

Referenciais somáticos na formação em dança: Jocelyne Delimbeuf e Angel Vianna

Somatic references in dance education: Jocelyne Delimbeuf and Angel Vianna

 Marina Magalhães

 <https://orcid.org/0000-0001-6560-9501>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

marinacamposmagalhaes@gmail.com

Resumo

Instigada pelas questões sobre o que pode a formação em dança e o que podem as práticas somáticas, esta pesquisa dedicou-se a analisar as relações entre a Somática e a Dança e os possíveis cruzamentos entre os campos. Apesar do crescente *corpus* de pesquisa sobre o tema nas últimas décadas ainda é importante questionar: como a Somática vem se desenvolvendo, considerando tanto o âmbito de pesquisadores e suas práticas, quanto o ambiente acadêmico? Quais as formações em Dança consideram o campo somático em seu ensino-aprendizagem? Qual é a importância deste cruzamento?

Desta forma, a pesquisa da qual faz parte este artigo visou analisar as práticas somáticas na formação em Dança, em contexto de ensino superior, tendo como referência as cidades de Lisboa e do Rio de Janeiro, nomeadamente, os cursos de Licenciatura em Dança da Escola Superior de Dança (ESD) e da Faculdade de Motricidade Humana (FMH), em Portugal, e os cursos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e da Faculdade Angel Vianna (FAV), no Brasil. De forma geral, notou-se que as quatro instituições de ensino tecem diferentes relações com a Somática. Observou-se que uma determinada percepção é reforçada por mais de uma instância. Cada escola funciona como um *ecossistema* que cria e perpetua concepções de corpo e de dança.

Neste artigo, será apresentada uma breve contextualização da institucionalização da formação em dança nos dois países, culminando no trabalho de duas mulheres cujas obras e teorias balizaram o ensino-aprendizagem em sua relação com as práticas somáticas em duas das instituições supracitadas: Jocelyne Delimbeuf [1949-2012] na FMH e An-

gel Vianna [1928-presente] na FAV. As ideias, teorias ou metodologias desenvolvidas por Delimbeuf e Vianna tornaram-se referenciais metodológicos destas instituições tecendo relações diretamente com o campo somático.

Palavras-chave

Dança, Somática, Ensino-aprendizagem, Jocelyne Delimbeuf, Angel Vianna

Abstract

Prompted by the questions of what dance education and somatic practices can achieve, this research aims to analyze the relationships between somatics and dance, exploring potential intersections between these fields. Despite the increasing body of research on this topic in recent decades, it remains crucial to question: how has somatics evolved, considering the perspectives of researchers and their practices, as well as the academic environment? Additionally, which dance educational programs incorporate somatic principles into their teaching and learning? What significance does this intersection hold?

Thus, the research, of which this article is a part, aimed to analyze somatic practices in dance education within a higher education context, focusing on the cities of Lisbon and Rio de Janeiro. Specifically, it examined the Bachelor's Degree programs at the Escola Superior de Dança (ESD) and Faculdade de Motricidade Humana (FMH) in Portugal, and courses at the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) and Faculdade Angel Vianna (FAV) in Brazil. Overall, it was observed that the four educational institutions have distinct relationships with somatics. It became evident that certain perceptions were reinforced by multiple instances. Each school functions as an *ecosystem* that shapes and perpetuates conceptions of the body and dance.

In this article, an attempt will be made to provide a brief contextualization of the institutionalization of dance training in both countries. This will culminate in an exploration of the work of two influential women whose theories and practices guided teaching and learning, particularly in their engagement with somatic practices within two of the aforementioned institutions: Jocelyne Delimbeuf [1949-2012] at FMH and Angel Vianna [1928-present] at FAV. The ideas, theories, or methodologies developed by Delimbeuf and Vianna have become methodological cornerstones for these institutions, establishing direct connections with the somatic field.

Keywords

Dance, Somatics, Teaching-learning, Jocelyne Delimbeuf, Angel Vianna

1. Contexto do ensino superior em Lisboa e no Rio de Janeiro

1.1. A institucionalização da formação em dança: Dos cursos livres ao ensino superior

A dança ocupa um lugar relativamente recente no ensino superior. Há algumas décadas observa-se que o cenário era bastante diferente. De tradição oral e prática, durante o século passado, a dança cénica caminhou para uma profissionalização que se iniciou com um processo de formalização do ensino, o qual encontrou espaço efetivo na universidade por volta da década de 1980.

No Brasil, o primeiro curso universitário foi inaugurado em 1956 na Universidade Federal da Bahia, o qual permaneceu como único até 1984, quando surgiram outros cursos. Foi também na década de 1980 que os cursos de graduação em dança tiveram início em Portugal. Até à primeira metade do século XX, a formação do profissional dessa área acontecia normalmente em cursos livres de escolas especializadas, ginásios ou estúdios. Nesse processo destacam-se os teatros das grandes cidades que desempenhavam um papel significativo ao promoverem cursos de formação de bailarinos. Como exemplo, pode-se citar, no caso brasileiro, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e o Theatro Municipal de São Paulo, nos quais foram criadas, respetivamente, a Escola de Danças Clássicas¹, em 1927, sob a direção da bailarina russa Maria Olenewa [1896-1965], e a Escola Municipal de Bailados², em 1940, sob a direção do bailarino tcheco Vaslav Veltchek [1896-1967]. Em Portugal, o primeiro projeto de uma escola para preparação profissional de bailarinos

surgiu em 1839, como parte das atividades do Conservatório Geral da Arte Dramática, inaugurado três anos antes, por iniciativa de Almeida Garrett [1799-1854]. Esta iniciativa desencadeou, em 1971, a inauguração da Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional (EDCN). A esta escola, soma-se o Teatro Nacional de S. Carlos³ e a Fundação Calouste Gulbenkian⁴ que também foram importantes no processo de institucionalização do ensino da dança.

De forma geral, essas formações baseavam-se essencialmente na aprendizagem de técnicas de dança. O ballet clássico mostrou-se como a principal técnica utilizada, a qual, com o passar dos anos foi cedendo espaço a outros estilos e abordagens. Além disso, um dos objetivos desses cursos era a preparação de dançarinos que tinham como principal mercado de trabalho o próprio corpo de baile das companhias fundadas nestes espaços. Dessa forma, o desenvolvimento pedagógico adquiria um fim estético estabelecido *a priori*, o que limitava as possibilidades de abordagens metodológicas dos cursos.

Apesar dessas restrições quanto às abordagens estéticas e metodológicas, é importante reconhecer o papel dessas instituições. Essas iniciativas foram primordiais, não apenas no processo de institucionalização da formação em dança e da profissionalização deste campo artístico, mas também na formação de um público. Os artistas formados tornaram-se produtores e consumido-

1 A Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, foi a primeira escola oficial de dança cénica. A sua inauguração pode ser considerada um marco histórico no processo de escolarização e profissionalização, um passo fundamental para a construção de uma tradição de dança no Brasil.

