco, porém suas lições não me agradaram. Quando o professor disse que eu devia manter-me sobre as pontas dos pés, quis saber porque assim me aconselhava. “É porque é mais bonito”, observou-me ele. Ao que logo lhe repliquei, que não era só feio, como até ia de encontro aos preceitos da natureza. E passada a terceira lição, não prossegui no seu curso. Uma ginástica rígida e vulgar perturbava o meu ideal de uma dança totalmente diferente (DUNCAN, 1989, p. 14).

A crença de que Isadora Duncan não desenvolveu técnica alguma é, em grande parte, injusta: ela refletiu intensamente sobre sua arte, estudou o movimento, e a espontaneidade que dela emanava não deve ser confundida com ausência de trabalho. Trabalho físico, mas também trabalho intelectual. Isadora dedicou-se à leitura de tratados e escritos sobre a dança, mas afirmava que seus únicos professores de dança tinham sido Jean-Jacques Rousseau, Walt Whitman e Nietzsche. Segundo a própria Isadora, ela desejava criar uma dança que fosse a expressão divina do espírito humano pelos movimentos do corpo.

Por longos dias e noites inteiras fiquei metida no atelier, a procurar uma dança que fosse, pelos movimentos do corpo, a expressão divina do espírito humano. Durante horas permanecia de pé, imóvel, com as mãos cruzadas sobre os seios à altura do plexo solar. Mas eu procurava e acabei por descobrir a mola central de qualquer gesto, o centro da energia motora, o núcleo de que nascem os mais díspares movimentos, o espelho fantasmagórico no qual me apareceu a dança recém criada. Foi nesta descoberta que se originou a teoria em que apoiei a minha escola. A Escola do Bailado ensinava aos alunos que aquela mola ficava situada no centro do dorso, na base da coluna vertebral. É deste eixo, diziam os mestres de bailado, que partem os movimentos livres dos braços, das pernas, do tronco, dando ao conjunto a impressão de um boneco articulado. Mas esse método produz um movimento mecânico, artificial, indigno da alma. Ao contrário, eu procurava a fonte da expressão espiritual, de onde se irradia pelos canais do corpo – então inundados de luz vibrante – a força centrífuga e refletora da visão do espírito (DUNCAN, 1989, p. 60).

Neste trecho, podemos perceber sua preocupação em descobrir de onde surge o movimento dançado que pode vir ser “a expressão da alma”. Como ela mesma relata, o centro de irradiação do movimento deve se encontrar onde as emoções são experimentadas fisicamente com o máximo de intensidade: nas vizinhanças do plexo solar. Assim, para Isadora, a linguagem de sua dança passa pela primazia do corpo

como um canal de energias telúricas e de vibrações musicais. Explicando a Stanislavski⁶⁶ o princípio da sua arte, Duncan enfatiza a importância da fase preparatória, antes de entrar em cena, quando ela deve acionar, na sua alma, algo como um motor psíquico que a faz se movimentar. Do mesmo modo, podemos perceber que este centro congrega não somente os movimentos do corpo, mas também as vibrações musicais: ele é um foco irradiador de movimento e um condensador das vibrações musicais.

Depois de muitos meses, quando já aprendera a concentrar toda a minha atenção sobre esse centro único, percebi que ao ouvir qualquer música, os raios e as vibrações dessa mesma música se dirigiam em ondas para aquela única fonte de luz que estava em mim e onde se refletiam numa visão espiritual. Esta fonte não era o espelho do espírito, mas o espelho da alma, e era, segundo a visão que ela refletia, que eu podia exprimir, sob a forma de dança, as vibrações musicais (DUNCAN, 1989, p. 60).

Isto nos remete a mais um indicador da dança de Isadora Duncan: a relação com a música. Vários críticos e comentaristas da sua época destacam sua interpretação de peças de Chopin, Bach, Beethoven e sua notável participação na ópera *Tannhäuser* de Wagner, dançando a Bacanal. Como salienta Norman (1993), a dança de Isadora Duncan é muito pouco improvisada, pois seus movimentos são o resultado de uma escuta íntima da música. Eles são ditados por sensações que ela experimenta mergulhando no ambiente sonoro, e é daí que surge sua facilidade espantosa de reproduzir com precisão seqüências aparentemente livres. Isadora se embriaga da obra wagneriana, assistindo durante horas os ensaios, a fim de poder dançar a Bacanal de *Tannhäuser*. Seriam espécies de esquemas psicomotores que ela grava com seu corpo sobre fundo musical.

