

# O TERMO “EDUCAÇÃO SOMÁTICA” perspectivado pela criação em dança no Brasil

Tatiana Nunes da Rosa<sup>1</sup>

## Resumo

Neste artigo, a “educação somática” é tomada como um termo em investigação, compreendendo que a sua adoção no Brasil é posterior ao estabelecimento das práticas que denomina. Retoma esse movimento procurando traçar possíveis vertentes dos usos de tais práticas no Brasil: o das terapias corporais, o da “expressão corporal”, no meio teatral, e o da difusão de uma cultura de dança muitas vezes chamada de “nova dança”. Especifica dados sobre a adoção do termo no meio acadêmico e algumas problemáticas envolvidas. Discute, de maneira geral, implicações que a ênfase do termo somático na saúde traz para a discussão artística. Compromete-se assim, com a multiplicação de diferentes construções do que possa ser o somático para a dança, bem como com a dos fazeres de artistas de dança brasileiros e suas especificidades.

**Palavras-chave:** Somático. Criação em dança. Nova dança.

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsa de doutorado CAPES.

### **Abstract**

This paper investigates the term “somatic education”, based on the premise that its adoption in Brazil occurred after the establishment of the practices it refers to. The somatic movement is discussed from the perspective of the application of these practices in the country: body therapies, “body expression”, theater, and the dance culture known as “new dance”. Also, the paper presents data about the adoption of the term “somatic education” by the academy and the issues engendered thereby. Another issue addressed are the implications brought to the artistic debate by the emphasis in the adjective “somatic” by health professionals. Finally, the importance of multiplying the constructions about what the somatic may represent in the context of dance, as well as those of the specificities of Brazilian dance artists, is stressed.

**Keywords:** Somatics. Creation in dance. New dance.

Como tomar “o somático”, “a somática” ou “a educação somática” como um objeto fixo e pronto, passível assim de uma relação exclusivamente aplicativa com as práticas de criação em dança? Ser contemporâneo a um momento histórico de consagração de um termo, de um campo ou de certas práticas pode criar o privilégio de presenciar vivamente sua complexidade, instabilidade e incompletude, ao mesmo tempo que cria desafios. Estranhar o tempo, pede Agamben (2009), justamente porque se está em meio ao estabelecimento do termo. O que fazemos coincidir? Talvez seja o momento de multiplicar as diferentes construções do que pode ser o somático. Ocorre que a dança brasileira tem assistido, já há mais de quinze anos, pelo menos, a estabilização de alguns fazeres sob tal termo: a “educação somática”. A história do termo em outros países também não é linear. Martha Eddy, focando no contexto estadunidense, chega a dizer que a educação somática “mal é um campo” (2009, p. 6).

O termo entrou no vocabulário da dança para denominar fazeres que já estavam em curso (FERNANDES, 2015, p. 12). No Brasil, isso ocorreu em torno do final dos anos 1990 (COSTA; STRAZZACAPPA, 2015, p. 40), especialmente pelo meio acadêmico da dança, passando a denominar cada vez mais práticas e sistemas já existentes (como, por exemplo, o corpo de trabalho de Klauss e Angel Vianna, coreógrafos e educadores de dança brasileiros), seja no campo terapêutico, seja na dança.

Então, para fins operatórios, parto de uma das definições de “técnicas somáticas” de Thomas Hanna, o pesquisador estadunidense que cunhou o termo “Somática”, em 1970 (DE GIORGI, 2015, p. 61), com fins de fundação de um campo de conhecimento. O jogo entre tais variantes (“técnicas somáticas”, “educação somática”, “soma”, “somático”, “somática”, entre outros) é complexo e consiste numa problemática relevante. Importa, inicialmente, cercar o seu uso mais corrente, o de um conjunto de técnicas diversas que, segundo Hanna (1987) colaboram para colocar em ação a capacidade de aprendizagem e interferência nos padrões sensório-motores, em processos entre o biológico e o ambiente, por incluírem a sensação e a consciência em seus métodos. Para exemplificá-las, Hanna cita os trabalhos práticos de Gerda Alexander, Elsa Gindler, F. Matthias Alexander, Moshe Feldenkrais, Judith Aston, Bonnie Bainbridge Cohen e Emilie Conrad Da’Oud (HANNA, 1987, s/p). Porém, muito mais está em jogo quando nos aproximamos de cada uma das técnicas. Assim, de posse dessa definição operatória, é necessário que se proceda à revisão de dados, resistindo, como sugere De Giorgi (2015), à tendência de homogeneização do campo. De Giorgi (2015) mostra que o próprio ato fundador de Hanna corresponde à produção “[...] da ficção da Somática como uma entidade uniforme” (DE GIORGI, 2015, p. 61) e que essa deve ser considerada como estratégia de legitimação (DE GIORGI, 2015, p. 73).