2 A Escola Municipal de Bailados, atualmente Escola de Dança de São Paulo, foi fundada com o propósito de uma formação técnica e artística do profissional de dança. No seu curso inaugural de Dança Clássica Infantil e Juvenil, além das técnicas de dança, eram ministradas disciplinas teóricas de história da música e história da dança. Os alunos formados compuseram, em sua grande maioria, o Corpo de Baile do Theatro Municipal de São Paulo, fundado em 1958, seguindo a linha de companhias oficiais da cidade inaugurado um pouco antes com o Ballet do IV Centenário (1953-1955).

3 O Teatro Nacional de S. Carlos concebeu duas formações em dança ao longo da sua história. Em 1981, Armando Jorge criou o Centro de Formação de Bailarinos apostando no desenvolvimento e consolidação de uma companhia de dança de elevado teor técnico e artístico. Posteriormente, em 1989, o Teatro Nacional de S. Carlos inaugurou a Escola Técnica de Profissionais de Bailado, subsidiada pelo Ministério da Educação, e que foi extinta em 1995. Entretanto, apesar das diferentes iniciativas, as atividades pedagógicas nunca se caracterizaram como parte orgânica deste teatro.

4 A Fundação Calouste Gulbenkian criou o Curso de Formação Profissional de Bailarinos em 1969. Um dos principais objetivos dessa formação resumia-se ao propósito de fomentar o Grupo Gulbenkian de Bailado, que veio a constituir a primeira formação portuguesa de dança a funcionar em moldes plenamente profissionais. Essa formação era constituída essencialmente por aulas de técnica de dança clássica e de dança moderna e instruiu duas gerações de intérpretes, definindo o perfil do Ballet Gulbenkian por duas décadas. Porém, de acordo com Sasportes e Ribeiro (1991), a não atualização destes cursos através da introdução de outras técnicas mostrou-se bastante limitadora.

res de arte, e esses espaços atraíram cada vez mais pessoas interessadas em assistir/produzir/pensar dança.

Este caminho iniciado pelos cursos livres de instituições e algumas iniciativas particulares⁵ impulsionou a dança para encontrar lugar no contexto do ensino superior num momento em que os dois países se encontravam num processo de redemocratização⁶ do poder. Atualmente, em Portugal, o ensino superior em dança está concentrado na capital e é administrado por duas instituições: uma de enquadramento universitário, a FMH, e outra integrada ao ensino politécnico, a ESD. Estas escolas nasceram de duas tradições diferentes. A Escola Superior de Dança, da tradição artística do Conservatório Nacional, e o Departamento de Dança da FMH, da tradição de escolas de motricidade e Educação Física.

A Faculdade de Motricidade Humana é a instituição desportiva e de Educação Física mais antiga. O seu percurso histórico é marcado por sucessivas reformulações no que tange aos seus objetivos e adaptações às demandas da sociedade, tal como foram interpretadas pelas instituições que a precederam⁷. A dança entrou na FMH inicialmente como uma unidade curricular do curso de Educação Física e passou por sucessivas reformulações até que, em 1985, se transformou numa formação universitária no âmbito de Licenciatura.

A Escola Superior de Dança, por sua vez, foi fundada em 1983, no âmbito da reforma do ensino artístico realizada no Conservatório Nacional e escolas afins, pela

qual foram inauguradas também as Escolas Superiores de Música e de Teatro e Cinema. Esta tradição de formação profissional determinou um currículo intensamente prático, embora, por situar-se no âmbito do ensino superior, proponha uma prática reflexiva e cientificamente fundamentada.

No Brasil, o primeiro curso superior de dança foi criado em 1956, pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Seus primeiros diretores, Yanka Rudska [1919-2008] e Rolf Gelewski [1930-1988], eram oriundos da escola de dança expressionista alemã de Mary Wigman [1886-1973] e inauguraram um currículo em dança que enfatizava o estilo de Dança Moderna Europeia, mais especificamente da linhagem da Dança Expressionista Alemã. Essa escola passou por uma série de reformulações e, em 1961, foi estabelecido o curso de nível superior de Bailarino Profissional e Magistério Superior que, na década de 1970, passou a ser designado como Licenciatura em Dança. O curso da UFBA permaneceu único até a década de 1980, quando outros cursos foram criados, sendo os primeiros deles os da Universidade do Paraná, em Curitiba, em 1984, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 1985 e da Faculdade da Cidade (extinta UniverCidade), no Rio de Janeiro, em 1988.

A partir da década de 1990, houve um crescente nú-

5 Refere-se ao papel que algumas pessoas tiveram como alternativa às formações existentes. Pode-se citar, em Lisboa, Margarida de Abreu [1915-2006] cuja influência foi particularmente importante num período em que a pedagogia e a profissionalização no bailado em Portugal eram escassas. No Rio de Janeiro, três nomes sobressaem: a francesa de ascendência russa Tatiana Leskova [1922-presente], a russa Nina Verchinina [1910-1995] e a brasileira com ascendência árabe Angel Vianna. Estas pessoas atuaram como alternativas às formações existentes apresentando abordagens distintas daquelas normalmente oferecidas nos cursos tradicionais. As suas propostas consideravam não apenas o desenvolvimento do bailarino/intérprete, mas também a atuação do coreógrafo e do professor-artista.

6 Ao longo do século XX, Brasil e Portugal atravessaram longos períodos de ditadura política. Apesar das singularidades de cada processo, acredita-se ser inegável o impacto de um regime ditatorial tanto na esfera macro quanto na micropolítica e, sobretudo, sobre as manifestações culturais e artísticas.

7 Trata-se do Instituto Nacional de Educação Física (INEF), de 1940 a 1975, e o Instituto Superior de Educação Física (ISEF), até 1989.

mero⁸ de cursos de nível superior em dança, soma que ganhou um aporte expressivo através do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni). O Reuni tinha como proposta ampliar a educação superior, com meta de dobrar o número de cursos de graduação em dez anos, além de ampliar o acesso e permanência de estudantes, o que permitiu o ingresso de mais 690 mil alunos nos cursos de graduação.

Entretanto, apesar do crescimento expressivo de cursos superiores nas últimas décadas, numa leitura crítica, fica nítido que as políticas públicas de educação superior no Brasil operaram sobretudo no aspecto quantitativo, ao desprezarem medidas para a manutenção e promoção da qualidade do ensino. Embora o número de vagas e a criação de novos cursos tenham sido ampliados, várias instituições esbarram em questões como a falta de recursos físicos e materiais, salas de aula superlotadas, precariedade de espaços, alocação de recursos insuficientes, ausência de provimento de vagas para novos docentes ou mesmo a inexistência de ampliação dos espaços físicos.