O corpo natural de Isadora Duncan é um corpo construído segundo uma determinada concepção de natureza, apontando para uma visão utópica de sociedade, pois Isadora queria inspirar os dançarinos e dançarinas do futuro, aqueles cujos corpos seriam veículos de energias sobre humanas. Duncan incarna a Marselhesa, a Mãe, a Revolucionária Russa. Ele queria ser intérprete não somente do corpo universal do indivíduo, mas também do corpo-massa das Bacantes. Que paralelo podemos fazer entre a educação somática e o corpo natural de Isadora Duncan? Como acabamos de

⁶⁶Constantin Stanislavski (1863-1938), encenador e teórico russo, desenvolveu o Método das Ações Físicas.

ver, em Isadora a dança é um veículo de libertação do corpo e de expressão da alma. Em Isadora, o indivíduo descobre a sua dança, que deve estar em harmonia com os preceitos da natureza. A aplicação da Educação Somática em dança pode ser lida como uma possibilidade de escuta do corpo e como uma tentativa de devolver ao dançarino um pouco de autoridade e poder sobre o seu corpo.

O natural no corpo em educação somática

A palavra soma em grego significa “corpo vivo”. Em 1976 Thomas Hanna, nos Estados Unidos, começa a publicar a Revista Somatics, onde escreve um artigo explicando que a educação somática é um campo de estudos que aborda o corpo a partir de uma perspectiva pessoal. Como explica Hanna (1986), o corpo é observado de um ponto de vista da primeira pessoa e não um de ponto de vista da terceira pessoa. Ou ainda, um olhar subjetivo e não um olhar objetivo ou objetivante sobre o corpo. Nesse sentido, o que muda não é o corpo, mas o modo de perceber o corpo: para a educação somática, não se trata de um corpo observado externamente, ela centra sua ação no corpo vivido e o que importa é a experiência do corpo, acessível pelo próprio corpo. Assim, Thomas Hanna lançou as bases para uma compreensão da educação somática, que até então era também conhecida como body work, terapias corporais, mind-body practices, como um campo de estudos que se constitui a partir da reunião de diferentes práticas de aprendizagem, de educação e de consciência pelo movimento, tais como os métodos desenvolvidos por Matias Alexander, Moshe Feldenkrais, Irmgard Bartenieff, entre outros.

De um modo geral, os métodos de educação somática desenvolvem um trabalho de refinamento da sensação e da percepção do movimento com o objetivo de aperfeiçoar a consciência do corpo. Mathias Alexander (1869-1955) criou um método que visava à transformação de hábitos estereotipados. Baseado no princípio de que existe uma relação de interdependência entre a cabeça, o pescoço e as costas, a técnica de Alexander propõe atividades simples como sentar-se, levantar-se e caminhar, através das quais pode-se perceber e reconhecer as reações físicas e mentais que interferem no eixo cabeça-pescoço-costas e que impedem a fluidez dos movimentos corporais (ALEXANDER, 1987). O método Fedenkrais, criado por Moshe Feldenkrais (1904-1984), propõe uma ampliação do repertório de possibilidades de ação, graças à exploração de combinações de movimento inabituais e inesperadas. Considerando que

o movimento é o melhor indicativo do funcionamento do sistema nervoso, Feldenkrais (1977) visa com o seu método uma melhor integração dos planos sensorial, emotivo e intelectual, quando da execução de diferentes ações. Irmgard Bartenieff (1900-1981) foi discípula de Rudolf von Laban e o método por ela criado – Bartenieff Fundamentals – continua e aprofunda alguns aspectos do trabalho desenvolvido por Laban. Baseado no princípio de que o movimento é um processo contínuo de transformação, de modulação e de variação, este método favorece a atividade naturalmente seqüencial dos grupos musculares envolvidos na realização de um gesto, visando aperfeiçoar as relações do corpo com o espaço, as formas e as emoções. Assim, esta técnica enfatiza a interação entre a função e a expressão.