Assumir o termo é problemático porque ele carrega a histó-

ria e as necessidades políticas de um contexto – o da legitimação de tais práticas, agrupadas por um viés mais claramente terapêutico, nos Estados Unidos, nos anos 1970 – diverso do da dança, seja no Brasil, seja em outros países. Como formula De Giorgi:

Encarar a história do campo somático assim consiste, antes de tudo, em um encontro problemático com sua pluralidade e uma escolha – ou reinvenção – ainda mais difícil de técnicas narrativas. A questão em jogo é política. Ambas as dinâmicas empenham desejos, dogmas e polarizações que ficaram ocultas na institucionalização das disciplinas. Todos esses elementos interferem mutuamente e reformatam um ao outro, na medida em que passam os dias e as pesquisas (2015, p. 64).

O termo “somático” articula as práticas que denomina independentemente de sua relação com o fazer artístico, tendendo a se organizar, como já dito, por uma ênfase no terapêutico, reunindo corpos de trabalho sem preocupação com sua inserção – existente, em grande parte dos casos – na dança. Sua adoção pelo meio da dança tornou-se pertinente, especialmente por aglutinar, numa denominação comum, técnicas com fins e procedimentos mais ou menos semelhantes, que vinham tropeçando entre outros nomes genéricos, como “release techniques”, “terapias corporais”, “técnicas de consciência corporal”, “expressão corporal” ou, segundo Fortin (1999, p, 40), “[...] body work, [...] body-mind practices, hands-on work, releasing work”<sup>2</sup>. Porém, produz uma relação acessória com a dança, de cruzamento, quando as retroalimentações entre os dois campos podem ser uma descrição mais fiel ao que de fato ocorre

---

<sup>2</sup> Os termos estão citados em inglês, no texto em português, com uma nota de rodapé do tradutor: “Termos em inglês no original. São compreendidos no Brasil como “terapia corporal, trabalho corporal, técnica de *release*, técnicas de consciência corporal” (FORTIN, 1999, p. 40, nota 2).

(EDDY, 2009). Pesquisas brasileiras como as de Miller (2014) e Bianchi (2015) têm empreendido reflexões semelhantes.

Com isso, as contribuições da dança para a educação somática costumam a ganhar visibilidade (EDDY, 2009), bem como costumam a emergir abordagens do somático pelo paradigma da arte, da criação e da ficção. Como aponta Ginot (2010), a força atrativa da ciência como “dispositivo de verdade” (GINOT, 2010, p. 5) atua nos discursos das técnicas somáticas, ainda que suas práticas estejam em defasagem com o método científico. Nos afasta, com isso, da compreensão de suas práticas como produtoras de um corpo suscetível a uma “projeção ficcional permanente e inelutável” (BERNARD, 2001, p. 257).

Enquanto isso, transitar e apropriar-se de diferentes práticas somáticas com fins artísticos, sem compromisso com o aval de uma formação e uma certificação em um método somático específico, tem sido a vivência de muitos bailarinos. Como participante desse momento, essa foi e tem sido a minha experiência. Tendo estudado por dois anos (1999-2000) no *Visa Program da Trisha Brown Company* (NY-EUA), vivenciei uma variedade de práticas somáticas e de improvisação que tinham como fim a compreensão e o aprendizado da obra de Trisha Brown, e não a certificação em um método somático. Transitar entre as “verdades” de cada método sobre o corpo foi mostrando-se o procedimento de fundo que propiciava o despojamento dos hábitos corporais, um dos grandes objetivos da maior parte das técnicas somáticas. Esse despojamento é exigido do bailarino que dança o material de Brown para um fim muito específico: resolver a precipitação do corpo ao *off-balance* que o seu desenho coreográfico provoca.