Além disso, os projetos de um governo nem sempre

8 Atualmente, na região Norte do Brasil encontramos registros de cursos de dança em duas instituições: na Universidade Federal do Pará (Licenciatura) e na Universidade do Estado do Amazonas (Bacharelado e Licenciatura). Na região Nordeste, o curso de dança está presente em oito instituições: nas Universidades Federais do Rio Grande do Norte (Licenciatura), Ceará (Licenciatura e Bacharelado), Pernambuco (Licenciatura), Alagoas (Licenciatura), Sergipe (Licenciatura), Bahia (Licenciatura e Bacharelado) e Paraíba (Licenciatura), além do curso da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Licenciatura). Na região Centro-Oeste, existem cursos de Licenciatura em quatro instituições: na Universidade Federal de Goiás, no Instituto Federal de Brasília, no Instituto Federal de Goiás e na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. A região Sudeste concentra a maior parte dos cursos, totalizando doze instituições: as Universidades Federais de Uberlândia (Bacharelado), Minas Gerais (Licenciatura), Rio de Janeiro (Licenciatura, Bacharelado e Teoria da Dança) e Viçosa (Licenciatura e Bacharelado); a Universidade Estadual de Campinas (Licenciatura e Bacharelado), a Universidade de Sorocaba (Licenciatura), a Universidade Católica de São Paulo (Bacharelado), a Universidade Anhembi Morumbi (Bacharelado e Licenciatura), a Faculdade Paulista de Artes (Licenciatura), o Centro Universitário Sant'Anna (Bacharelado), a Universidade Cândido Mendes (Licenciatura) e a Faculdade Angel Vianna (Bacharelado e Licenciatura). Já na região Sul do país, o curso de dança está presente em sete universidades: Universidade Federal de Pelotas (Licenciatura), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Licenciatura), Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Licenciatura), Universidade Federal de Santa Maria (Licenciatura e Bacharelado), Faculdade Luterana do Brasil (Licenciatura) e Universidade do Estado do Paraná (Licenciatura e Bacharelado).

têm continuidade no governo seguinte, como é o caso do programa para ampliação universitária, fruto da administração do Partido dos Trabalhadores, iniciado nos dois primeiros mandatos do atual presidente Luiz Inácio Lula da Silva [2003-2010]. Com a mudança de governo, especialmente entre os anos 2018-2022, regidos pelo ex-presidente Jair Bolsonaro, as universidades públicas sofreram cortes orçamentários expressivos. Sobretudo, é imprescindível considerar que a mudança na estrutura do ensino superior inicia-se no ensino básico e no primário. O exercício de uma educação superior democrática, universal e com caráter humanizador só poderá ser alcançado através de uma transformação social verdadeiramente qualitativa. No entanto, ainda que as políticas públicas tenham controvérsias, é inegável que a criação de novos cursos de dança representou um grande avanço no desenvolvimento deste campo profissional. Desse crescimento pode-se aferir o desenvolvimento da dança enquanto área de produção de conhecimento e do processo de legitimação e regulamentação da profissão.

Dentre os cursos de licenciatura do país, escolheu-se para esta investigação duas instituições situadas na cidade do Rio de Janeiro: a Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Faculdade Angel Vianna.

A Universidade Federal do Rio de Janeiro foi a primeira universidade criada pelo governo federal, em 1920, pelo então presidente Epitácio Pessoa, com o nome de Universidade do Rio de Janeiro (URJ). Apenas em 1965, recebeu o atual nome, seguindo a padronização dos nomes das universidades federais de todo país. A dança entrou⁹ nessa instituição através da Educação Física, de forma semelhante ao que aconteceu na FMH. O curso de Bacharelado em Dança da UFRJ foi criado em 1994,

9 Em 1939, o então diretor do curso, Major Rolim, convidou a professora Helenita Sá Earp [1919-2014] para ministrar a unidade curricular obrigatória de Ginástica Rítmica, no primeiro curso de Licenciatura em Educação Física do Brasil, na recém-criada Escola Nacional de Educação Física e Desporto (ENEFD). Quando inaugurada, a ENEFD apresentava divisão das turmas de acordo com o gênero e estipulava currículos distintos entre elas. Neste período inicial, nas turmas femininas, o currículo não incluía o Futebol e os Desportos de Ataque e Defesa e, nas turmas masculinas, era vedada a prática da Ginástica Rítmica. Sá Earp não se limitou às dicotomias entre a Educação Física e a dança e passou a desenvolver através da disciplina de Ginástica Rítmica o embrião do que mais tarde se tornaria seu método de ensino da dança.

sendo que, posteriormente, em 2010, foram inaugurados os cursos de Licenciatura e Teoria da Dança, criados a partir do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni).

Por último, a Faculdade Angel Vianna foi inaugurada em 2001, com duas habilitações: a Licenciatura e o Bacharelado em Dança. Esta é uma escola privada¹⁰, sem qualquer tipo de subvenção governamental. Atualmente, funciona sob cinco vertentes: os cursos livres; os cursos de formação técnica; os cursos de nível superior (Bacharelado e Licenciatura); os cursos de Pós-Graduação *Lato Sensu* nas áreas das artes, ensino e terapêuticas; e, por último, inaugurado em 2021, o curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, nomeadamente o Mestrado Profissional em Dança na Contemporaneidade.

Apesar das particularidades de cada país, certamente, a entrada da dança na universidade e o crescente aumento dos cursos de graduação no contexto luso-brasileiro nas últimas décadas é um demonstrativo do fortalecimento de um campo em expansão. A dança passou a ser incluída como unidade curricular no ensino básico e no secundário. Redes e núcleos de pesquisa, criação e extensão foram promovidos pelos centros universitários. Embora ainda exista um longo processo de descoberta sobre as potencialidades e habilitações dos cursos de nível superior, no qual a quebra de paradigmas se faz constante e gradual, a formação académica abriu um vasto campo de possibilidades. Sua contribuição é inquestionável, tanto para a profissionalização e a institucionalização do ensino-aprendizagem quanto na criação de novas epistemologias.

2. Referenciais Somáticos

E como podemos caracterizar os referenciais pedagógicos nas Licenciaturas investigadas?

Nesta pesquisa¹¹, encontramos duas mulheres que

tiveram uma importante atuação nos cursos analisados: Jocelyne Delimbeuf e Angel Vianna. Ambas estiveram diretamente envolvidas na criação dos cursos de dança, respetivamente, na FMH e na FAV. As ideias, teorias ou metodologias desenvolvidas por Delimbeuf e Vianna tornaram-se referenciais metodológicos dessas instituições. Nas outras duas instituições (ESD e UFRJ), no que se refere aos aspetos somáticos, não se encontrou uma figura que simbolizasse essa centralização, e essas referências aparecem diluídas entre as práticas de alguns professores.

Jocelyne Delimbeuf foi uma das professoras responsáveis pela criação do curso de Licenciatura em Dança na FMH. Criou e implementou a unidade curricular Técnicas Corporais de Bem-estar e teve uma atuação importante na inserção da Somática neste contexto de ensino. A professora contribuiu também com a propagação e divulgação de abordagens somáticas em Lisboa, por meio de cursos de curta duração ministrados por profissionais estrangeiros, que foram promovidos e realizados através de seu convite.

Por sua vez, Angel Vianna, responsável pela criação da faculdade que leva o seu nome, desenvolveu um sistema pioneiro de ensino em dança que vem sendo elaborado desde meados da década de 1950, o qual apresenta uma interface com outras áreas como o teatro e as práticas somáticas. A Metodologia Angel Vianna – Conscientização do Movimento e Jogos Corporais, como atualmente é denominada, rege o projeto pedagógico de sua escola de maneira global, além de ser foco de unidades curriculares como Improvisação e Expressão Corporal I e II.

