



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**  
**DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS**  
**MARTA OLIVEIRA BEZERRA**

**CORPO-NATUREZA E EDUCAÇÃO HÁPTICA – A DANÇA COMO PROPOSTA  
ECOSSOMÁTICA DA SENSO PERCEPÇÃO.**

**Vol 1**  
**SALVADOR**  
**2021**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**MARTA OLIVEIRA BEZERRA**

**CORPO-NATUREZA E EDUCAÇÃO HÁPTICA - A DANÇA COMO PROPOSTA  
ECOSSOMÁTICA DA SENSOPERCEPÇÃO.**

Defesa de Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação, da Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo José Sebiane Serrano

**Vol 1**

**SALVADOR**  
**2021**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.



Assinatura:

Data 14/05/2021

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Catálogo na Publicação (CIP) “Biblioteca Central”. Universidade Federal da Bahia.

Bezerra, Marta Oliveira.

Corpo-natureza e educação háptica – a dança como proposta ecossomática da sensopercepção / Marta Oliveira Bezerra. - 2021.

457 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo José Sebiane Serrano.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

1. Dança. 2. Linguagem corporal. 3. Improvisação (Dança). 4. Percepção visual. 5. Percepção visual do movimento. 6. Educação ambiental. 7. Ecologia política. I. Serrano, Leonardo José Sebiane. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 793.3  
CDU - 793.3

TERMO DE APROVAÇÃO

**Marta Oliveira Bezerra**

“CORPO NATUREZA E EDUCAÇÃO HÁPTICA - UMA PROPOSTA  
ECOSSOMÁTICA DA SENSOPERCEÇÃO ATRAVÉS DA DANÇA ”

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 20 de abril de 2021.



---

Prof. Dr. Leonardo Jose Sebiane Serrano (Orientador)



---

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (PPGAC/UFBA)



---

Prof.ª Dr.ª Lenira Peral Rengel (PPGDANCA/UFBA)



---

Prof. Dr. Hélio Silva Campos (IHAC/UFBA)





---

Dr<sup>a</sup>. Laura Maria Brito Sales de Campos



---

Dr<sup>a</sup>. Daniela Kolhy Ferraz

ATA DA DEFESA PÚBLICA DE TESE DE  
DOUTORADO DA ALUNA MARTA OLIVEIRA  
BEZERRA NO PROGRAMA DE PÓS-  
GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS –  
MESTRADO E DOUTORADO – DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.

Aos vinte dias do mês de abril de dois mil e vinte um, às dezenove horas, reuniram-se por videoconferência em razão da pandemia de COVID-19, a Comissão Examinadora composta pelos professores doutores Leonardo”, de autoria de Marta Oliveira Bezerra. Após arguição e discussão, a banca avaliou o referido trabalho, chegando à conclusão de que este é considerado **APROVADO com louvor e indicação para publicação**. Nada mais havendo a ser tratado, foi encerrada a Jose Sebiane Serrano (Orientador), Paulo Henrique Correia Alcântara (PPGAC/UFBA), Lenira Peral Rengel (PPGDANCA/UFBA), Hélio Silva Campos (IHAC/UFBA), Laura Maria Brito Sales de Campos (Pesquisadora Independente) e Daniela Kolhy Ferraz (Pesquisadora Independente), para julgar o trabalho intitulado “*Corpo natureza e educação háptica - Uma proposta ecossomática da sensopercepção através da dança*” reunião da qual foi lavrada a presente ata, que, após lida e achada conforme, foi assinada pelos presentes e encerrada por mim.

Salvador, 20 de abril de 2021.

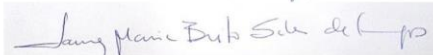






Paulo Henrique Correia Alcântara







## DEDICATÓRIA

Nós precisamos dançar com as árvores para escutar a voz da selva.  
Dançar com as águas para aprender a tocar em sua pele.  
Respirar o aroma da mata para nos curar da tristeza.  
Por isso, dedico esta pesquisa aos Povos da Floresta,  
àqueles que guardam o coração do mundo.

Eu Chamo a Pedra, eu chamo o Vento, eu chamo a Terra, as Águas, os  
animais e as estrelas! Convido a todos para dançar comigo  
esta dança que fala de natureza. Eu chamo o Ser Humano  
para juntos aprendermos a ler os sinais: abriremos os olhos  
da pele e escutaremos a voz da Terra.

A ti, Árvore Sagrada, dedico a minha dança, entrego-me  
e alongo-me em teus infinitos braços!

Esfrego-me em tua pele áspera para atravessar a tua relva, evaporar e  
diluir-me em teu orvalho.  
Visto-me de folhas para brincar de ser floresta.