É preciso que se entenda que esse não é um dado meramente técnico, mas o mote, o “conceito operacional” – tomando emprestado de Lancri (2002) e Passeron (1997), um termo da metodologia da pesquisa em arte por eles desenhada – de toda a sua criação artística. Pensar as práticas somáticas a partir de

fins coreográficos permite a suspensão de sua justificativa como ciência ou como terapia, ou ao menos de sua posição primeira como tal.

Se tomamos a “verdade” postural de cada método como uma imagem capaz de produzir um determinado arranjo de corpo, obtemos do trânsito entre diferentes métodos (como procedem em geral os bailarinos) não só um enriquecimento de possibilidades de movimento, mas nos deparamos também com uma compreensão das verdades de cada método como produção ficcional, liberadas de uma definição de “certo e errado” (como, a propósito, bem desejou F. M. Alexander, um dos criadores de uma das técnicas aqui citadas como “somática”). Libera também o somático do eixo “saudável/danoso”, que o pensamento terapêutico tende a fazer prevalecer, permitindo mesmo a emergência de noções de saúde estranhas ao paradigma das biociências.

Assim, importa, nessa contemporaneidade ao termo, estranhá-lo. Agamben (2009, p. 59) diz que a contemporaneidade é uma aderência ao tempo com distância, por dissociação e anacronismo. É necessária essa distância para que a contemporaneidade seja vista: “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Este texto busca colaborar com a multiplicação dos fazeres de artistas e suas especificidades. Entender o campo da educação somática pela criação significa dar relevo à produtividade das visões, imagens, paisagens de corpo que emergem de suas práticas. Podemos resistir às generalizações a respeito? Generalizações são bem-vindas, mas a proposta aqui é essa resistência, para multiplicar as acepções do termo “somático” e as maneiras como o meio da dança no Brasil vem procedendo, tensionando as verdades sobre o corpo e criando suas próprias possibilidades.

## Um panorama múltiplo

Como já dito, as práticas que hoje estão sendo reconhecidas sob o nome “educação somática” já circulavam, ainda que marginalmente. Procuro distinguir aqui, operatoricamente, algumas vertentes dessa circulação, a fim de complexificar a narrativa de um panorama que vem se sedimentando de maneira por demais homogênea. Tomo essas “vertentes” como ferramenta temporária para, ao contrário, colaborar com a emergência de mais e mais discontinuidades. Uma delas seria a do campo das terapias psicológicas de inspiração reichiana, nos anos 1960, 1970 e 1980, que difundiu algumas técnicas “por meio de psicólogos e educadores físicos, com uma participação discreta de fisioterapeutas” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 18). Outra vertente seria a do teatro do mesmo período, no qual as técnicas se encontravam em práticas identificadas muitas vezes como “expressão corporal”. Uma terceira vertente seria a da entrada no país, no início dos anos 1990, da cultura de dança que inclui a improvisação como forma performática – sendo o *Contact Improvisation* a sua forma mais difundida – e a “técnica de release” (talvez o nome “guarda-chuva” mais utilizado antes de “educação somática”), ambas imbricadas a criações também coreográficas. Ainda que oriunda dos Estados Unidos – onde o “caldo” dessa cultura é “engrossado” inclusive pela capoeira –, o interesse dos bailarinos brasileiros por tal cultura talvez tenha se dado inicialmente muito mais pelo impacto da “nova dança” europeia, especialmente pela difusão no país de trabalhos de coreógrafos belgas como Wim Vandekeybus e Anne Teresa De Keersmaeker.

Essas três vertentes são atravessadas por um trabalho muito caro à dança brasileira: o da família Vianna, Klaus (1928-1992), Angel (1928) e seu filho Rainer (1958-1995) (TAVARES, 2010), todos eles bailarinos. Em nome e em função da dança, pela inquietação com as pedagogias então disponíveis no ensino na