A importante atuação dessas mulheres foi crucial para o desenvolvimento da dança em cada uma das instituições a que estiveram ligadas, além disso, suas influências alcançaram um contexto ainda mais amplo, como será demonstrado.

2.1. Jocelyne Delimbeuf: “O meu caminho foi ser pioneira”

Professora da FMH, Jocelyne Delimbeuf foi uma das fundadoras do curso de Licenciatura em Dança, ao lado

10 No Brasil, as escolas dividem-se entre públicas e privadas, sendo as públicas financiadas integralmente pelo estado.

11 Este estudo, conduzido no âmbito do Doutoramento em Artes da Universidade de Lisboa em cotutela com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, já foi objeto de publicação em outros artigos. Para saber mais sobre a pesquisa, ver Magalhães (2022, 2023a, 2023b).

de outras professoras como Helena Coelho e Ana Paula Batalha. Filha de imigrantes franceses, frequentou o Liceu Francês e iniciou os seus estudos em dança aos dez anos de idade com uma professora de ballet clássico. A sua formação artística, porém, teve início antes, aos cinco anos, com aulas de música e piano com a professora Maria Alice Oliveira, acompanhadora da bailarina ítalo-portuguesa Anna Mascolo [1930-2019].

Na adolescência, começou a perceber que havia outras possibilidades de expressão na dança para além do clássico: “tinha em mim que havia outro tipo de dança. Aquela [a técnica clássica] eu fazia, e ainda bem que eu fiz, porque dá uma bagagem espetacular, mas não era bem aquilo, era outra coisa qualquer que eu não sabia o que era” (Delimbeuf as cited in Leitão & Marques, comunicação pessoal, Setembro 13, 2011). A proximidade com a professora de piano expandiu o seu universo artístico, quando começou a acompanhá-la para assistir os espetáculos de Mascolo. Na entrevista realizada por investigadores do INET-md polo FMH, Delimbeuf relembra um espetáculo de Manuela Valadas no Teatro Tivoli em que pensou: “É isto!”. Esse foi seu primeiro contacto com a dança moderna.

Após uma formação eclética e ao mesmo tempo híbrida entre a Educação Física e a Dança, percebeu que a sua trajetória não se daria por um caminho tradicional:

Aos 29 anos, eu percebi: eu não era boa fazendo piruetas. Só consegui fazer uma muito bem-feita em toda a minha vida e nessa altura a pessoa tem a nítida noção de que girou. [...] Depois percebi que a minha via não era a do espetáculo. Dava aulas de dança, mas não ia ser bailarina. Percebi que esse não era o meu caminho, mas que havia mais caminhos. (Delimbeuf as cited in Leitão & Marques, comunicação pessoal, Setembro 13, 2011)

Delimbeuf (Leitão & Marques, 2011) conta que, quando era criança, fechava-se no quarto, colocava uma música para tocar e dançava como se fosse uma Valquíria. A sensação que ela relata era de um transe e um reequilíbrio alcançado através do movimento. Essa percepção

levou-a a procurar por práticas consideradas alternativas, como o Yoga, o Tai Chi Chuan, o Shiatsu e outros cursos que visavam uma perspetiva terapêutica do movimento. O trabalho de percepção de si, na visão da professora, invocava uma autoaceitação, o que para ela seria a parte mais difícil: “para mim, a fase mais complicada é sermos nós próprios. Se eu for igual a toda a gente, não dá trabalho nenhum. Eu era diferente, pela minha educação, pelo meu feitio. Assumires como tu és, é o mais complicado” (Delimbeuf as cited in Leitão & Marques, comunicação pessoal, Setembro 13, 2011).

Nesse percurso, Delimbeuf decidiu que ao invés de ir ao estrangeiro para fazer cursos com outros profissio-

Figura 01

Jocelyne Delimbeuf



Nota: A professora Jocelyne Delimbeuf da Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa, por autor desconhecido, foto gentilmente cedida pela Família. CC BY 4.0.

nais¹² começaria a trazê-los a Portugal para que outras pessoas também pudessem beneficiar-se. Dessa forma, a professora parece ter inaugurado um campo até então pouco explorado: “Meu caminho foi de ser pioneira. Levei muito tempo a perceber que o pioneiro não colhe o que semeia e isso dá uma certa frustração. A gente semeia e, depois, quem vem a seguir, é que faz as colheitas” (Delimbeuf as cited in Leitão & Marques, comunicação pessoal, Setembro 13, 2011).

O percurso traçado por Delimbeuf (Leitão & Marques, 2011), na interpretação da própria, passou por três fases. A primeira, através de uma “mobilidade grosseira, sem conotação negativa”, adquirida pelo desporto: “Correr mais depressa, nadar mais depressa.” Depois, passou a desenvolver um tipo de motricidade através da dança que ela denominou como percetiva: “saber onde tens o braço e a noção cinestésica do corpo”. Por último, ela adquiriu o que denominava como uma motricidade subtil, o que já não seria tão palpável, mas que seria substancial na experiência do autoconhecimento.

Formada pelo curso de Educação Física do INEF, fundou em parceria com outros professores o curso de Licenciatura em Dança da FMH, na década de 1980.

O contexto da época tinha a cena artística da dança marcada por uma abertura de pequenas companhias, como o Grupo Experimental de Dança Jazz, criado em 1979 por Rui Horta e Ana Macara, e o Dança Grupo, criado em 1977, por Elisa Worm. Como preconizam Sasportes e Ribeiro (1991), estes grupos caracterizaram-se como “pioneiros de um movimento alternativo à produção coreográfica do Ballet Gulbenkian” (pp. 78-79). Até a década de 1980, o panorama da dança em Portugal fora definido pelas companhias de repertório, nomeadamente pela Companhia Nacional de Bailado e pelo Ballet Gulbenkian. Porém, apesar da iniciativa, essas pequenas companhias não chegaram a tornar-se efetivamente alternativas artísticas. Para além dos aspetos estéticos, “a falta de formação sólida dos intérpretes fazia pesar negativamente na receção das obras” (Sasportes & Ri-

beiro, 1991, p. 79). Essa rutura deu-se através da *Nova Dança Portuguesa* que teve a obra “Na palma da mão a lâmpada de Guernica”¹³ (1981) como o primeiro ensaio para a construção de uma nova linguagem cénica e coreográfica.

Fazenda (2020), esclarece que a dança emergente da década de 1980 era “nova” porque: violava as regras, opondo-se tanto às práticas do ballet quanto às da dança moderna; preconizava uma nova atitude face ao corpo, o que se traduzia no uso de novos métodos de treino – como o Contacto-Improvisação ou as técnicas orientais (como meditação, Yoga ou Tai Chi Chuan); valorizava múltiplas fontes de inspiração criativa, o que também estabelecia um novo interesse pelos elementos da teatralidade; e adotava uma atitude crítica perante a organização hierárquica das instituições.

