

O olhar da Educação Somática sobre a relação do Corpo com o Mundo e na Dança

Evanize Kelli Siviero

Professora do Curso de Dança - Universidade Federal de Viçosa - UFV

Mestre em Pedagogia da Motricidade Humana – UNESP

Resumo: O corpo humano constrói relações dialéticas que não terminam nos limites que a fisiologia e a anatomia lhe impõem. Ele estende-se através da cultura, que lhe confere um significado e que acaba deixando a sua marca tanto positiva, quanto negativa. Assim, este estudo se guia por um caminho que investiga um corpo que não seja pensado somente como uma máquina, nem um suporte para a razão, mas uma obra de arte, uma melodia. Pensando sobre esse ponto de vista acreditamos que uma abordagem mais proprioceptiva se torna viável, harmônica e expressiva, para a comunicação dessa relação do corpo com o mundo e na dança. Para tanto, um olhar mais somático nas mensagens gestuais, posturais e emocionais desse corpo que dança, pode se tornar extremamente relevante para se trabalhar essa comunicação.

Palavras-chave: Corporeidade; Dança; Educação Somática.

Introdução

O termo corporeidade é uma linguagem estudada por pesquisadores como Merleau-Ponty (1994), José Gil (1997; 2001), Paulo Cunha e Silva (2000), Christine Greiner e Cláudia Amorim (2003), Silvino Santin (2007), Corbin; Courtine; Vigarello (2008), Domenici (2010), entre outros, que através de suas obras, nos expõem a memória e a construção do corpo no mundo, por meio de sua manipulação, punição, transformação e libertação.

Pensar a corporeidade nesse contexto nos faz refletir que é possível cogitar que o comportamento de um indivíduo pode ser dado como um dos pontos de partida para entender como o mesmo se relaciona com o mundo e com o seu corpo, construindo assim, uma estrutura que irá anunciar no corpo sensível, possíveis modificações tanto nos aspectos emocionais e físicos, quanto na expressividade dos movimentos e na postura de cada um.

Corroborando com os princípios que caracterizam e respaldam os estudos sobre corporeidade, acreditamos que a individualidade do homem e suas características somáticas sejam elas complexas ou não, inclui em seu contexto o comportamento desse corpo e suas vivências, pois, como cita Damásio (2000, p.186) “para cada pessoa que conhecemos existe um corpo. Podemos nunca ter dado importância a essa relação simples, mas é assim que é: uma pessoa, um corpo; uma mente um corpo”.

Pensando sobre esta perspectiva acreditamos que o caminho mais convidativo seria o autoconhecimento e a propriocepção, principalmente, para entender melhor como nos relacionamos com o tempo e espaço que nos envolvem, onde há um corpo que além de ser pesquisado por causa de sua identidade genética, é analisado pelos seus processos de auto-organização que se diferenciam obrigatoriamente pela sua interação com o mundo podendo, nessa dimensão, ser comparado como Merleau-Ponty (1994), aponta a uma obra

de arte. Acredita que o corpo tem que irradiar seu significado sem abandonar seu lugar no espaço e no tempo, tem que ser como em um romance ou em um poema, um quadro ou uma música, onde não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto.

Assim, conhecer e perceber o próprio corpo se torna um elemento básico e indispensável para o desenvolvimento do ser humano e principalmente para entender como este se comporta se manifesta e se expressa.

Para tanto, buscamos nos referenciais da Educação Somáticas, possíveis fontes de diálogo, que possam conduzir o corpo a um processo de aprendizado integrado, que envolva a capacidade de ler interiormente, as sensações, hábitos e comportamentos que este pode revelar, podendo trazer contribuições significativas a favor da expressividade e do movimento artístico. Neste caso este estudo falará especificamente do diálogo entre a educação somática e o corpo que dança.

A sinergia entre Corpo, Dança e Educação Somática

Pensar no encontro entre a dança e as práticas corporais somáticas faz nos remeter as décadas de 60 e 70 e ao panorama da dança moderna que já se encontrava nesse tempo em transição, nos Estados Unidos, para a pós-moderna, dominada pelas experiências da linhagem de Cunningham. Ainda nessa transição onde o passado e o futuro se relacionam em um único acontecimento surge o grupo do Judson Dance Theater em Nova York que priorizava experiências multimidiáticas, por meio da interação do movimento dançado, muitas vezes como *happenings*¹, com a pintura, escultura, objetos, imagens televisivas etc. (SILVA, 2008).