Esta dança eu dedico a vocês, habitantes da Terra,  
Seres da Floresta.

Cantem em meus ouvidos para despertar  
o beija-flor que há em mim.  
Abram fendas na pele da terra que me habita, como tocas de tatu,  
penetrem fundo e mostrem-me as tuas faces refletidas em mim!  
Toque-me, cristal negro das minhas origens!

Sou a sua filha, dedicada como as formigas,  
livre como os leopardos.  
Escuto a imensidão, como uma águia dourada que  
dança no céu infinito. Estou aqui, em meu  
Corpo Natureza aprendendo a escutar o Vento.

Nós precisamos dançar com as Árvores para Salvar o Planeta.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Grandioso Avô Sol que aquece as águas frias.

Agradeço a Grande Avó Lua que clareia a noite escura.

Agradeço ao Pai Céu pela proteção. Agradeço à Terra Mãe pela nutrição.

Agradeço ao visível e invisível povo da floresta.

Agradeço aos meus Ancestrais Animais.

Agradeço aos xamãs, bruxas e dançarinas que nasceram antes de mim e me ensinaram a tocar o invisível e dançar com a natureza, em especial a Xamã Silvie Shaning Woman

Agradeço ao vaga-lume, meu filho Uaná, e a todas as estrelas e seres que iluminam as noites escuras da alma.

Agradeço a todas as mulheres guerreiras e todas as Marias da minha infância, a minha mãe Luciene e a minha vó Maria. Agradeço ao meu pai Gildásio pela sua sabedoria.

Agradeço a Claudia Ferrari, meu amor, pela entrega e dedicação.

Agradeço a Leda Muhana e a David Iannitelli pelos ensinamentos e orientações na graduação. Agradeço a Dulce Aquino pela inspiração na sua inquietude política e artística. Agradeço a Beth Rangel pela abertura dos caminhos da Educação e pelo reconhecimento da minha verdadeira vocação. Agradeço à Diretora da Escola de Dança da UFBA, Carmen Paternostro, pela parceria e apoio docente.

Agradeço a Leda Ornellas, a Cris Sousa e a Naira Ribeiro por me ajudar a reencontrar a trilha de volta ao caminho da dança.

Agradeço as minhas parceiras da dança Bia Simões, Mirella Misi e Marta Macedo e Àgatha Sousa pelos caminhos da criação. Agradeço a@s artistas Antuá Art, Aristides Alves, Maíra Spanghero, Cláudia Ribeiro, Claudia Ferrari, Drica Rocha, Fábio Duarte e Alberto Silva pelas sensíveis registros fotográficos e áudio visuais. Agradeço a Antuá Art pelas pinturas corporais. Agradeço a Neio Mustafá, Eddy Brasil, Eduardo Tavares, Ivan Machado, Radha Vitória, Fernando Neder, Maurício Sprovieri, Carolina Endi e



Thiago Gusmão pela musicalidade indispensável nas imersões na natureza. Agradeço a Rossana Alves, Hugo Leonardo e Barbara Lacerda por viabilizarem a produção do Dançando nas Montanhas. Agradeço a Raquel Peixoto pela paciência em compreender as linhas tortas das minhas palavras e dos meus caminhos.

Agradeço à CAPES pelo financiamento, ao PPGAC pela hombridade da aprovação do meu projeto de pesquisa.

Agradeço, a minha ex-orientadora Maira Spanghero pela abertura dos caminhos desta pesquisa na academia, ao meu orientador Leonardo Sebiani; aos membros da banca, Hélio Campos pela fiel guiança e significativas colaborações conceituais, Lenira Rengel pelo comprometimento e pelas assertivas orientações, Paulo Alcântara pela sensibilidade e coerente contribuição e Laura Campos por ter me acompanhado ao longo do caminho e reconhecer a hapticidade presente nos Fundamentos da minha pesquisa.

Agradeço a todos os discentes e a todos os amigos que me ajudaram a percorrer este caminho. Precisaria de uma vida inteira para poder citar todos eles.