Em sintonia com este contexto, na inauguração do curso de Licenciatura em Dança, Delimbeuf criou a unidade curricular batizada inicialmente de Técnicas Corporais de Bem-Estar, em que reuniu práticas e abordagens como o Yoga, o Tai Chi Chuan, a Eutonia, massagens de relaxamento, entre outras. As Técnicas Corporais de Bem-Estar configuraram-se como um conjunto de práticas e procedimentos que tratavam da motricidade subtil, e o seu objetivo era promover a sensibilização do sujeito na sua relação com o gesto dançado. A professora chamava a atenção para o facto de que qualquer destas abordagens exigia “um longo período de aprendizagem e aprofundamento, pelo que, havendo interesse em aprofundar qualquer destes aspetos, deverá o aluno fazê-lo para além do âmbito da cadeira de Expressão e Comunicação” (Delimbeuf, 1990, p. 3).

Para Delimbeuf, o trabalho proposto tinha a capacidade de provocar uma visão mais aguçada por parte do bailarino, uma perceção da própria individualidade, além de auxiliar na prevenção de lesões, bem como na gestão do stress. No palco, no que diz respeito à interpretação, esse autoconhecimento ampliaria não apenas a noção sobre a forma do corpo em cena, mas também da “energia

12 De acordo com Delimbeuf (1985), a organização dessa série de cursos de dança teve início em 1975, para os quais foram convidados: Karin Wachner, Chris Pagés, Françoise Raquin e Miguel Barabash, Rui Pisco, Pedro Wilson e Yass Hakoshima.

13 Coreografada por Elisa Worm e Paula Massano, junto ao Dança Grupo, estreou no Teatro Carlos Alberto, no Porto, integrando o Programa do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica.

emanada” pelo dançarino (Delimbeuf as cited in Leitão & Marques, comunicação pessoal, Setembro 13, 2011).

Numa coletânea de textos organizados por Delimbeuf (1990), encontram-se as principais referências aquando da criação da unidade curricular de Técnicas Corporais de Bem-Estar. Este compêndio, dividido em quatro partes (1- Yoga, 2- Massagem, 3- Relaxação e 4- Ginásticas Suaves), inclui, entre outros, as práticas somáticas desenvolvidas por Irmgard Bartenieff, Gerda Alexander e Moshe Feldenkrais.

De forma resumida, Bartenieff, nascida na Alemanha, estudou dança e análise de movimento diretamente com Laban e o auxiliou no desenvolvimento do *Laban Movement Analysis*. Em 1936, devido ao nazismo alemão, emigrou para os Estados Unidos onde criou a sua abordagem, denominada *Bartenieff Fundamentals of Movement*. Esta prática é conduzida através da improvisação e da pesquisa de movimento, com enfoque nos processos respiratórios e do desenvolvimento.

Gerda Alexander, também nascida na Alemanha, foi professora de dança e ginástica, e aluna de Jacques Dalcroze. Desenvolveu um sistema somático denominado Eutonia, conhecido também como *Gerda Alexander Eutony* (GAE). Na sua abordagem, os estudantes são convidados a sentirem os músculos, a pele e os ossos, conectando-os aos seus processos subjetivos. Para ela, mudanças de tónus ocorrem não apenas através de diferentes tipos de esforço, mas também com mudanças emocionais. É interessante notar que a Eutonia foi o primeiro sistema somático a ser reconhecido pela Organização Mundial de Saúde, em 1987, como Medicina Alternativa Complementar.

Por último, Feldenkrais, nascido no mesmo ano que Gerda Alexander, num pequeno povoado atualmente reconhecido como da Ucrânia, mudou-se aos treze anos para a Palestina, mas viajou e viveu em diferentes países e continentes. Engenheiro, doutor em física pela Sorbonne, destacou-se nas artes marciais do Jiu-Jitsu e tornou-se num dos primeiros ocidentais a alcançar a faixa preta no Judo. Após uma lesão no joelho que não pôde ser curada pela medicina tradicional, enveredou por um processo de pesquisa sobre si mesmo no qual incor-

porou os princípios da física, do Judo e do desenvolvimento humano em duas vertentes: a Consciência para o Movimento (*Awareness Through Movement*) e a Integração Funcional (*Functional Integration*). O trabalho de Feldenkrais tem um enfoque especialmente em métodos de auto-sugestão, na autoimagem e no funcionamento da mente inconsciente.

Jocelyne Delimbeuf inaugurou e ficou a cargo da unidade curricular relacionada às práticas somáticas desde sua criação até o final da sua vida. Atribui-se à sua pesquisa e aos seus interesses pela percepção subtil do corpo uma abertura no campo artístico-pedagógico para esta perspectiva, através da sua atuação e dos profissionais estrangeiros convidados pela mesma para ministrarem cursos em Portugal na década de 1970 e 1980. Além disso, a inauguração da componente curricular de Técnicas Corporais de Bem-Estar tem possibilitado o contacto dos estudantes em formação em dança com processos e abordagens deste género. Recentemente, o curso da FMH passou por uma reforma e esta unidade curricular passou a ser denominada Técnicas Complementares e Práticas Somáticas, incluindo o aumento de sua valorização, que passou de três para seis ECTS¹⁴, o que demonstra um reconhecimento da importância das somáticas na formação em dança.

2.2. Angel Vianna: Por uma dança somática – “A arte se identifica e se articula com a vida”

A segunda referência somática desta investigação aponta para Angel Vianna. Doutora Notório Saber¹⁵, com titularidade concedida pela UFBA, é fundadora, mantenedora e diretora da Escola e Faculdade que tem o seu nome no Rio de Janeiro. Ao longo de mais de 70 anos, desenvolveu um sistema de ensino de dança denominado atualmente como Metodologia Angel Vianna – Conscientização do Movimento e Jogos Corporais. Em paralelo, manteve-se uma bailarina atuante que recebeu

14 Do inglês *European Credit Transfer and Accumulation System* [Sistema Europeu de Transferência e Acumulação de Créditos].

15 Na educação, “Notório Saber” é uma titulação prevista na legislação educacional brasileira que permite formalizar um título que habilite profissionais com relevante experiência extra-acadêmica para a docência universitária.

Figura 02

Angel Vianna



Nota: Angel Vianna em *Inscrito*, coreografia de Paulo Caldas, Rio de Janeiro, 1999, por autor desconhecido, Acervo Angel Vianna. CC BY 4.0.

inúmeras homenagens pelo conjunto da sua obra e pelo impacto do seu trabalho nas artes.

Maria Ângela Abras ou, como ficou conhecida, Angel Vianna, nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais. Filha de descendentes libaneses, iniciou os seus estudos artísticos através da música, em 1945, com aulas de piano com o professor Francisco Masferrer. A curiosidade e a busca por algo novo aparecem desde a infância como uma característica marcante da sua personalidade. “Olha, se Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil, porque não descobro alguma coisa?”, disse ela quando criança a um primo, ao ser questionada sobre o que tanto procurava. Além da música, as artes plásticas também fizeram

parte da sua formação, através de aulas de desenho, escultura e pintura, com o professor Guignard, na Escola de Belas Artes. A dança entrou como o terceiro elemento do trinómio sobre o qual Vianna baseia a sua arte. De acordo com ela, o piano ensinou-lhe a ouvir, a escultura deu-lhe percepção tátil, e, a dança, percepção espacial.