Com o advento das novas posturas, como a de Cunningham e como a do grupo do Judson Dance Theater, a arte se desloca para a atitude objetual com a ocultação ou desconstrução do sujeito e uma reflexão levada ao objeto como norteador do movimento.

Já nos últimos anos, o que se observa é o sujeito/objeto/virtual como novo paradigma do movimento. Não é nem imitação, nem impressão e nem expressão que se vê nos palcos contemporâneos e sim um corpo virtual atualizado a cada movimento (MEIRELES; EIZIRIK, 2003).

¹ Os *happenings* desenvolveram, de forma mais radical, a coisificação do movimento de índole Cunninghamiana e buscaram uma relação de intersemiotividade com as esculturas dos anos de 1960. Ao fazer esse percurso, propuseram alguns elementos importantes para a composição coreográfica moderna. Essa nova atitude na arte do movimento, ao questionar e romper com todos os padrões espaciais da dança tradicional criou um novo ordenamento crítico ao bailado do grupo. (SILVA, 2008, p.438).

É nesse sentido que, também, podemos considerar o corpo metafenômeno, visível e virtual, transformador de espaço e de tempo. Como argumenta Gil (2001, p. 68) “[...] um corpo paradoxal” que se compõe de uma matéria especial que tem a propriedade de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advém texturas variadas.

Assim, o espaço criado através do gesto dançado não se encontra em um exterior do corpo e nem em um interior subjetivo, mas sim na reunião de forças e massas em movimento. Trata-se, segundo Borges (2009), de um corpo entendido como um campo de forças, no qual as tensões do corpo e do espaço vão se relacionar de forma contínua entre interior-exterior, atravessado por vetores, correntes, tensões e energias.

É por essas relações que acreditamos que se solidifica uma das similitudes entre a educação somática e a dança. Muitas práticas corporais somáticas tanto orientais, como ocidentais se utilizam deste mesmo caminho para a regulação e diálogo entre o interior e o exterior.

Pensando, também, sobre a natureza energética esta se torna um elemento comum abordada na educação somática e latente no discurso sobre o corpo que dança. A energia é explicada em diversas maneiras, por isso neste estudo, por aceitarmos que a energia está relacionada a todos os processos da vida, não poderíamos deixar de incluí-la quando pensamos na dança.

Gil (2001) traz essa relação da energia do corpo que dança de forma muito sutil. Pensando sobre a perspectiva de que todas as atividades requerem e utilizam energias no ato de dançar, este filósofo exemplifica o seu conceito de energia nos remetendo aos estudos de Cunningham onde podemos contemplar o corpo se transformar em energia, em movimentos que se repetem e que são formas para se alcançar o infinito, ou a junção espaço-tempo, matéria-energia, corpo-movimento.

É assim que o mapa dos movimentos se constrói e incide sobre a energia e não sobre movimentos concretos: a modulação mais abstrata e mais fina da energia basta para atualizar os movimentos corporais mais concretos. É neste sentido que podemos falar do corpo como um todo, onde se constitui o mapa do agenciamento de todos os agenciamentos possíveis. Um corpo-sem-órgãos... um plano de imanência. (GIL, 2001)

Entretanto, esse corpo virtual e imanente, ainda na atualidade é resumido a um corpo habitual que por sua formação impede a livre circulação da energia que é investida e fixada nos sistemas de órgãos do organismo (assim se constroem esses modelos sensório-motores interiorizados de que Cunningham fala, que representam sempre um obstáculo à inovação). Desembaraçar-se deles, constituir outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau, é construir esse corpo imanente, e que Gil (2001) acha que seja a tarefa do artista e, em particular, do bailarino.

Esse tipo de comportamento refletirá uma sensação de prazer e satisfação no ato de se expressar e de movimentar, que por sua vez estimula o organismo a aumentar a sua atividade metabólica fato, também, constatado quando se pratica as práticas corporais somáticas. O prazer e a satisfação, que são fontes e sensações características da educação somática, são o resultado imediato das experiências de auto-expressão.

Gil (2001) argumenta que o prazer e o bem-estar corporais levam o corpo para além dos seus limites, e a dança e a educação somática são propulsoras desse estado de esplendor.