dança, por um amor ao corpo sensível e inteligente, Klaus e Angel propuseram a seus alunos, nos anos 1950, em sua escola, na cidade de Belo Horizonte (TAVARES, 2010), aulas em que era dado tempo à experiência de cada um, em que os limites e estruturas do corpo eram estudados e respeitados. Seu trabalho visava à formação e à criação em dança: sua ramificação para o campo terapêutico é uma consequência. Seu surgimento tem aquele gosto de “autóctone”, de uma intuição muito própria, como aparenta ter ocorrido com tantos outros fundadores das técnicas que chamamos somáticas. O nome de Klaus Vianna está ligado ao desenvolvimento da “expressão corporal” no meio teatral da cidade do Rio de Janeiro, nos anos 1970, em um momento em que a linguagem gestual no teatro passava por uma valorização e a figura do preparador corporal tornava-se necessária às montagens (TAVARES, 2003, p. 135). Ainda que tenham formado algumas gerações de bailarinos – sendo que muitos deles seguiram desenvolvendo e difundindo o trabalho dos Vianna –, o crescimento expressivo da visibilidade de seu trabalho no meio da dança brasileira talvez veio a acontecer concomitantemente à adoção do termo “educação somática” no país, como já dito, a partir do final dos anos 1990. Se é verdade que essa adoção corresponde a uma necessidade do meio acadêmico da dança, então se consolidando no Brasil, de formalizar a entrada massiva da cultura da “nova dança”, poucos anos antes, esse interesse mais recente e um pouco mais generalizado pelos Vianna parece ser consequência do mesmo movimento. Que os Vianna tenham empreendido sua busca primordial não por um processo de cura (como no caso da maior parte dos fundadores das técnicas somáticas), mas pela dança, pela criação artística (MILLER, 2014) (e Angel Vianna continua em atividade, inclusive em cena), deixa uma nota especial para que se pense as relações da dança com a educação somática a partir do Brasil. Traçar os caminhos e as condições de tais práticas e entendimentos para antes da segunda metade dos anos 1990

no Brasil, é tarefa bem mais complexa, que a comunidade de pesquisadores dos Vianna, por exemplo, vem empreendendo.

Assim, a partir de minha vivência desse momento, adoto a premissa de que é preciso distinguir dois movimentos especificamente da dança brasileira: a entrada no Brasil mais expressiva da cultura da nova dança/*release technique/contact improvisation*/improvisação como performance, ou seja, de fazeres de dança tocados pelo que hoje chamados de “somático”, ocorrida mais notadamente a partir do início da década de 1990, e a adoção do termo “educação somática”, a partir do final da mesma década.<sup>3</sup>

O estúdio Nova Dança, da cidade de São Paulo, talvez seja o marco difusor mais conhecido da cultura da “nova dança” no Brasil. Foi fundado por Lu Favoretto, Adriana Grecchi, Renata Franco e Thelma Bonavita (KATZ, 1995) em 1995 (Cia. Oito Nova Dança, 2014). O nome “nova dança” acompanhou alguns movimentos nacionais na Europa, como a “nova dança francesa”. Está presente em uma das primeiras instituições difusoras na Europa dessa cultura de dança, que advém da dança pós-moderna estadunidense dos anos 1960 e 1970, a já aqui citada Escola para o Desenvolvimento da Nova Dança (SNDO), fundada em 1975 (SNDO/CHOREOGRAPHY, 2015). Segundo Pizarro (2011, p. 17), “[h]istoricamente, foi através da SNDO que o CI<sup>4</sup> encontrou terreno fértil para proliferar no Velho Mundo”. Algumas das fundadoras do estúdio paulistano passaram pela formação dessa escola. Esse nome não é encontrado no contexto estadunidense que forjou essa forma de dança. “Nova dança” parece ser um outro nome catalizador, assim

---

<sup>3</sup> Faço uma ressalva, lembrando, mais uma vez, que a introdução de métodos específicos – ou no caso de Klauss Vianna, da criação – não se encaixa em nenhum desses dois movimentos.

<sup>4</sup> Abreviatura para *Contact Improvisation*, uma das expressões mais importantes da dança pós-moderna estadunidense, já citada aqui.

como “educação somática”, de algo que “estava no ar”.

