

A CORPOREIDADE E A ANÁLISE FUNCIONAL DO CORPO NO MOVIMENTO DANÇADO EM DIÁLOGO COM OUTRAS PRÁTICAS CORPORAIS

Letícia Teixeira¹

Resumo: Este texto traz a Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado em diálogo com as práticas corporais de Angel Vianna, Klauss Vianna e a Eutonia de Gerda Alexander, articulada ao conceito de corporeidade com as estruturas lançadas por Hubert Godard – somática, perceptiva, coordenativa e simbólica, apoiada em Christine Roquet. O texto ainda apresenta o tema do funcionamento quiasmático – intrasensorial, intersensorial, parasensorial e inter-corporeidade de Michel Bernad aliado ao pensamento de José Gil com o conceito de sensorio-motor, contato improvisação e de Daniel Stern com o conceito de percepção amodal e afetos de vitalidade.

Palavras-chave: Corporeidade; Práticas corporais; Estruturas corpóreas; Funcionamento quiasmático.

LA CORPOREIDAD Y EL ANALISIS FUNCIONAL DEL CUERPO EN EL MOVIMIENTO BAILADO EN DIÁLOGO COM OTRAS PRÁCTICAS CORPORALES

Resumen: Este texto trae el Analisis Funcional del Cuerpo en el Movimiento Bailado en diálogo com prácticas corporales de Angel Vianna, Klauss Vianna y Eutonia de Gerda Alexander, articulada al concepto del corporeidad con las estructuras lanzadas por Hubert Godard – somática, perceptiva, coordinadora y simbólica, apoyada por Christine Roquet. El texto también presenta el tema del funcionamiento quiasmático – intrasensorial, intersensorial, parasensorial y intercorporal de Michel Bernad aliado al pensamiento de José Gil con el concepto de sensorimotor, improvisación contact y Daniel Stern con el concepto percepción amodal y afectos de vitalidad.

Palabras-clave: Corporeidad; Prácticas corporales; Estructuras corporales; Funcionamiento quiasmático.

Introdução

Este artigo busca relacionar minha atuação de mais de 30 anos no campo de formação em dança, influenciada pela ótica do trabalho corporal de Angel Vianna², com a temática da corporeidade, na perspectiva da construção de um conhecimento por meio da prática, do saber-fazer. Trata-se de uma reflexão suscitada pela aplicação da disciplina “Introdução ao estudo da corporeidade” para o bacharelado no Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (DAC/EEFD/UFRJ)



2019 *Teixeira*. Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição Não Comercial-Compartilha Igual (CC BY-NC- 4.0), que permite uso, distribuição e reprodução para fins não comerciais, com a citação dos autores e da fonte original e sob a mesma licença.

enriquecida pela participação no curso intensivo com Christine Roquet³ no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Trago na memória, do convívio com Angel e também como profissional, “ressonâncias” de um conhecimento absorvido pelo corpo, vivido e nutrido por um trabalho pautado no que não é de imediato previsível, mas do que é possível, e que pode acontecer a cada momento, ou, melhor dizendo, pelo amplo espectro de possibilidades abertas que absorve prazerosamente novas vivências. Atualmente, adentrando como professora do DAC/EEFD/UFRJ, após longos anos ministrando a metodologia Angel Vianna em seu próprio espaço.

No meu entender, esta corporeidade atenta para um corpo que não se restringe à condição meramente física, formatada por entendimentos categóricos de seus sistemas e funções, mas agrega os vários aspectos do corpo em movimento, tais como: percepção, sensação, motricidade, imaginação, pensamento, afetação e campo energético.

O conceito de corporeidade surge para preencher uma lacuna do conceito de corpo. Isso, porque esta última noção, bastante comprometida com a tradição racionalista e reducionista da cultura ocidental, pelas suas limitações, foi incapaz de conceber o corpo vivo, mutável, imprevisível e paradoxal. Assim, o novo conceito emerge para abranger, no dizer do filósofo José Gil, o âmbito das “pequenas percepções”, abrindo um campo sensório motor poroso que a partir dos sentidos, expande a noção anterior, liberando o corpo de seus condicionamentos, ao mesmo tempo em que ele ganha maior plasticidade. Nesta perspectiva alinho-me à Christine Roquet (2015) que, ao apresentar o conceito de corporeidade, destaca:

Toda “corporeidade” pode ser definida a partir do funcionamento intrínseco do *sentir*, não se trata mais aqui de considerar uma unidade autônoma e definível que recebe/emite informações que seria “o corpo”, mas a *concreção* de um processo movente e complexo, este do *sentir*. Isto que continuaria então, em seguida, a ser nomeado “o corpo”, não saberia ser considerado senão como a materialização provisória e visível, a *emergência* de um fogo cruzado de forças, de dinâmicas (pulsionais, históricas, culturais e sociais) que atravessam o chamado “corpo” (anatômico), não sem aí deixar traços. É uma maneira singular de agir-perceber no seio do entorno (mas feita de mil maneiras!) que vai configurar uma corporeidade (p.3) ⁴.