A maior parte desses métodos foram desenvolvidos por seus criadores ainda na primeira metade do século XX, com o objetivo de restabelecer sua própria saúde. No entanto, a educação somática tem, antes de tudo, fins pedagógicos, pois ela se baseia em processos de aprendizagem sensório-motores, no desenvolvimento do potencial cinestésico e na descoberta de melhores opções estratégicas de movimento, ou seja, na descoberta de outras maneiras de perceber, de se mover e de experimentar o movimento. A partir do final dos anos 1980 e principalmente durante a década de 90, os diferentes métodos de educação somática integram-se à formação de dançarinos. Atualmente, grande parte das instituições voltadas ao ensino da dança inclui em seus currículos a educação somática. É o caso da maior parte dos cursos universitários em dança, mas também de instituições como o Conservatório Nacional Superior de Dança de Paris. Do mesmo modo, bailarinos que realizam sua formação em instâncias não formais, de maneira independente, também se servem da educação somática como um ingrediente da sua formação. De acordo com Fortin (1996), a integração da educação somática ao ensino da dança possibilita uma melhoria nos aspectos técnicos, o desenvolvimento das capacidades expressivas e a prevenção e cura de lesões.

É também importante considerar que diferentes tendências em dança contemporânea como a Improvisação por contato, a obra da coreógrafa Trisha Brown e muito do que se produz no contexto da chamada nova dança utilizam diferentes práticas somáticas como preparação corporal e mesmo como método de investigação para a criação coreográfica. Na verdade, estas formas de dança surgem nos anos 1960 nos Estados Unidos, embebidas nos movimentos contestatórios e numa nova forma de compreensão do corpo como o lugar em que tudo acontece – a repressão, mas também o desregramento; a inspiração e a matéria para a criação. Por exemplo, a Improvisação

por contato (*contact improvisation*), criada por Steve Paxton, é uma técnica corporal que pode ser praticada como performance, onde corpos em contato distribuem seu peso mutuamente (NOVACK, 1990). Do mesmo modo, Trisha Brown é uma principais coreógrafas e bailarinas desta geração, tendo criado uma obra coreográfica baseada na experimentação radical da ação da gravidade sobre o corpo em movimento.

Podemos ver certas abordagens da educação somática como um retorno à “natureza do corpo”. A noção de gestos fundamentais, a busca de um alinhamento corporal “neutro”, a utilização de parâmetros anátomo-funcionais para uma reorganização do corpo em movimento são alguns aspectos a indicar uma possibilidade de recurso à natureza do corpo como base para a construção de corpos dançantes.

A noção de gestos fundamentais se desenvolve principalmente na abordagem do método Bartenieff (1980), que sistematizou o estudo dos gestos fundamentais em seis exercícios básicos, chamados de fundamentos corporais. Segundo Fortin (1996), os gestos fundamentais são seqüências motoras básicas que servem como uma espécie de pré-requisito sobre os quais pode-se imprimir as aprendizagens motoras mais complexas. Eles fariam parte do desenvolvimento normal de qualquer ser humano. Tomando como exemplo os gestos fundamentais de empurrar e puxar: eles dependem tanto da coordenação harmoniosa entre as diferentes cadeias musculares quanto da capacidade que teria uma pessoa de estabelecer relações bidimensionais. Desde a sua infância, o indivíduo estabelece relações em seu meio se aproximando, se afastando, indo em direção a algo, recebendo e acolhendo algo, e assim constrói sua autonomia física e afetiva. A aprendizagem de modelos gestuais precisos se daria em acordo com a edificação e ou reeducação dos gestos fundamentais. Retornar aos gestos fundamentais seria uma forma de reconhecer um certo padrão natural na maneira de realizar os movimentos. Poder fazer uso destes padrões de movimento como base para a elaboração de movimentos dançados revelaria a possibilidade de existência de uma dança mais em acordo com a “natureza” do corpo.