Francisco Rider, bailarino e coreógrafo residente em São Paulo no princípio dos anos 1990, delimita, em entrevista (RIDER, 2014), uma diferença a partir do contato com essa “cultura” em sua vivência como bolsista *Vitae no American Dance Festival* (ADF):

[...] antes da ida para NYC, vivendo em São Paulo, eu não tive acesso a essas tão sofisticadas abordagens do movimento [...] eu posso dizer que o locus para esse laboratório experimental para pesquisa do corpo é necessário para se criar essa cultura, esse movimento, coisa que no início dos anos 1990 em São Paulo não existia, pois era tudo espalhado e individual, não havia um espaço laboratório para isso. Mais tarde é que veio o Nova Dança (1994/1995), mas aí eu já tinha ido para o American Dance Festival e logo indo para NYC (1996). E eu não sei como ficou SP a partir daí... Houve o alimentar de uma cultura em que técnica de dança e abordagem somática é dada em uma única aula? Mudou o estereótipo de que para ser um bailarino é preciso pertencer a um padrão ‘Balé da Cidade de SP’, [Companhia] Cisne Negro? Como ficaram essas limitações que eu percebi em São Paulo no início dos anos 1990?

Jussara Miller, importante discípula de Klaus Vianna, sugere uma leitura daquele momento:

Observa-se, desde os anos 1990, que a dança contemporânea brasileira indica uma significativa mudança de pensamento e operação artística que configura uma nova dramaturgia corporal com outra construção de corpo, o que eu chamaria de corpo vivo – ao vivo na cena. O momento presente da cena ficou mais evidenciado, muitas vezes com estratégias de improvisação, surgindo relações mais permeáveis entre dança, teatro e performance (2011, p. 152).

Para trazer a perspectiva de outra localidade, cito Ginot e Launay (2003), que, falando a partir da França, parecem se referir a dois objetos distintos quando mencionam, no mesmo texto, “[...] práticas corporais alternativas (práticas de análise do movimento e de técnicas ditas ‘somáticas’ [...]), que vieram a provocar uma renovação das práticas contemporâneas (GINOT; LAUNAY, 2003, s/p.) e as “[...] ‘release techniques’, técnicas de relaxamento, [que] se opõem a técnicas mais formais, onde o engajamento muscular se faz de modo tenso (ou percebido como tal)” (GINOT; LAUNAY, 2003, s/p., nota M).

O termo “educação somática” faz uma articulação menos ligada a uma poética<sup>5</sup> de dança específica do que faz a “cultura” da nova dança/*release technique*/improvisação e poderia contribuir para abrir possibilidades de criação de outras operações, para fora do que acaba sendo chamado também de “dança contemporânea”. Entretanto o que parece estar se dando ao longo dos anos, no Brasil, é a ligação por demais naturalizada entre “educação somática” e esta última, com a cristalização no senso comum das técnicas somáticas como um procedimento exclusivo da mesma. Acredito que o abordar somático do corpo dançante teria o potencial de colocar em cheque inclusive o termo “dança contemporânea”. Mas, se a premissa aqui é a de um pensamento

---

<sup>5</sup> Utilizo o termo “poética” no lugar de “estética”, com base, em primeiro lugar, em Pareyson (1993), teórico importante em minha formação, dado que fui aluna, em 1991, do projeto piloto do Centro de Formatividade em Dança do Estado do Rio Grande do Sul, que operou nos anos de 1991 e 1992, em Porto Alegre. O centro tinha em seu nome o conceito de “formatividade” justamente em referência à sua teoria. Pareyson fala a partir de Paul Valéry (1871-1945), entre outros artistas e pensadores, para propor uma teoria estética a partir do fazer artístico. Dantas (1999) e Louppe (2012) levam esse conceito para o campo da dança, sendo que a última não o faz com referência em Pareyson, mas em Valéry. Como esta pesquisa está preocupada com o fazer da dança, a opção aqui não poderia ser outra.

em arte como poética, a partir do fazer, indissociável do plasmar técnico, seria mesmo possível desejar que uma técnica não deixasse seus rastros num estilo, numa poética de dança?