O exposto insere o corpo no aspecto mais estrutural de *soma*, ou “corpo anatômico”. Porém o faz de forma que ele não escape aos sentidos e conteúdos históricos e pessoais que cada um traz em si, ou na maneira como cada pessoa realiza o movimento “feita de mil

maneiras!” (ROQUET: 2015). Na concepção da corporeidade, segundo a Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado (AFCMD) apresentada por Roquet (2015), as estruturas intrínsecas da organização pessoal -biótipo, coordenação motora ou cinética e perceptiva, imaginário e simbólico- passam a estar no centro do trabalho, e não há como delas desviar-se.

Dentro desta perspectiva a didática desenvolvida por Roquet, fundada na corporeidade, é a do “sentir” que “pré-sente” e organiza o conhecimento teórico das estruturas corpóreas, mediante o somático, a coordenativa, a perceptiva e o simbólico.

A estrutura somática evoca o sentido grego de *soma*, que as ciências da saúde investigam e definem pela funcionalidade através dos conhecimentos anatômico, fisiológico, neurológico, biológico, entre tantos outros desta ordem. A estrutura coordenativa e perceptiva trata da organização corpórea em movimento, pelo prisma cinético assim como pelo estético de *aisthesis*. E, por fim, a estrutura simbólica que abarca o imaginário e o histórico de todo o dançarino.

Seguem-se algumas considerações sobre cada uma dessas estruturas ou sentidos, com o intuito de interligar outras abordagens entre si.

Estrutura somática

O campo da didática voltada para a corporeidade se pauta na estrutura somática. Sabemos que o corpo físico é entendido pelo conhecimento representativo e catalogado por sua forma, aspecto e função, sendo o conhecimento de sua complexidade e de suas partes apreendido e moldado pelo Atlas, apresentados pelos aspectos aparentemente uniformes, delimitados, harmônicos e proporcionais.

A anatomia tem como guia o mapeamento deste conhecimento diante do corpo cadavérico, morto ou representado. Neste sentido, a relação direta com a vida se dissolve sem que se possa dar conta da anatomia particular e das diferenças existentes, pois o corpo é edificado como modelo de proporções equilibradas. E, conseqüentemente transfere-se a realidade corpórea para a representação de uma ideia do que é o corpo humano, do arquétipo do que seja o corpo humano para o corpo real e deixa-se de considerar a realidade do corpo constituído enquanto vivo, desproporcional, muito além de um ideal do corpo. Assim, a noção de um corpo vivo em si, enquanto existência e experiência, fica limitada às situações que envolvem traumas, acidentes, lesões, doenças. E o *soma* (corpo morto)⁵ eclipsa o *demais*

(corpo vivo). Segundo Christine Greiner (2005): *é daí que parece nascer a divisão que atravessou séculos e culturas separando o material e o mental, o corpo morto e o corpo vivo* (p.17).

Este conhecimento, forjado de tal forma no aprendizado teórico e estático, não envolve uma relação com os vários modos de sentir, viver, agir e pensar. Como problematizar esta questão? Como estabelecer outras referências a esta representação catalogada e formalizada nos livros, com modelos delineados pelos renascentistas, e por mãos de hábeis desenhistas, uma vez que ela não condiz com o corpo vivo? Como adquirir uma relação própria e dinâmica com o esqueleto? Como perceber as desproporções no corpo? Como tirar proveito desta representação para penetrar a corporeidade?

Na formação do corpo que dança, o conhecimento anatômico foi ajustado e ampliado pelo viés de um entendimento do corpo que parte da percepção de si e do movimento e em relação direta com o “sentir”. Por exemplo: na disciplina “Introdução ao estudo da corporeidade”, o Atlas e o cadáver entram na aula de dança para relacionar o que está, ou é representado, com o que existe na imanência. E não apenas para conhecer de antemão sua estrutura óssea ou nomenclatura, mas também para tornar presente, em cada corpo, a dimensão real da estrutura morfológica, sua consistência, textura, volume, ou as desproporções e lateralidades disformes. Portanto, nesse caso, não se trata de decorar nomes de articulações e músculos, mas de poder localizá-los no corpo vivo, percebendo nele os diferentes tecidos elásticos, porosos, irrigados, contornos, tridimensionalidades e o lugar que ocupa no corpo espacial.