Outro princípio que remete a essa abordagem é a procura de um alinhamento corporal que respeite as estruturas e funções musculoesqueléticas e que conduza a padrões posturais de maior “neutralidade”. O alinhamento corporal em dança está relacionado à organização de uma postura básica específica a cada estilo ou forma de dança. O modelo de alinhamento na dança artística de tradição ocidental – em particular o balé e os diferentes estilos de dança moderna – está ainda muito relacionado ao modelo de corpo balético e aos padrões de boa postura inspirados em

modelos biomecânicos clássicos: o alinhamento ideal é o reflexo de um eixo vertical que atravessa o corpo, de maneira que as três unidades axiais do esqueleto (cabeça, caixa torácica e pélvis) estejam igualmente balanceadas ao redor deste eixo; a coluna vertebral encontra-se alongada em conformidade ao eixo vertical, com conseqüente atenuação das suas curvaturas. (BATSON, 1996; RASCH E BURKE, 1987). O alinhamento reflete uma representação visual, que projeta idealmente a organização das partes do corpo centradas em torno da linha imaginária da gravidade, seguindo as noções de simetria e proporção.

A educação somática propõe que o alinhamento corporal para a dança não se elabore somente em função de modelos externos como o do corpo balético, mas que ele se baseie também na criação de referências individuais sobre a postura. Assim, se propõe trabalhar sobre o refinamento sensorial: poder perceber como o corpo se organiza, perceber os pontos de tensão, de equilíbrio e de desequilíbrio, pode contribuir para transformar padrões posturais habituais (FITT, 1988). A busca destes novos padrões posturais se distanciaria do modelo balético e dos modelos de expressividade veiculados pela dança moderna e possibilitaria ao dançarino um alinhamento corporal mais próximo de uma “neutralidade” estilística, porque em consonância à sua arquitetura corporal.

Na busca de alternativas ao alinhamento corporal clássico, que se baseia em um modelo estático, a educação somática sugere a elaboração de padrões de referências dinâmicos – uma compreensão de que o alinhamento e a postura estão em constante adaptação aos movimentos e gestos realizados e por realizar. Senão, vejamos: o fato de estar de pé pressupõe uma atitude em relação ao peso e à gravidade e uma determinada atividade muscular, mesmo que não se esteja realizando nenhum movimento aparente. A menor movimentação do corpo provoca um reajuste na ação dos músculos antigravitacionais. Provoca, na verdade, uma reação em toda estrutura. Desse modo, todo e qualquer movimento é antecipado por um tipo de ajuste, específico para esse movimento, que tende a preservar a postura. Indo mais além, alguns autores, como Hubert Godard (1995), denominam este fenômeno de pré-movimento, entendendo-o também como pano de fundo, como contexto onde o movimento é executado. Neste sentido, a mesma cadeia que registra e reage ao movimento registra e reage a tensões psíquicas, a estados afetivos e emocionais, a sensações. Assim, a cultura, a história de um bailarino, sua maneira de sentir determinada situação, de experimentá-la e de interpretá-la vai induzir uma “musicalidade postural” que

acompanhará os gestos intencionalmente executados. A educação somática, ao enfatizar o trabalho sobre a percepção e a propriocepção possibilita aumentar a consciência sobre o alinhamento e as posturas básicas, de maneira que o dançarino possa interferir e negociar com exigências das técnicas e modelos em dança e suas próprias necessidades. Dessa forma, como destaca Fortin (1996), a educação somática opera no sentido de uma reorganização global da experiência e favorece um tipo de trabalho que se inscreve na procura da neutralidade corporal e da polivalência motora.

Considerações finais

A integração da educação somática à aprendizagem da dança pode ser examinada de diferentes ângulos. Ela pode ser mais um instrumento ou estratégia utilizada por professores e dançarinos para uma melhoria do desempenho técnico e para a prevenção de lesões. Nesse sentido, ela pode ser vista como uma ferramenta importante para a integração das diferentes práticas que fazem parte da formação do dançarino contemporâneo, contribuindo, talvez, para a consolidação de modelos de corpos dançantes herdeiros da tradição clássica. Pois como lembra Martin (2006), mesmo que novas formas de dança tenham-se firmado no cenário da dança artística contemporânea, o modelo hegemônico de corpo dançante nos dias de hoje ainda corresponde ao corpo magro e musculoso, alongado e projetado verticalmente, o corpo glorioso e sem falhas da dança clássica.