Assim, explícito mais uma vez o propósito deste texto, que é o de compreender os fazeres específicos da dança em relação ao campo do somático, para contribuir na constituição de poéticas mais múltiplas e complexas. Daí também a importância de se perspectivar o “somático” a partir das referências de dança trazidas aqui. No contexto da “nova dança” / “*release technique*” / improvisação / *contact improvisation* / *downtown dance*<sup>6</sup> / teatro físico (e quantas outras palavras caberiam aqui?), as “técnicas somáticas” estão tão embrenhadas no fazer da dança, que é impossível pensá-las isoladas das questões da improvisação, da política do espetáculo e de toda uma corrente das artes do século XX, preocupadas com o borramento das fronteiras entre arte e vida. Isso não quer dizer que as diferentes técnicas necessariamente acabem por se hibridizar, sem distinção, sob o nome de “educação somática”. Se observarmos as aulas oferecidas em Nova Iorque, por exemplo, veremos em seus títulos a explicitação das técnicas utilizadas. Entretanto, é verdade que no Brasil o nome “educação somática” venha muitas vezes sendo utilizado de maneira que leva, exatamente, à hibridização sem distinção, sem que se explicita quais técnicas estão em jogo, como critica Strazzacappa (2009, p. 52). Entendo que é reagindo a isso que esforços de especificação do termo “educação somática” estão se dando no Brasil, sendo o trabalho recente de Strazzacappa (2009, 2012), Fernandes (2015) e Lima (2010), exemplos desse movimento. É a partir disso que coloco, mais uma vez, a posição desta investigação, a de perspectivar a educação somática a partir da dança.

---

<sup>6</sup> *Downtown dance* é o nome utilizado em Nova Iorque para designar essa “cultura” de dança. Outro nome utilizado é “dança moderna não tradicional”.

## **A adoção do termo “educação somática” no Brasil: um pouco da experiência gaúcha**

Os marcos de entrada do termo “somático” no país são acadêmicos. Como relatam Costa e Strazzacappa (2015, p. 40), em 1999 e 1998 duas traduções para o português de artigos de Sylvie Fortin (FORTIN, 1999; 1998), uma das principais referências na investigação das relações entre dança e educação somática, foram publicadas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), respectivamente. Em 2001, ocorreu a vinda de Fortin ao Brasil, (COSTA; STRAZZACAPPA, 2015, p. 40) pela UNICAMP e também pela parceria entre a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS – através de seus cursos de Teatro e Educação Física) e a Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ – através da Licenciatura em Dança). A responsável por sua vinda ao Rio Grande do Sul foi Mônica Dantas, então sua orientanda na Université du Québec à Montréal (UQAM).

Fundada em 1998, a graduação da UNICRUZ foi o primeiro curso superior em dança no Estado do Rio Grande do Sul. Segundo Corrêa e Nascimento (2013, p. 48), mesmo com a fundação do primeiro curso superior em Dança do Brasil, em 1956, na UFBA, é “[...] somente a partir da segunda metade da década de 1990, [que] o ensino da dança começa a se consolidar nas universidades brasileiras”. Com a abertura do curso da UNICRUZ somada às ocorridas logo após, dos cursos de Pedagogia da Arte – Dança, do convênio entre a Fundação Municipal de Artes de Montenegro e a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (FUNDARTE/UERGS), em Montenegro,<sup>7</sup> em 2002, e

---

<sup>7</sup> O curso funcionou por alguns anos sob essa denominação. Tinha como base o conceito de professor-artista e a indissolubilidade entre licenciatura e bacharelado em artes. Por questões políticas, mais tarde o nome foi modificado para Graduação em Dança: Licencia-

de Tecnólogo em Dança,<sup>8</sup> da Universidade Luterana do Brasil, em Canoas, em 2003 (MOLINA, 2008, p. 39), alguns bailarinos e coreógrafos do Estado do Rio Grande do Sul juntaram-se aos seus quadros e ingressaram na vida acadêmica. Fiz parte desse movimento, ingressando como docente no curso da UERGS, em 2003, logo após meu retorno dos estudos na Trisha Brown Dance Company. Outras duas colegas gaúchas, que haviam retornado de estudos nos Estado Unidos, na mesma área, e tornaram-se docentes de graduação, foram Flávia do Valle e Cibele Sastre, ambas certificadas como Analistas do Movimento de Laban-Bartenieff, pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS), de Nova Iorque.

Naquele momento, Fortin trazia um campo que parecia conter, de maneira mais global e organizada, as experiências que alguns de nós já acumulavam e que se multiplicavam, transbordando para além das denominações correntes já citadas, especialmente a de “*release technique*” e “nova dança”.