Em sala de aula, como já mencionado, ao observar as figuras expostas nos livros, ou os protótipos de esqueletos e peças ósseas, toca-se nos ossos para senti-los e dimensioná-los pela investigação na posição imóvel ou em movimento. E é nessa situação que a corporeidade singular surge, possibilitando o reconhecimento e a aquisição de novas formas de se mover, potencializando a ampliação dos vários canais sensoriais.

Para Hubbert Godard (2010),⁶ a má orientação do movimento normalmente redundando na falência de um senso do “sentir” ou em uma fixação na objetividade da ciência anatômica. Para o estudante da área de saúde que analisa a função do músculo, por exemplo, ela é um conhecimento dado pelas circunstâncias de um tratamento específico, para repor uma funcionalidade. Para Godard, *esta anatomia é tida como algo absoluto, ao passo que, há uma experiência fenomenológica do movimento quando se alcança certo nível de propriocepção que pode estar adiantada em relação aos dados científicos* (p. 4).

Estrutura perceptiva e coordenativa

Em conformidade ao exposto, o enfoque da coordenação do movimento também se abre para o campo sensorio, ao se dirigir para a segmentação de cada parte do corpo, ampliando a percepção articular e óssea. A condução do mover se realiza por meio de uma introspecção, uma tomada de consciência bem lenta e com toda a atenção interna voltada para o foco escolhido, seguindo o propósito de alcançar a especificidade móvel do segmento trabalhado e evitando esforços e compensações musculares desnecessárias. Por exemplo: pede-se aos alunos que percebam a relação do osso rádio para com o osso da ulna no movimento de supinação e pronação da mão, com um cuidado minucioso, e se concentrem internamente na relação entre os dois ossos, sem que necessariamente se fixem na categorização formal e mecânica do movimento peculiar da mão.

O enfoque da análise funcional do corpo (AFCMD) apresentada por Roquet alia também a tomada de consciência do movimento, aplicando modos de sentir ao movimento coordenado, como, por exemplo: colocar uma gota de perfume no dorso da mão para que o movimento seja conduzido pelo estímulo olfativo, ou segurar uma flor, sendo estimulado pelo toque da mão na flor. Por meio do enriquecimento da coordenação do movimento, o foco recai sobre a qualidade e o entendimento do movimento singular. Aqui, o estímulo provém do sentido de *movere* do latim que significa motivação, e é aquilo que me interessa que, ao mesmo tempo, motiva o contato com o interior e exterior do corpo, tornando-o suscetível à vida pulsante, vibrante e desejante.

A motivação aqui incide sobre a corporeidade enquanto elemento propositivo de todo o investimento da vida do indivíduo e, no processo de formação em dança, na elaboração de um autoconhecimento, reeducação e reconhecimento das potencialidades e dificuldades reveladas no e com o corpo.

No caso específico da graduação em dança, a aplicação da anatomia no movimento do bailarino traz um entendimento para além da lógica funcional, e pela via não convencional, que agencia outras lógicas. Neste sentido, GODARD (2010) exemplifica, trazendo um passo do balé clássico – o *grand battement*, que inverte a funcionalidade reconhecida pela ciência anatômica sobre o músculo agonista (principal) e o antagonista (inibidor). Neste movimento, a orientação tradicional da técnica clássica busca a sensação do movimento no músculo

posterior, o antagonista (o isquio-tibial) como se dali partisse o movimento que proporciona o equilíbrio ao esforço agonista de contração do quadríceps. A repetição vivenciada do movimento apontava o músculo inibidor (isquio-tibial) exatamente para atenuar a função meramente mecânica do músculo principal – o quadríceps como ator do movimento.

Este exemplo aponta que, para a categorização das funções, no caso: músculo inibidor e músculo agente podem, muitas das vezes, contribuir para um uso inadequado, justamente por se fixar no conhecimento objetivo, ao invés de compreender pela vivência do movimento aprimorado e executado da prática viva, a que se chega pela abertura da sensibilidade.

Klauss Vianna (2005)⁷ foi um grande observador do movimento. Em toda a sua trajetória, ele explorou condições favoráveis a um movimento mais harmônico e suave. Em uma de suas investidas, propôs uma atenção equilibrada para os músculos antagonista e agonista, ao perceber a má orientação nos exercícios feitos para o fortalecimento das pernas, que *acabam fortificando ainda mais o quadríceps criando as chamadas “pernas de jogador”* (p.128). Assim, o conhecimento anatômico de músculos agonistas e antagonistas, quando aliado à observação atenta, nas práticas e exercícios em sala de aula auxilia a compreensão do movimento.