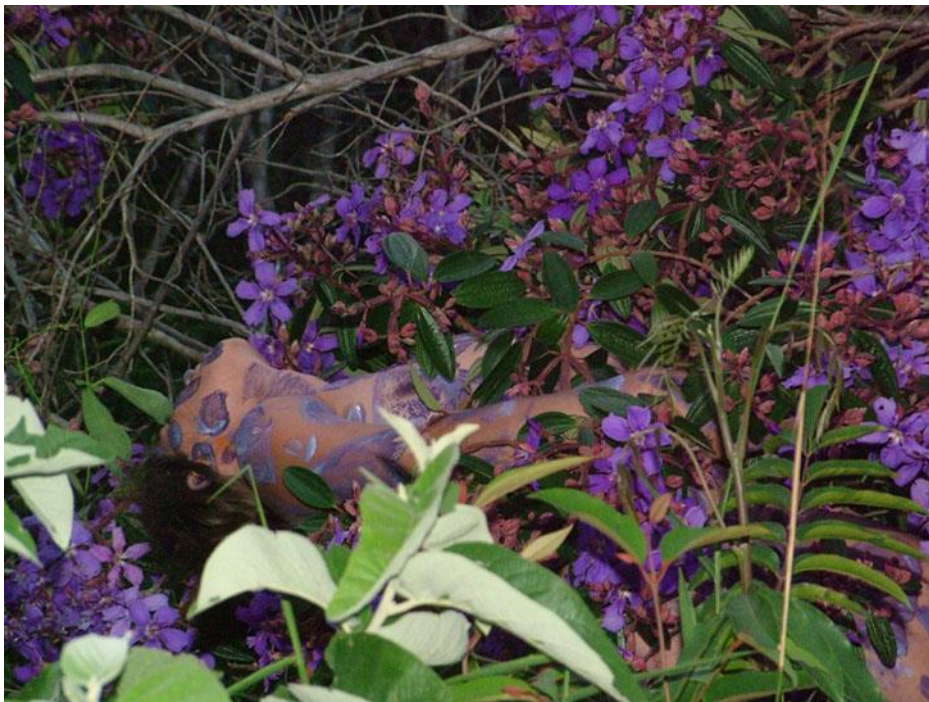
Figura 1 – Foto Comemoração dos 63 anos da Escola de Dança da UFBA.



Fonte: Claudia Ferrari. 2019.

**Num Rito anterior a todas as significações,  
Num grande culto em tumulto pelas montanhas e os vales!  
Grande coração pulsando no peito nu dos vulcões,  
Grande voz acordando em cataratas e mares,  
Grande bacante ébria do Movimento e da Mudança,  
Em cio de vegetação e florescência rompendo  
Teu próprio corpo de terra e rochas, teu corpo submisso  
À tua própria vontade transtornadora e eterna!  
Mãe carinhosa e unânime dos ventos, dos mares, dos prados,  
Vertiginosa mãe dos vendavais e ciclones,  
Mãe caprichosa que faz vegetar e secar, que perturba as próprias estações e  
confunde num beijo imaterial os sóis e as chuvas e os ventos!  
(Poesia de Alberto de Campos- Fernando Pessoa)**

Figura 2 – Foto Corpo-Árvore-flor. Vale do Capão.



Fonte: Drika Rocha. Na imagem: Marta Bezerra. 2010.

BEZERRA, Marta Oliveira. **Corpo-Natureza e Educação Háptica – A Dança como proposta Ecosomática da Sensopercepção**. Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2021.

## RESUMO

Esta pesquisa propõe investigar o *Corpo-Natureza* nos processos artístico-pedagógicos em dança, tendo como referencial a interação, a comunicação e investigação sobre a linguagem da natureza em suas múltiplas texturas e configurações *Corpo-Natureza*. O foco, portanto, consiste em conhecer, ressignificar e identificar o ser humano enquanto parte integrante dos fenômenos naturais, abrindo caminhos metodológicos para o desenvolvimento da *Educação Háptica*. O tocar e ser tocado pela natureza, tendo como principal eixo a percepção tátil, está alinhado com os estudos sobre o campo gravitacional, numa abordagem somática, ecológica e, política. Experiências vivenciadas, a partir do contato do corpo com as texturas da natureza, são reconhecidas nesta pesquisa como alavancas para o desenvolvimento de habilidades próprias do sentido háptico<sup>1</sup>. Na perspectiva de uma dança, em contato com a natureza, capaz de despertar a percepção multissensorial e a inteligência proprioceptiva, os estudos sobre os processos cognitivos, biopolíticos e somáticos aqui propostos têm como principais influências a Teoria Geral da Relatividade, a Multirreferencialidade, a Teoria da Complexidade, o Biocentrismo, a Ecologia Profunda e a Decolonialidade, os Campos Morfogenéticos, Psicologia Analítica Junguiana, a fim de refletir sobre experiências artístico-pedagógicas de dança em espaços naturais. Esta pesquisa tem como função organizar procedimentos metodológicos capazes de facilitar e orientar os praticantes no desenvolvimento da *Educação Háptica* centrada na compreensão das cosmovisões de culturas e no valor inerente e intrínseco do *Corpo-Território* de todos os seres vivos. Copilados de experimentos de corpos em espaços e texturas naturais, os procedimentos aqui apresentados são organizados a partir da interseção de princípios fisiológicos, cognitivos e físicos realizados em estudos ecosomáticos focados na investigação de processos criativos relacionados com a comunicação com a natureza.