Assim como o momento foi inspirador, a chegada do termo foi providencial para o estabelecimento de um vocabulário que nos ajudasse a manejar questões fortes de currículo no curso de Pedagogia da Arte-Dança FUNDARTE/UERGS, então sendo criado. A Análise do Movimento de Laban compôs um eixo importante do curso, assim como a “educação somática”, que nunca foi apartada num componente curricular específico, mas, assim como o material de Laban, foi assumida como uma base

---

tura, ainda que efetivamente a formação de licenciatura-bacharelado não tenha se modificado. Opera conjuntamente com as graduações em Artes Visuais, Música e Teatro. Recentemente, o convênio com a FUNDARTE foi cancelado e os cursos permanecem como pertencentes à UERGS.

<sup>8</sup> O curso tornou-se licenciatura em 2008 (PEREIRA; SOUZA, 2014, p. 23).

conceitual-prática, importante para a abordagem do panorama que o curso constituía (semelhante ao encontrado na maioria dos cursos de graduação em dança brasileiros): o da convivência entre alunos das mais diversas formações em dança. Nós professores somamos a esses dois um terceiro eixo, o de uma abordagem de dança com contornos antropológicos, configuradas no componente curricular “Dança e Culturas”.

“Educação somática” era um termo mais desgarrado de uma estética (ainda que não plenamente, dado que isso é impossível) que os que se vinha usando na época, e desvincular de uma certa imagem de dança era uma operação importante, naquele contexto. Ele literalmente recortava as técnicas dessa “cultura de dança”, possibilitando, talvez, que novos arranjos artísticos surgissem. Daquele momento até aqui houve a franca difusão do termo “educação somática”, no Brasil e no Rio Grande do Sul, bem como o contato com a sua prática. No caso do Rio Grande do Sul, o papel dos cursos de graduação em dança, que se multiplicaram ao longo desse tempo, foi determinante.

Aos poucos, também outros dois movimentos foram ocorrendo: “educação somática”, de tão repetido, de tão utilizado, e talvez por sua difusão ainda não suficientemente consistente em nosso meio, foi, como já dito, tornando-se um nome por demais genérico, passando a ser usado, por vezes, como a denominação de uma técnica somática per se. O outro movimento, já citado aqui, foi o da tendência, mais dos textos a respeito do que das práticas, a reforçarem sua inserção terapêutica. Já discorri sobre o papel que o próprio recorte do campo teve nisso. Na medida em que parte desse mesmo recorte, a abordagem da pesquisa de Fortin (1999, p. 41-43), naquele momento, elencava o papel das práticas somáticas na criação em dança como mais um elemento da relação entre esses dois campos. Os outros eram a melhoria da técnica e a prevenção e a cura de traumatismos.

Esse último fator é o que talvez esteja provocando o surgimento de uma outra etapa nas pesquisas brasileiras sobre o so-

mático, em que se vem questionando o papel desse campo nas especificidades da dança, buscando-se um detalhamento dessa relação. É importante considerarmos os fatores históricos do surgimento de dispositivos institucionais que legitimam o campo do somático. A existência de pelo menos duas associações de educação somática, a estadunidense International Somatic Movement Education and Therapy Association – ISMETA (EDDY, 2009) e a canadense Regroupement pour l'Éducation Somatique – RES (Regroupement pour l'Éducation Somatique), parecem falar mais sobre a necessidade de salvaguardar o exercício da atividade do educador somático em relação à área médica, uma necessidade do contexto profissional desses países. A relação no Brasil com essa regulamentação é bem diversa e talvez alheia às necessidades da dança. Isso não quer dizer que o termo “somático” e “educação somática” devam ser abolidos, até porque o seu uso na dança brasileira já é suficientemente legitimado: talvez o desafio posto às nossas pesquisas, neste momento, seja o de compreender as especificidades do nosso contexto na formação desse campo, estranhando, para citar mais uma vez Agamben (2009), o que nos é contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-76.
- BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001, p. 253 – 261)
- BIANCHI, Paloma. Abordagens somáticas em dança: uma outra perspectiva em pesquisa e criação. *DAPesquisa*, v. 1, n. 12, p. 1-12, dez. 2014.
- CIA. OITO NOVA DANÇA. Site. Disponível em: <<http://www.ciaoitonovadanca.com.br/integrantes.php?iid=4>>. Acesso em: 03 fev. 2014.
- CORRÊA, Josiane Franken; NASCIMENTO, Flávia Marchi.