No entanto, a educação somática pode também favorecer a emergência de novas corporeidades dançantes, seja pela primazia dada à sensação – uma escuta íntima do seu corpo que se estende a uma escuta íntima do corpo do outro, como na Improvisação por contato; seja pela integração imagética e simbólica de vísceras, órgãos, fluidos e tecidos à concepção de corpo dançante, até então bastante limitada aos sistemas ósseo e muscular ou seja pela proposição de um retorno ao corpo orgânico, resultado de um processo de evolução filogenética, sujeito a leis físico-químicas e visto como um território a ser revisitado pela dança. Certamente, esse retorno à natureza do corpo não pode desconsiderar a inextrincável relação entre o corpo como construção social e entidade biológica. Como sublinha Merleau-Ponty (1971, p. 200),

É impossível superpor no homem uma camada primeira de comportamentos que se chamaria “naturais” e um mundo cultural ou espiritual fabricado. Tudo é fabricado e tudo é

natural no homem, como se quer dizer, no sentido de que não há uma palavra, nenhuma conduta que não deva alguma coisa ao ser simplesmente biológico e que ao mesmo tempo não se esquivem à simplicidade da vida animal, não afaste de seu sentido as condutas vitais, por uma espécie de escape e por um gênio do equívoco que poderia servir para definir o homem. [...] Os comportamentos criam significações que são transcendentais com relação ao dispositivo anatômico, e entretanto imanentes ao comportamento como tal, pois ele se ensina e se compreende.

Desde Isadora Duncan, o retorno à natureza do corpo evidencia uma tentativa de se contrapor ao modelo hegemônico do corpo balético, mas evidencia também uma busca de superação de um corpo perdido em séculos de pensamento dualista e um desejo de instauração do corpo como um espaço de liberdade. Neste sentido, vale a pena reler Nietzsche (2005, p. 31), que tanto inspirou Isadora Duncan:

Cantando e dançando se externa o homem como membro de uma comunidade elevada. Ele esqueceu o andar e o falar e está em caminho de, dançando, elevar-se nos ares. Seus movimentos manifestam encantamento. Assim como agora falam os animais e a terra produz leite e mel, também dele soa algo sublime. Ele se sente um deus, vagueia ele mesmo agora tão extasiado e excelso como, em seus sonhos, via vagar os deuses. O homem não é mais artista, é obra-de-arte; a potência artística da natureza inteira, para a máxima satisfação do Uno Primitivo, aqui se externa sob os estremecimentos da embriaguez. (p. 31)

Referências

- ALEXANDER, M. *The potent self*. Londres: Gollancz, 1987.
- BARTENIEFF, I. e LEWIS, D. *Body movement: coping with the environment*. New York: Gordon and Breach, 1980.
- BATSON, G. *Body Alignment: From a Mechanical Model to a Somatic Learning one*. *Conference Proceeding Congress on Research in Dance*. 1996, p. 13-30.
- DANTAS, M. *Dança, o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.
- DUNCAN, I. *Minha vida*. Rio de Janeiro : José Olímpio, 1989.
- DUNCAN, I. *Isadora, fragmentos auto-biográficos*. Porto Alegre : L&PM, 1996, p. 29.
- FELDENKRAIS, M. *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, 1977.

- FITT, S. *Dance Kinesiology*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1988.
- FORTIN, S. *L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse*. Nouvelles de danse, *Bruxela*, n.28, p. 15-30, 1996.
- GODARD, H. Le geste et sa perception. In Marcelle, M. et I. Ginot (Orgs.) *La Danse au 20^{ème} siècle*. Paris : Bordas, 1995, p. 224-229.
- HANNA, T. What is Somatics? *Somatics*, v. 5, n.4, p. 4-9, 1986.
- LAUNAY, I. *À la recherche de la danse moderne*. Paris : Chiron, 1996.
- LOUPPE, L. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997.
- MARTIN, A. *Un urgent besoin d'être*. Cahiers de théâtre jeu, n. 119, p. 69-75.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia proveniente do espírito da música*. São Paulo: Madras, 2005.
- NOVACK, C. *Sharing the dance: contact improvisation and american culture*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1990.
- NORMAN, S. J. *Le corps qui se conte: quelques recherches d'une ontologie corporelle au 20^{ème} siècle*. In BRUNI, C. (Org.). *Une autre scène pour la danse*. Paris: Germs, 1993, p. 193-202.
- RASCH, P. J. e BURK, R. K. *Cinesiologia e Anatomia Aplicada*. Rio de Janeiro, 1987.