Angel Vianna começou a dançar aos doze anos de idade e, em 1948, entrou para o Ballet de Minas Gerais¹⁶ fundado pelo professor Carlos Leite. O casamento com Klauss Vianna¹⁷, em 1955, trouxe uma longa e rica parceria na vida e na dança. Juntos fundaram o Ballet Klauss Vianna, em meados da década de 1950, na capital mineira.

O trabalho artístico e pedagógico dos Vianna mostrou-se, desde o início, com características de uma arte miscigenada e em interface com outras áreas, como o teatro, a música e a terapêutica. Na inauguração do Ballet Klauss Vianna, por exemplo, apesar de inicialmente focado na estética clássica, a estrutura e a metodologia do ensino da dança foram influenciadas pelo Yoga, o que estimulou a exploração do nível baixo e dos apoios no chão, algo até então inusitado no ensino da dança. Além disso, Angel e Klauss Vianna passaram a frequentar informalmente o curso de Anatomia da Escola de Odontologia e Farmácia da Universidade Federal de Minas Gerais. Esse conhecimento científico começou a ser utilizado nas suas aulas, nas quais também havia um investimento nos estudos que relacionavam a música e a dança.

Em virtude da qualidade e inovação da abordagem de Angel e Klauss Vianna, foram convidados a integrar

16 O Ballet de Minas Gerais foi fundado em 1948, em Belo Horizonte, pelo professor Carlos Leite, convidado pelo Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Minas Gerais a fundar uma escola de dança na cidade. Ao longo dos anos, após sucessivas reformulações, transformou-se na atual Companhia de Dança do Palácio das Artes.

17 Klauss Vianna foi bailarino, coreógrafo, professor e pesquisador. Atuou no teatro como preparador corporal e como diretor. Foi o grande parceiro de Angel Vianna na sua vida e obra artística. Dedicou-se, por toda a sua vida, a um trabalho de observação e pesquisa das estruturas do corpo e do gesto, posteriormente sistematizado pelo filho do casal, Rainer Vianna em parceria com Neide Neves e Jussara Miller.

o corpo docente da Universidade Federal da Bahia, no primeiro e até então único curso de dança de nível superior no Brasil. O casal permaneceu em terras baianas por dois anos, entre 1963 e 1965, quando resolveu mudar para o Rio de Janeiro para dar continuidade ao projeto artístico-pedagógico iniciado em Minas Gerais. Fundaram, então, em 1975, o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação, reconhecido como um corredor cultural¹⁸, e, no ano seguinte, criaram o Grupo Teatro do Movimento, uma companhia de dança precursora da dança contemporânea carioca.

Foi também na década de 1970 que o trabalho corporal dos Vianna, denominado na época de Expressão Corporal, foi desenvolvido. Em 1967, quando Klauss Vianna recebeu o convite para coreografar a montagem da Ópera dos três vinténs, foram impulsionados a explorar uma outra metodologia diferente daquela empregada com bailarinos. Como revela Tavares (2008), essa obra marcou a trajetória de Klauss Vianna “pois revelou os limites de um procedimento coreográfico originário da dança, gerando a pesquisa de um método que pudesse atender às questões específicas do corpo do ator” (p. 24). A partir de então, o novo trabalho corporal encontrou no teatro um solo fértil para o seu progresso e propagação.

Podemos distinguir três fundamentos principais no trabalho de Expressão Corporal dos Vianna na década de 1970. O primeiro, o *despertar da sensibilidade sensorial*. Inicia-se através da pele, sendo responsável por uma transformação gradual da ausência para presença e instauração de um corpo vivo e atento. O segundo fundamento resume-se à *consciência corporal*, já que para os Vianna a dança não existe se não houver primeiro o corpo. Nas palavras de Klauss Vianna (2005): “a dança começa no conhecimento dos processos internos” (p. 104). Por último, a *expressão do sujeito*, que pode ser compreendido como um trabalho de manifestação do ser humano nas suas múltiplas potencialidades e sensorialidades. O que os Vianna buscavam através da Expressão Corporal, como sintetiza Klauss (2005), era “dar um

corpo a essas pessoas, porque elas têm coisas a dizer com seu corpo” (p. 146).

O trabalho entre os Vianna começou a diferenciar-se na década de 1980, quando Klauss mudou-se para São Paulo. A partir desse momento, a escola no Rio passou a ser reconhecida como Escola Angel Vianna e a Metodologia Angel Vianna (MAV) começou a desenvolver-se através do Curso Técnico em Bailarino Contemporâneo oferecido na escola.

A MAV não foi sistematizada pela sua criadora. Esta vem sendo investigada pelos seus discípulos e, atualmente, é aprofundada em um curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* denominado Conscientização do Movimento e Jogos Corporais/Metodologia Angel Vianna. A sua pedagogia centra-se em experiências corporais que desenvolvem o sujeito na sua relação consigo próprio, com o outro e com o espaço ao seu redor.

O método de Vianna, como aponta Catarina Resende (2008), está intimamente ligado à personalidade. Não é por acaso que recebe o nome próprio da sua criadora na sua titulação, pois é difícil desvinculá-lo da atuação profissional da autora, da sua trajetória pessoal ou da sua história de vida. No entanto, afirmar isto não implica reduzi-lo ao seu caráter identitário, mas sim compreendê-lo como algo que atravessa qualquer atividade desenvolvida por Vianna, no sentido em que constitui um modo de trabalhar e pensar o corpo e o gesto engendrados pela sua metodologia.

Além disso, a MAV pode ser comparada à maiêutica de Sócrates (Katz, 2009). O termo “Maiêutica” foi inspirado na profissão da mãe de Sócrates, que era parteira. Refere-se ao ato de trazer uma vida (ou o conhecimento) à luz. Através de perguntas, Sócrates desejava levar o homem ao conhecimento, o “conhece-te a ti mesmo”, ou em grego, *Nosce te ipsum*. De forma semelhante, a MAV apresenta Vianna como uma parteira de corpos sensíveis que conduz o sujeito a um mergulho em si mesmo.

As questões gregas do “cuidado de si mesmo” (*Epi-méleia heautoû*) e do “conhece-te a ti mesmo” (*Gnôthi seautón*) foram analisadas por Michel Foucault como um fenômeno cultural, próprio da sociedade helenística e romana, mas também como um acontecimento na pró-

18 Denominação que remete à arquitetura da casa, dividida por um corredor entre as salas de aula e que se transformou num centro de trocas culturais e artísticas.

pria história das práticas da subjetividade. Na atualidade, como posto por Cassiano Quilici (2015), as técnicas de si – desenvolvidas por diversas escolas filosóficas desde a Antiguidade, em que o cuidado de si se caracteriza como elemento central –, encontram uma proximidade com algumas abordagens e processos artístico-pedagógicos que visam à transformação do sujeito e à construção de uma “arte da existência”. Isto é, “a arte torna-se uma forma de investigar a natureza do fazer e do agir humanos, de desvelar suas potencialidades mais altas” (Quilici, 2015, p. 142).