O campo de possibilidades oferecido pela corporeidade preconiza novas combinações das categorizações definitivas. Outro exemplo é com relação à musculatura fásica, ou como se costuma dizer, a musculatura superficial (externa) que responde pela força ou pelos movimentos dinâmicos em relação com a musculatura tônica ou postural, que funciona basicamente pela sustentação do corpo. Na Eutonia⁸ e no trabalho corporal de Angel Vianna, o ponto relevante no uso destas musculaturas é a busca da tonicidade equilibrada que, por meio da integração ou de sua capacitação, leva o músculo fásico a assumir a função de tônus ou vice-versa.

Na pedagogia da Eutonia, a ativação dinâmica da musculatura tônica acontece quando há absorção da tridimensionalidade óssea, considerando que é na proximidade dos ossos que os tendões se encontram com a camada profunda dos pequenos músculos. Porém, despertar conscientemente esta musculatura não é tão simples, pois requer aprofundar o sentido proprioceptivo. Para obtê-lo, Gerda Alexander⁹ propõe microestiramentos, com *transmissão de energia pelo corpo, mais precisamente pela ossatura, em seguida prolongando os eixos do corpo em direção ao exterior*, assim refere Gunna Brieghel-Müller (1999, p.28).

O microestiramento ou “deslizamento” do osso tem como alvo desfazer a carga excessiva que os músculos dinâmicos (externos) estão acostumados a exercer, isolando-os

através de um relaxamento profundo. Grosso modo, advém a inversão das funções dos dois músculos sinalizados. Por exemplo: em uma posição deitada, o “deslizamento” de um osso através do movimento consciente é efetuado com a atenção voltada para o seu entorno até o seu deslocamento a partir de um micromovimento. Isto acontece somente quando se alcança um relaxamento da pele e dos músculos externos permitindo aumentar o contato ou pressão do corpo com o chão e dinamizando, assim, o tônus da musculatura interna. O desenvolvimento e realização deste aprendizado em outras posições tornam-se possíveis mais pelo uso da requerida habilidade sensorial e espacial do que pela habilidade motora.

No início de suas investigações Gerda Alexander tratou do “movimento antecipado”. Para ela, esse movimento aciona o sistema fusimotor, que faz a inervação motora das fibras musculares intrafísicas por neurônios motores gama, cuja função é ajustar a sensibilidade dos fusos musculares, precedendo a inervação nervosa, sem, no entanto, produzir movimento aparente. Gerda Alexander descobriu-o quando, com problemas de saúde, colocou-se sentada com as mãos apoiadas em uma escrivaninha e iniciou um microestiramento. Em seguida ativou outros apoios do corpo e percebeu novos estiramentos. Esta descoberta proporcionou-lhe a realização de micros estiramentos em qualquer posição.

No entanto, Gerda Alexander considera que o “deslizamento” dos ossos *só é possível se existe uma experiência prévia com o espaço corporal*, conforme seu relato a Violeta Gainza (1997, p.100). Trata-se de uma descoberta poderosa, que aumenta a circulação no corpo e a consciência corporal. Mas tarde, este procedimento ficou conhecido como “transporte consciente”, como definido por Brieghel-Müller (1999): *A palavra “transporte” foi empregada por razões práticas e designa o reflexo proprioceptivo de estiramento. O “transporte consciente” define-se como a utilização consciente do reflexo de estiramento (stretchreflex) (p. 28) e, regula de tal modo o tônus neuromuscular global que, aumenta o equilíbrio pondero-estatural e torna os gestos cotidianos mais eficazes: andar, correr, sentar-se, levantar-se, abaixar-se, endireitar-se, levantar, carregar, puxar, empurrar etc (Ibid., p.29). Esse conceito eutônico parte da escuta interior, da execução moderada do movimento e da liberação de padrões corporais, contribuindo à adequação do tônus.*

Consonantemente, Klauss Vianna (2005) insistiu em destacar os movimentos básico-cotidianos como deitar, sentar, ajoelhar, agachar, levantar, andar, correr, saltar etc. para criar um campo oportuno de reorganização dos hábitos posturais.