Assim, se a capacidade de um indivíduo expressar suas idéias e sentimentos for limitada por forças internas como inibições ou tensões musculares, postura corporal em excesso, por exemplo, sua capacidade de sentir prazer será também reduzida, seu fluxo energético estagnado, e os seus movimentos expressivos perderão o brilho.

Buscando outra similitude entre a educação somática e a dança, não podemos deixar de destacar a atenção voltada para percepções físicas e sensoriais que são eminentes desses dois movimentos.

Segundo Borges (2009, p.141):

[...] a concentração do dançarino deve se direcionar na obtenção de uma espécie de equilíbrio no desequilíbrio, transformando seu corpo, deixando de agir de modo automático, condição resgatada a partir da conscientização do seu corpo em movimento.

Acreditamos que essa proposta apresentada por Borges tem como objetivo levar o dançarino a sair da automação e se enveredar para o processo da percepção e sensação, por meio da atenção e da consciência. Como diz Loreiro (2008) devemos nos conscientizar de que a percepção é uma faculdade tão dinâmica e flexível quanto à sensação, os quais são perenes ao processo de transformação.

Todos esses princípios, entre outros, têm como única meta fazer com que o bailarino comece a ver o mundo sob outro prisma, além de conectar o movimento com a sensação capacitando-o a exprimir com o seu corpo uma idéia própria (GIL, 2001, p.68).

Enfim, podemos considerar que quando perpassamos pelas práticas somáticas há uma profunda transformação na maneira em que concebemos o corpo e no conteúdo do ensino da dança.

Mediante e esse encontro, o bailarino é convidado a se incidir sobre a reeducação de esquemas gestuais com a finalidade de fazer emergir formas e posturas mais eficazes com o máximo de aproveitamento e com o mínimo esforço, buscando assim ampliar as possibilidades de movimento e de expressão. Parafraseando Gil (2001, p. 66):

A dança se concretiza num processo de investigação das possibilidades do corpo, explorando todas as potencialidades inscritas nas temáticas a serem trabalhadas pelo artista, deformando as formas preestabelecidas, suspendendo o sentido comum das coisas, visando a trazer novas possibilidades signícas. Abre-se, portanto, o campo perceptivo. A dança compõe-se de micromovimentos que transforma sem cessar o sentido do movimento.

Enfim, por essas entre outras razões podemos dizer que o diálogo da educação somática com a Dança vai além da afinidade, pois as duas constroem e trabalham com o corpo que se move, que assume suas escolhas e posturas, podendo, na dança, expressá-las artisticamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, H.M.O.C. Sobre o Movimento: o corpo e a clínica. *Tese de Doutorado* (Programa de Pós-Graduação e Saúde Coletiva do Instituto de Medicina Social) Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. *História do Corpo*. 2ª edição. Petrópolis- RJ: Vozes, v. 1, 2 e 3, 2008.

DAMÁSIO, A. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DOMENICI, E. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. *Pro-Posições*. UNICAMP. Campinas – SP, v.1, n1, mar, 2010.

Gil, J. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

_____. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

GREINER, C. Arte na Universidade para germinar questões e testar procedimentos. In: XAVIER, J, MEYER, S e TORRES, V. (org.). *Tubo de Ensaio – Experiências em dança e arte contemporânea*. Florianópolis: Ed do Autor, p.31-35, 2006.

LOREIRO, L. M. Integração de GDS com Educação Somática no auto-cuidado do Idoso: uma metodologia viável de ser implantada no Programa Saúde da Família. *Dissertação de Mestrado*. UNIVERSIDADE ESTÁCIO DE SÁ. Rio de Janeiro, 2008.

MEIRELES, F.; EIZIRIK, A. O Corpo do Dançarino contemporâneo atravessado pelas terapias corporais. In: *Dança e Educação em Movimento*. Coord: CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; GOMES, S. São Paulo: Cortez, 2003, p .87-93.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
SANTIN, S. *O corpo simplesmente corpo*. Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento. Acessado em 28/05/2010. Disponível em:
<http://www.ufrgs.br/seermigrando/ojs/index.php/Movimento/article/viewArticle/2623>.

SILVA, P. C. *O Lugar do Corpo: Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

SILVA, S. M. Pós-Modernismo e a Dança. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, O. *Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.429-472.