Comparar a MAV à maiêutica socrática ou ao cuidado de si não tem a intenção de classificação, mas sim de caracterização, uma vez que este método propõe o conhecimento construído a partir da percepção de cada um acerca de um processo vivenciado que concilia arte e vida. Ou, nas palavras de Angel: “a arte se identifica e se articula com a vida” (Vianna, n.d., as cited in Saldanha, 2009, p. 89).

Sobre essa relação da MAV com as práticas e o cuidado de si, Resende (2008) esclarece que:

Entendemos que, entre outras, a Conscientização do Movimento pode se constituir, num certo sentido, como uma conduta de vida, como uma possível técnica de si: um conjunto de procedimentos, pressupostos ou prescritos destinados à fixação, manutenção ou transformação das identidades dos indivíduos em função de determinados objetivos, a partir das relações de domínio de si sobre si. Vemos a Conscientização do Movimento como uma prática que nos coloca em contato com as possibilidades – limitações e potencialidades – de nosso próprio corpo e de interações com outro, permitindo relacionar o conhecimento de si com o cuidado de si. (p. 99)

Dessa forma, a Conscientização do Movimento propõe-se como meio de relevar uma dança que prescinde de elementos externos. Como defende Resende (2008), a Metodologia de Angel Vianna propõe um cruzamento entre a somática e a dança que acabou por produzir um híbrido, ou ainda o que pode ser denominado como uma

dança somática. Nas palavras de Resende (2008):

Perde-se a distinção rigorosa entre uma e outra [a dança e a somática]. O que se tem é uma dança que acentua os componentes sensoriais e motores de forma interligada no campo da experiência, fora da representação. A repetição do movimento tem uma utilidade dentro da manutenção da mobilidade articular e da elasticidade muscular, mas ao mesmo tempo está em função de uma tomada de consciência do que se produz no curso da ação; de modo que a atividade motora contribui para o desenvolvimento neurológico e conduz à aprendizagem do novo gesto na expresividade. (p. 83)

Quando Angel Vianna propõe uma *nova dança*, ela cria uma rutura que abre espaço para uma outra relação com o corpo e com o gesto, ao lançar um outro olhar para o que é concebido como técnica de dança. Dessa forma, a dança praticada sobre os preceitos da MAV distancia-se da metodologia tradicional da dança ao experimentar o corpo como uma unidade somática numa proposta de continuidade entre a dança e a consciência corporal. Em diálogo com Miller (2011), a dança proposta pela Metodologia Angel Vianna tem a Somática não como algo complementar à dança, mas sim, como parte integrante de todo o processo. Portanto, a abordagem da MAV está atravessada por uma pedagogia do movimento cuja premissa é o sujeito que dança, em sua relação com o meio interior e exterior.

Para além da importância da MAV enquanto abordagem de ensino-aprendizagem em dança que prioriza os aspectos da percepção e da consciência, é imprescindível salientar o impacto da Escola e Faculdade Angel Vianna no cenário brasileiro. Mais do que formar artistas, coreógrafos e pesquisadores, esta escola é uma referência no desenvolvimento da dança contemporânea no país. Ao longo de mais de sete décadas, considerando a sua exis-

tência “em movimento”¹⁹, a *casa-útero Vianna* – como aqui se propõe denominar esse espaço de acolhimento e desenvolvimento artístico que se assemelha a uma incubadora de corpos sensíveis – abrigou a formação de coletivos e companhias de seus estudantes tendo acolhido grupos artísticos criados pelos Vianna em diferentes momentos: na década de 1950, em Belo Horizonte, o Ballet Klauss Vianna²⁰ (1959-1962), e, no Rio de Janeiro, na década de 1970, o Grupo Teatro do Movimento²¹ (1876-1978) e, na década de 1990, o Núcleo Coreográfico Teatro do Movimento²² (1994-1995).

De modo geral, essas companhias funcionavam como um lugar para a experimentação e desenvolvimento do que era tratado pedagogicamente nos cursos de dança. Dito de outra maneira, os projetos artísticos e pedagógicos foram desenvolvidos de modo conjunto pelos Vianna. É como se as companhias funcionassem como uma forma de aplicar o conhecimento desenvolvido nas escolas e, as escolas, por sua vez, fossem um espaço

de experimentação do que era concebido artisticamente.

Inicialmente, na década de 1970, esta escola oferecia cursos livres na área do corpo e movimento, os quais atraíam pessoas de diversas áreas em busca da experiência corporal proposta pelos Vianna. Na década seguinte, a escola passou a oferecer também o curso técnico de Bailarino Contemporâneo e o curso profissionalizante em Recuperação Motora e Terapia através da Dança. O primeiro, teve uma turma piloto que se prolongou por alguns anos, como uma espécie de experimentação dos preceitos que mais tarde originariam a Metodologia Angel Vianna. O segundo, possibilitou a entrada de práticas somáticas na escola, como a Técnica Alexander e o método Feldenkrais. Estas práticas foram introduzidas inicialmente com objetivos mais relacionados ao âmbito terapêutico, porém, mais tarde, foram integradas em outros cursos e à própria filosofia da instituição.

Na pesquisa realizada na Escola e Faculdade Angel Vianna, observou-se que o ensino-aprendizagem nesta instituição é influenciado de forma abrangente pela Metodologia Angel Vianna. Grande parte dos professores, atualmente, são formados por esta escola e, por isso, integram a metodologia de Vianna na própria prática docente. Além das unidades curriculares relacionadas diretamente com a MAV – Improvisação e Expressão Corporal I e II –, destacam-se outras matérias que se relacionam com a Somática: Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento I e II, que propõem um estudo prático e teórico dos princípios e categorias de Laban aplicados à dança; e Prevenção a Lesões Orto-músculo-articulares, que trata da investigação do sistema músculo-esquelético, num âmbito preventivo.

3. Considerações finais: O ensino como um atear fogo

Esta pesquisa procurou articular primordialmente duas questões: o que pode a formação em dança e o que podem as práticas somáticas. Quando perguntamos sobre o que pode a formação em Dança, estamos questionando um modelo que se reconhece na tradição de ensino desta arte, transmitido oralmente entre as gerações: o modelo de transmissão do conhecimento. O encontro da

19 Como propõe Tavares (2009), podemos considerar a Escola de Angel Vianna uma escola “em movimento”, já que a sua estrutura, apesar de móvel, apresenta uma trajetória desde a sua primeira sede em Belo Horizonte na década de 1950 até à atualidade no Rio de Janeiro.

20 O Ballet Klauss Vianna, formado por alunos da Escola de Dança Klauss Vianna, é oficializado em 1959 e lançou as bases para a construção do ballet moderno em Belo Horizonte. Um dos seus expoentes é a obra “O Caso do Vestido”, inspirada no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, que se dividia em planos narrativos, com alternância entre passado e presente, realidade e ficção. As soluções incomuns, como os recursos de flashback, fusão e identificação de personagens, transformaram-na num marco na pesquisa coreográfica brasileira.