Segundo Klauss, estes movimentos estão incorporados à dinâmica singular de cada um, e por isso é possível observá-los perceptivelmente ao insistir no reconhecimento do modo

como o corpo distribui seus apoios no chão. Posicionando as partes do corpo como o quadril, o tronco, a cabeça e os membros com suas respectivas cinturas (pélvica e escapular), no ato da observação, é possível produzir um efeito que interfira no modo de executá-los. A partir deste estímulo, o corpo é capaz de reagir a várias pressões e encontrar novos pontos de tensões, transferindo-os a outros pontos. Isto acontece desfazendo-se o condicionamento de alguns músculos e acionando outros adormecidos; lubrificando dobradiças ou articulações, como alavancas naturais do movimento, na qualidade transferível dos apoios quando estes transitam entre as posições deitada, sentada, agachada ou de pé. No seu entendimento, este princípio básico fundamenta a compreensão do modo como o corpo de cada pessoa funciona no espaço e em relação ao outro. A partir daí é possível compreender os movimentos mais elaborados e, de sua própria expressividade, aprimorar a dança.

Estrutura simbólica

Godard (2010) salienta que o bailarino, para manter uma organização mecânica que dê conta da estabilidade gravitacional e do gesto afetivo, ou, melhor dizendo, para utilizar sua força expressiva em estabilidade, ele necessita acionar, antes mesmo de se mover, no seu pré-movimento, o *animus* e imaginário próprios à sua história. O “pré-movimento” aqui é concebido como homólogo ao “transporte consciente” da Eutonia, pois, sendo invisível e imperceptível, antecede qualquer movimento. O autor o define como *micro-ajustamentos que cada um faz inconscientemente antes de se mexer* (p. 6).

É a partir desse lugar, que o afetivo transmite ao gesto o efeito que será visível no movimento. *A cultura, a história do dançarino, sua maneira de perceber a situação, de interpretar, vai induzir uma ‘musicalidade postural’ que acompanha ou despista os gestos intencionais executados* (Ibid., p. 6).

Na sua concepção geral, esse autor considera o sentido do gesto como diferenciado do movimento.

Movimento é aqui compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento. Já o gesto se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. É exatamente aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui (s.d., p. 17).

Assim, o imaginário evoca um campo aberto que conecta o dançarino com suas dimensões perceptivas, afetivas, culturais, ou seja, com sua humanidade, e o histórico de sua corporeidade.

É por essa razão que os profissionais do movimento, os dançarinos em particular, sabem que, para melhorar, modificar ou diversificar a qualidade do gesto, é preciso atingir todas as dimensões, inclusive o pré-movimento que somente o acesso ao imaginário permite tocar (Ibid., p. 19).

No movimento singular, tanto a nível motor, quanto sensorial, se inscrevem de tal forma os hábitos, rotinas e costumes que, para adquirir uma nova organização corporal, um novo modo de se mover, é necessário a plasticidade do movimento disseminar novas “grades sensoriais” que desfaçam as esferas de bloqueios psicológicos que pertencem à história própria de cada um e estão adormecidos e, também, aqueles bloqueios desconhecidos que se encontram no campo sensorial, e são ignorados.

Na mesma direção, Michel Bernard (2001)¹⁰ afirma que o imaginário impulsiona o movimento dançado, pois ele é o motor profundo da sensação. Nesse sentido, para isso acontecer, o dançarino precisa despertar e possibilitar o acesso ao pré-movimento e às dimensões perceptivas, afetivas e históricas mencionadas acima.

As propostas para ampliar as “grades sensoriais” são bem específicas e próprias às corporeidades e aos seus significados. Elas podem ser exploradas no funcionamento quiasmático apresentado pelo autor.

Funcionamento quiasmático

Quiasma intrasensorial

No campo sensorial conhecido como quiasma, a estrutura de percepção da corporeidade lida com alguns cruzamentos. Segundo Bernard, o primeiro deles é o intrasensorial, próprio a todo o sentir, que reside na dupla dimensão simultânea entre ativo e passivo. Dentre as várias abordagens de práticas somáticas como Eutonia (Gerda Alexander), Técnica de Alexander (Mathias Alexander), Conscientização do Movimento e Jogos Corporais (Angel Vianna), Consciência pelo Movimento (Mosche Feldenkrais) e muitas outras, é comum a observação desse cruzamento sensorial. Normalmente, ele se dá por

sensibilização tátil e nas relações de contato entre duas partes do corpo. Enquanto a parte tocada recebe passivamente o toque, a outra se torna agente do toque. Ao inverter a relação entre ativo e passivo, o campo energético desta sensibilização aflora. O cruzamento pode ocorrer tanto na relação com o seu próprio corpo, como em relação ao corpo do outro, ou com objetos e superfícies.