Ensino de dança no Rio Grande do Sul: um breve panorama. *Conceição*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, v. 1, n. 3, p. 44-59, dez. 2013.

COSTA, Priscila Rosseto; STRAZZACAPPA, Márcia. A quem possa interessar: a educação somática nas pesquisas acadêmicas. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 39-53, jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>.

DANTAS, Mônica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

DE GIORGI, Margherita. Dando forma ao corpo vivo. Paradigmas do soma e da autoridade em escritos de Thomas Hanna. *Revista Brasileira dos Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 54-84, jan./abr. 2015. Disponível em : <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>.

EDDY, Martha. A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. *Journal of Dance and Somatic Practices*, v. 1, n. 1, p. 5-27, 2009.

FERNANDES, Ciane. Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Revista Brasileira dos Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: < <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>.

FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente da aula técnica de dança. *Cadernos GIPÉ-CIT*, n. 2, p. 40-55, 1999.

FORTIN, Sylvie. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança. *Pro-Posições*, Campinas, UNICAMP, v. 9, n. 2, p. 79-93, jun. 1998.

GINOT, Isabelle. Para uma epistemologia das técnicas de educação somática. *Percevejo on-line*, v. 2, n. 02, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/1446/1281>>.

GINOT, Isabelle; LAUNAY, Isabelle. Ser bailarino apesar da

escola. Devenir danseur malgré l'école. *IDANCA*, 01 jan. 2003. Disponível em: <<http://idanca.net/ser-bailarino-apesar-da-escola/>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

HANNA, Thomas. What is somatics? Part IV. *SOMATICS: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, v. VI, n. 3, Autumn/Winter 1987. Disponível em: <<http://somatics.org/library/htl-wis4.html>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

KATZ, Helena. Programação é prova de modernidade. *Jornal Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1995. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41217946901.jpg>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (Orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002. p. 15-33.

LIMA, José Antonio de Oliveira. Educação somática: limites e abrangências. *Pro-Posições*, v. 21, n. 2, p. 51-68, mai./ago. 2010.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MILLER, Jussara. Dança e Educação Somática na cena contemporânea. Palestra. *VII Seminário de pesquisa em dança – Dança e Educação Somática da ETDUFPA* Belém, 23 de setembro de 2014.

MILLER, Jussara. Dança e Educação Somática: a técnica na cena contemporânea. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana. (Orgs.). *O avesso do avesso do corpo – educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 147-163.

MOLINA, Alexandre José. *(Im)pertinências curriculares nas licenciaturas em dança no Brasil*. 2008. 131 f.: il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. PAREYSON, Luigi. *Estética*. Teoria da formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PASSERON, René. Da estética à poiética. *Porto Arte*. Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 103-116, nov. 1997. Disponível em <<http://>

- seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27744>
- PEREIRA, Marcelo de Andrade; SOUZA, João Batista Lima de. Formação superior em dança no Brasil: panorama histórico-crítico da constituição de um campo do saber. *Inter-Ação*, Goiânia, v. 39, n. 1, jan./abr. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/interacao/article/view/26443/16366>>.
- PIZARRO, Diego. *Fazendo contato: a dança contato-improvisação na preparação de atores*. 2011. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2011.
- REGROUPEMENT POUR L'ÉDUCATION SOMATIQUE. Site. Disponível em <[http://education-somatique.ca/?page\\_id=13](http://education-somatique.ca/?page_id=13)>. Acesso em: 07 fev. 2015.
- RIDER, Francisco. Entrevista concedida em 08 de março de 2014.
- SNDO/CHOREOGRAPHY, 2015. Site. Disponível em: <<http://www.ahk.nl/en/theaterschool/dance-programmes/sndo/about-sndo/>>. Acesso em: 08 fev. 2015.
- STRAZZACAPPA, Márcia. *Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações*. São Paulo: Papirus, 2012.
- STRAZZACAPPA, Márcia. Educação somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. *Repertório: Teatro & Dança*, Ano 12, n. 13, p. 48-54, 2009.
- TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. v. 1. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. São Paulo: Annablume, 2010.
- TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. O exercício – de Klauss Vianna (1928-1992). In: CALAZANS, Julieta, CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone. (Coords.). *Dança e educação pelo movimento*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 135-148.