21 O Grupo Teatro do Movimento, criado em 1976 no Rio de Janeiro, foi marcado por uma linguagem artística híbrida, como o próprio nome revela, que buscava esgarçar os limites observados na época entre a dança e o teatro. Esta companhia pode ser considerada uma das precursoras da dança contemporânea carioca, uma vez que as suas propostas estéticas e éticas se aproximavam de um tipo de arte que despontaria logo em seguida na cidade.

22 O Núcleo Coreográfico Teatro do Movimento foi idealizado por Angel Vianna com, na época, três estudantes do Curso Técnico de Bailarino da Escola Angel Vianna: Alexandre Franco, Maria Alice Poppe e Paulo Caldas que, atualmente, são bailarinos e coreógrafos reconhecidos no meio artístico. O único trabalho do grupo chama-se “Kine”. Composto por um duo e um solo, centrava-se na proposta de romper os limites entre o trabalho do bailarino e do coreógrafo. Infelizmente, a existência dessa companhia foi interrompida pela trágica perda do filho de Angel, Rainer Vianna [1958-1995].

Dança com a Somática alterou o ensino-aprendizagem da dança. Esse diálogo entre os campos reivindicou o respeito aos limites anatômicos do corpo, estimulou a exploração de novos padrões de movimentos e questionou modelos e concepções pedagógicas acerca da prática corporal.

Porém, nesta pesquisa, empreendida em quatro instituições de ensino (FMH e ESD em Lisboa, UFRJ e FAV, no Rio de Janeiro), observou-se que a Somática não é uma constante entre os processos de ensino-aprendizagem. Como já publicado (Magalhães, 2023), entre estas quatro escolas, em apenas uma foi observado um verdadeiro cruzamento entre os campos. Em duas delas, percebeu-se uma utilização apenas acessória ou utilitária das somáticas. Sendo que em uma das instituições, o projeto político pedagógico não incluía a Somática como campo de conhecimento. Com isto, pode-se inferir que cada escola vê a dança a partir de uma determinada perspectiva e esse ponto “de onde se avista” a dança oferece mais ou menos espaço para os saberes sensíveis e as abordagens senso-perceptivas. A atuação das duas mulheres abordadas, Jocelyne Delimbeuf e Angel Vianna, demonstrou como a ação de uma pessoa pode ter um efeito em cascata que reverbera em múltiplas áreas. Apesar de ambas não utilizarem o termo Somática nos seus sistemas e práticas de ensino, o estudo do trabalho tanto de Delimbeuf quanto de Vianna revela características que os associam a este campo.

No entanto, de maneira geral, não é obrigatório que a Somática esteja presente em toda a formação em Dança. Essa abordagem representa um dos caminhos possíveis na proposição de uma formação que agencia os saberes sensíveis em sua multiplicidade. Essa escolha faz

parte de um projeto maior, sendo que cada cartografia curricular precisa ser compreendida também como uma narrativa definida por posições políticas, pedagógicas e culturais. Quando se questiona se (e como) as práticas somáticas estão presentes na formação em dança, busca-se refletir sobre o próprio sistema de ensino que, muitas vezes, reduz o conhecimento à informação, trata o corpo como uma máquina a ser adestrada e delimita a dança a passos codificados. As práticas somáticas, assim como outras que se encontram no mesmo paradigma conceptual, convocam um outro tipo de saber, um tipo de escuta própria do corpo.

Numa analogia de Biesta (2016), a educação não é sobre encher um balde, mas sobre acender um fogo. O balde representa um ponto de partida e um ponto final, com passos mensuráveis ao longo do caminho. Esta metáfora oferece certeza e previsibilidade, mesmo antes do início do processo. O fogo, por outro lado, é o risco, o incontrolável. Ninguém sabe o que será incendiado, por quanto tempo e como a matéria será transformada.

Conflitos de interesses

A autora declara não haver nenhum conflito de interesses.

Financiamento

O artigo é o resultado de parte das atividades de investigação na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Portugal), no âmbito do Doutorado em Artes Performativas e da Imagem em Movimento, com financiamento da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Referências bibliográficas

- Biesta, G. J. J. (2016). *The beautiful risk of education*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Delimbeuf, J. (1985). Da evolução do conceito de expressão corporal. *Ludens: Revista trimestral do ISEF*, 9(4), 37-40.
- Delimbeuf, J. (1990). *Expressão e Comunicação: Técnicas Corporais de Bem-Estar – Coletânea de textos* [Material não publicado exclusivo para uso interno] Faculdade de Motricidade Humana.
- Fazenda, M. J. (2020). Do desenvolvimento da dança teatral em Portugal no pós-25 de abril de 1974: Circunstâncias, representações, encontros. *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, 38, 101-127.

- Katz, H. (2009). Método e técnica: Faces complementares do aprendizado em dança. In S. Saldanha (Org), *Angel Vianna. Sistema, método ou técnica?* (pp. 26-32). Funarte.
- Leitão, J., & Marques, P. (2011, Setembro 13). Entrevista a Jocelyne Delimbeuf. INET-md polo FMH.
- Magalhães, M. C. (2022). A somática como poética da transformação de si. *Sinais de cena*, 3(1), 87-101.
- Magalhães, M. C. (2023a). Abordagens somáticas na formação em dança: Da secura do fundo ao currículo como cartografia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 13, 1-27.
- Magalhães, M. C. (2023b). Pistas sobre uma abordagem somática na construção de um corpo-cênico-sensível. In D. Pizarro, & Y. S. C. Passo (Orgs.), *Anais do VII Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA)*, 29, 30, 31 de julho e 1 de agosto de 2022, Salvador, Bahia (pp. 514-529). <https://proceedings.science/anda/anda-2022/trabalhos/pistas-sobre-uma-abordagem-somatica-na-construcao-de-um-corpo-cenico-sensivel?lang=pt-br>
- Miller, J. (2011). Dança e educação somática: A técnica na cena contemporânea. In C. Wosniak, & N. Marinho (Eds.), *O avesso do avesso do corpo - Educação somática como práxis* (pp. 147-162). Nova Letra.
- Quilici, C. (2015). *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. Annablume.
- Resende, C. M. (2008). *Saúde e corpo em movimento: Contribuições para uma formalização teórica e prática do método Angel Vianna de Conscientização do Movimento como um instrumento terapêutico* [Dissertação de Mestrado em Saúde Coletiva], Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Saldanha, S. (Org). (2009). *Angel Vianna. Sistema, método ou técnica?*. Funarte.
- Sasportes, J., & Ribeiro, A. (1991). *História da dança*. Imprensa Nacional Casa Moeda.
- Tavares, J. R. S. (2008). Klaus Vianna e a preparação corporal do ator: Um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros. *OuvirOUver*, 4(2), 12-29.
- Tavares, J. R. S. (2009). Escola Angel Vianna – Uma escola “em movimento”. *Percevejo Online*, 1(2), 1-12.
- Vianna, K. (2005). *A dança*. Summus.