Na Eutonia, o toque é uma das diretrizes mais preciosas do aprimoramento da sensibilidade do próprio corpo em sua relação com o entorno. É exatamente em função deste princípio que Gerda Alexander (1979) diferencia tato e contato. O tato se desenvolve na experiência externa e serve para delimitar o corpo e o que está à sua volta. Isso ocorre por meio de informações e sensações como: pressão, consistência, temperatura, peso, choque, dor, indiferença, ternura etc. Já o contato ultrapassa a experiência do tato e do simples delimitar. A aquisição da consciência do contato na visão da Eutonia permite alterar o tônus, a circulação e o metabolismo do corpo: *por meio do contato incluímos em nossa consciência o campo magnético perceptível e eletricamente mensurável que existe no espaço que nos rodeia* (p.30, tradução nossa).

Quiasma intersensorial

O segundo quiasma consiste na transferência de uma modalidade sensorial para outra. Ele é definido por Bernard como intersensorial, e se refere à correspondência cruzada entre os sentidos, mais especificamente, ao como visualizar através do ouvir, enxergar ou escutar pelo tato, apalpar com o olhar ou tocar a partir da escuta.

O psicólogo Daniel Stern (1992) contribui com o conceito de percepção amodal situando essa troca de modalidades sensoriais na vida do bebê. A percepção amodal está presente nos bebês de forma inata, e, segundo ele afirma, *os bebês estão predispostos a serem capazes de realizar uma transferência modal cruzada de informação que lhes permite reconhecer uma correspondência através do toque e da visão* (p.43).

Para o bebê, todos os sentidos estão imbricados. E outras correspondências são possíveis entre dois sentidos, como a escuta e a imagem, a imagem e o proprioceptivo. A percepção amodal sendo anterior à distinção entre os sentidos, se refere ao modo como o bebê sente o mundo a sua volta. É a partir daí que Stern considera a variedade de experiências sensoriais diversas como “afetos de vitalidade”. Em termos dinâmicos e cinéticos, este

conceito se aplica à captação das capacidades modais cruzadas que ocorrem no corpo, nas variadas formas de sensações intrínsecas aos processos vitais da vida, como mudanças de estados motivacionais e tencionais que estão presentes, e cujas reações estão além da relação ação-reação com os atos afetivos “regulares” e, por isso mesmo, não podem ser identificados simplesmente como consequência de sentimentos como felicidade, tristeza, medo, raiva, desgosto, surpresa, interesse, vergonha etc.

Por outro lado, o mesmo autor pontua também que, o movimento abstrato da dança não está motivado no mundo dos atos formais das sensações convencionais. Pelo contrário, ele está relacionado ao mundo de qualidades abstratas - formas, números - cujos níveis de intensidade o aproximam dos “afetos de vitalidade”, sem recorrer à representação de *um conteúdo específico do sentimento* (Ibid., p. 49). Por isso sua expressividade se manifesta pelo sensorial.

Quiasma parasensorial

O terceiro quiasma se refere ao parasensorial. Voltando a Bernard. O parasensorial localiza a similitude entre o perceber e o dizer, e é mais sutil e radical que os outros quiasmas. A enunciação e o sentir se estabelecem no mesmo lugar, ou seja, na projeção imaginária. A nomeação vem em função do sentir. E a articulação entre enunciação e sentir não se limita à palavra oral, podendo ser vocal, escrita e gestual. Portanto, ouvir o enunciado que vem de fora como qualidade perceptiva abarca os vários modos como ele é produzido: cantarolar internamente enquanto o corpo se move pelo espaço, dançar escutando um poema, reagir a um grito e assim por diante.

A sonoridade e a imaginação implicadas no ato do dizer as palavras, enquanto enunciado com o propósito de envolver a escuta do outro – aluno/a, no momento da presença, na aula, produzem uma ambiência com base na utilização de indicações verbais sensoriais. É o que acontece ao se usar enunciados imagéticos como, por exemplo: mover o corpo no chão imprimindo uma tinta na superfície; mover o quadril pelo ponteiro de um relógio; movimentar o braço pelo cotovelo, como se fosse a ponta de um pincel; desenhar o infinito com a ponta do nariz; circundar a cabeça do fêmur na cavidade do quadril como o pau de uma barraca na praia. Essas imagens criadas para a movimentação produzem gestuais que dissolvem o automatismo da função motora, dando lugar a motilidade.

Em Roquet, a noção de atividade perceptiva serve para dimensionar ativamente a percepção que rompe com a noção de recepção passiva dos órgãos dos sentidos. A ação – movimento, então, se afina com a motilidade e, se distinguindo da motricidade, proporciona procedimentos específicos que desfazem aquilo que é meramente motriz, ou seja, seu condicionamento motor ou sensorio motor rígido. Neste sentido, o filósofo português José Gil (2001) apresenta o sensorio motor rígido como o mecanismo que obstrui e bloqueia os sentidos, não permitindo a integração do corpo como um todo. Em contrapartida, ele sugere o conceito sensorio-motor poroso que, integrado à motilidade, abre os nossos sentidos às “pequenas percepções”, apurando e ampliando suas capacidades.

Na mesma direção, a noção de corporeidade aplicada às aulas da disciplina “Introdução ao estudo da corporeidade” se integra à concepção de sensorio motor poroso aberto aos sentidos, se conectando com as sutilezas das estruturas: óssea e articular. Deste modo, o movimento ganha fluidez, ao se expressar pelo segmento ativado, tornando-se em si mesmo, o condutor que potencializa sua expansão no espaço externo.

Quiasma inter-corporeidade

O quarto quiasma está relacionado à inter-corporeidade e compreende a reciprocidade do encontro e diálogo entre duas corporeidades. Diversos modos de interação entre várias corporeidades ou de uma corporeidade com o ambiente são possíveis, através da improvisação, de movimentos de comunicação com outra pessoa por meio de um objeto fazendo a interligação entre elas, ou, de uma parte do corpo, sem que necessariamente elas se toquem, ou, ainda, quando mantêm uma parte do corpo em contato com o outro.

O Contato Improvisação (CI) da abordagem criada por Steven Paxton propõe um estado de total presença interna e externa entre os corpos. Mas, adverte ele que, antes de acontecer esta relação de contato entre pares, cada pessoa deve aprender a estar de pé, em estado de consciência interiorizada, desfazendo-se ao máximo na descontração possível ao corpo, mas sem se abandonar. Portanto, é necessário conhecer sua pequena dança (*the small dance*). Para Steven (Apud GIL, 2001): *a pequena dança é o movimento efetuado no próprio ato de estar de pé; não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado* (p. 133-134).

Sua maneira de sublinhar os mínimos movimentos que afloram e são responsáveis pela sustentação na posição ereta, antes mesmo de surgir o primeiro movimento, é muito similar ao que Godard refere com o pré-movimento. E a inter-corporeidade do CI ao efetuar uma comunicação improvisada do corpo, inconsciente e consciente, provoca novas plasticidades motoras. Consciente, no sentido de manter a sua territorialidade proprioceptiva de peso, movimento e energia para consigo mesmo e simultaneamente com o outro e, inconsciente, no sentido de esclarecer a inexistência de controle ou liderança do exercício entre os participantes. Uma total conexão e entrega de energias entra em fluxo contínuo. E o que ocorre é uma negociação harmoniosa entre os pares que, em constante movimento, buscam o equilíbrio, as inclinações e as trocas de pesos.

Considerações finais

Minhas considerações enfatizaram as estruturas somática, cinética, perceptiva e imaginativa ou simbólica, oferecendo uma visão aberta sobre o corpo e o movimento com base no conceito de corporeidade. Investindo na economia e plasticidade do movimento perceptível e sua harmonia com a organicidade do corpo como um todo, a minha didática evoca a corporeidade como conhecimento e prática do corpo vivo, no sentido de permitir que o movimento interaja com o sentir e o agir. Entendo que a funcionalidade do corpo como o ato de conjugar o “fazer” com o “saber” é a melhor forma de prevenir lesões e auferir dados restritos ao ambiente científico.

As práticas de condicionamento físico em sua estrutura de execução obedecem a uma progressão sequencial de movimentos repetitivos com o objetivo de atingir um determinado fim, um alvo a ser alcançado. Isso ocorre nas diferentes atividades físicas: na yoga com a finalidade de alcançar posturas; nas lutas marciais, com os golpes; nos vários gêneros de dança (clássico, moderno, contemporâneo, jazz, hip-hop) a fim de apreender e coordenar seus vocabulários de movimentos; na ginástica e no esporte, o alcance do desempenho da força muscular no desenvolvimento de suas diferentes modalidades. Entretanto, estruturas da corporeidade estão presentes nessas atividades de condicionamento físico e, embora não estejam *a priori* fundadas em suas didáticas, podem ampliar a capacidade sensorial do corpo e auxiliar determinadamente o processo de rompimento dos padrões fixos de posturas, tensões

excessivas, hábitos condicionados, conquistando e aprimorando a capacidade coordenativa, perceptível, imaginativa da estrutura corpórea.

Em suas diversas abordagens de práticas corporais, o ensino da corporeidade complementa as atividades físicas e favorece a instrumentalização do bailarino no sentido de aumentar a compreensão de seu gestual, um conhecimento de suas dificuldades corporais e a informação de técnicas facilitadoras que possibilitam uma maior apropriação de si mesmo. Beneficia as várias modalidades de dança, provocando desenvoltura na coordenação do vocabulário de movimentos e o melhor entendimento do desempenho e uso da força muscular. Enfim, através dela, o bailarino passa a compreender seu gestual, suas facilidades e dificuldades, aprimorando sua capacidade coordenativa, perceptiva e imaginativa da estrutura do corpo.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Gerda. **La Eutonia: um camino hacia la experiencia total del cuerpo**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1979.

BERNARD, Michel. **Sens et fiction – ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels. De la création chorégraphique**. Pantin: Centre National de la Danse, 2001. p. 95-100.

BRIEGHEL-MÜLLER, Gunna; WINKLER, Anne-Marie. **Pedagogia e terapia em Eutonia**. São Paulo: Summus, 1999.

GAINZA, Violeta Hemsy de . **Conversas com Gerda Alexander: vida e pensamento da criadora da Eutonia**. São Paulo: Summus, 1997.

GIL, José. **Movimento total**. Lisboa: Editora Relógio D'Água, 2001.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**. In SOTER, S.; PEREIRA, R. (org). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, S/D. p.11-35.

GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. – 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

KUYPERS, Patrícia. **Buracos negros - uma entrevista com Hubert Godard**. Rio de Janeiro, *O Percevejo online*, Dossiê Corpo Cênico, vol. 2, nº 2, 2010. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>. Acesso em: 11 mar. 2013.

ROQUET, Christine . **Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo**. Rio de Janeiro, *O Percevejo online*, Dossiê Corpo Cênico – linguagens e pedagogias, vol. 3, nº 1, jan, 2011. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>. Acesso em: 11 mar. 2013.

STERN, Daniel. N. O mundo interpessoal do bebê: uma visão a partir da psicanálise e da psicologia do desenvolvimento. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

VIANNA, Klauss. **A dança**. Marco Antonio de Carvalho (colaboração) – 3. Ed. – São Paulo: Summus, 2005.

¹ Letícia Pereira Teixeira, formada pelo Método Angel Vianna 1978/1983 (Centro de Estudos do Movimento e Artes). Graduada e licenciada em Filosofia 1985 (UFRJ). Pós-graduada em Educação Psicomotora 1995 (IBMR). Mestre em Teatro 2008 (UNIRIO). Autora do livro: *Conscientização do Movimento: uma prática corporal*. S.P: Caioá. 1998 (esgotado) e de vários artigos que envolvem o trabalho corporal de Angel Vianna. Docente do Curso Técnico em Dança Contemporânea (1986 a 2000). Graduação em Dança (2001 a 2014) e de várias Pós-Graduações (2009...) da Faculdade Angel Vianna/Escola Angel Vianna. Mentora da Pós-Graduação *Lato sensu* em Metodologia Angel Vianna. Docente da Graduação em Dança (2014.2...) no Departamento em Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos (UFRJ). Letícia Pereira Teixeira. Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: letipteixeira@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8336-3047>

² Angel Vianna (1928-), bailarina, coreógrafa, educadora e pioneira na implantação da Conscientização do Movimento e Jogos Corporais (Educação somática) na formação do bailarino nos anos 80 e fundadora da Escola/Faculdade Angel Vianna na cidade do Rio de Janeiro.

³ Christine Roquet é professora do Departamento de Dança da Universidade Paris-8 França, responsável pela disciplina Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado (AFCMD) atualmente nomeada Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo.

⁴ “Ainda um corpo”, artigo escrito para o curso oferecido pela professora Joana Ribeiro, dentro da disciplina Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo ministrada por Christine Roquet no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) no período do dia 02 a 13 de março de 2015, p.3 2015.

⁵ No entanto, há que salientar que o termo soma se define como corpo vivo na concepção da educação somática, apresentado e criado por Thomas Hanna.

⁶ Hubbert Godard é um pesquisador de referência no campo da análise do movimento humano. Responsável pela criação da disciplina Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado (AFCMD) no Departamento de dança da Universidade Paris-8 França.

⁷ Klauss Vianna (1928-1992), bailarino, coreógrafo, preparador corporal, pioneiro na abordagem somática e pesquisador da dança no Brasil.

⁸ Eutonia é uma abordagem de educação somática em que a pessoa acessa a sabedoria que é própria do corpo. <https://www.eutonia.org.br/>

⁹ Gerda Alexander (1908-1994) criadora do método de educação somática conhecida como Eutonia.

¹⁰ Michel Bernard. Filósofo francês, responsável pela implantação do Departamento de Dança na Universidade Paris-8.