**Palavras-chave:** Dança; Educação Somática; Educação Ambiental; Educação Háptica; Ecosomática; Ecoperformance; Sensopercepção; Cognição Inventiva; Ecologia Política.

---

<sup>1</sup> Sentido háptico - Katz, Revesz, e Gibson têm sido os principais referenciais sobre o forte impacto da pesquisa sobre o tato. Gibson (1966) sugere uma redistribuição dos cinco sentidos que conhecemos e os agrupa em cinco novos sistemas perceptivos: paladar-olfato, háptico, básico de orientação, auditivo e visual.

BEZERRA, Marta Oliveira. Nature-Body and Haptic Education – Dance as an Ecosomatic approach to Senso-perception. Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

## ABSTRACT

This research proposes to investigate the Body-Nature in artistic-pedagogical dance processes, having the interaction, communication and investigation about the language of nature in its multiple textures and Body-Nature's configurations as references. The focus of this work, therefore, is knowing, reframing and identifying the human being as an integral part of natural phenomena, opening methodological paths for the development of Haptic Education. The experience of touching and being touched by nature, with tactile perception as the main axis, is aligned with studies on the gravitational field, in a somatic, ecological and political approach. This research recognizes body experiences of contact with the textures of nature as levers for the development of skills specific to the haptic sense. The perspective adopted here is of a dance that is in contact with nature, capable of awakening multisensory perception and proprioceptive intelligence. In order to reflect on artistic-pedagogical experiences of dance in natural spaces, the main influences on the cognitive, biopolitical and somatic processes proposed in this work are the General Theory of Relativity, Multireferentiality, Theory Complexity, Biocentrism, Deep Ecology and Decoloniality. This research has the function of organizing methodological procedures capable of facilitating and guiding practitioners in the development of Haptic Education centered on the understanding of worldviews of cultures and on the inherent and intrinsic value of the Body-Territory of all living beings. Drawing from body experiments in natural spaces and textures, the procedures presented here are in the intersection of physiological, cognitive and physical principles carried out in ecosomatic and ecoperformative studies focused on the investigation of creative processes related to communication with nature.

**Keywords:** Dance; Somatic Education; Environmental Education; Haptic Education; Ecosomatics; Ecoperformance; Sensoperception, Inventive Cognition; Political Ecology.



## Sumário

INTRODUÇÃO - A Dança Sensorial Háptica .....	14
1. CAPÍTULO I- DANÇA E MULTIRREFERENCIALIDADE DE SABERES .....	40
1.1 TEORIA GERAL DA RELATIVIDADE E SEUS DESDOBRAMENTOS NO CAMPO DAS CIÊNCIAS, HUMANIDADES E ARTES.....	42
1.2 INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE CORPO TERRITÓRIO GRAVITACIONAL 54	
1.3 TERRITÓRIOS DA DANÇA NA NATUREZA .....	62
1.4 <i>DANÇA COM A NATUREZA, PERCEPÇÃO E EDUCAÇÃO SOMÁTICA</i> .....	67
1.5 CORPO, SENSOPERCEPÇÃO E SENTIDO HÁPTICO .....	82
1.6 MULTISSENSORIALIDADE, PROPRIOCEPÇÃO E SOMESTESIA .....	90
1.7 COGNIÇÃO INVENTIVA – EXPERIÊNCIA E APRENDIZAGEM .....	101
1.8 TECENDO A <i>DANÇA SENSORIAL HÁPTICA</i> .....	107
2. CAPITULO II - SISTEMA CORPO NATUREZA E EDUCAÇÃO HÁPTICA .....	114
2.1 MOVIMENTO, NATUREZA E CULTURA.....	116
2.2 <i>CORPO-NATUREZA – FUNDAMENTO DA TOTALIDADE</i> .....	124
2.3 <i>A DANÇA SENSORIAL HÁPTICA - APRENDER A DESAPRENDER</i> .....	132
2.4 SÍNTESE DO SISTEMA.....	138
2.5 FUNDAMENTOS DO CORPO-FRACTAL - OS SETE FUNDAMENTOS DA <i>EDUCAÇÃO HÁPTICA</i> .....	144
2.6 DOS FUNDAMENTOS AOS PRINCÍPIOS DA <i>DANÇA SENSORIAL HÁPTICA</i> 175	
2.7 <i>CORPO-VÓRTICE</i> DA NATUREZA.....	178
2.8 TEXTURAS DA NATUREZA E RITOS DE PASSAGEM.....	183
3. CAPÍTULO III - APRENDENDO A DECIFRAR A LINGUAGEM DA NATUREZA .....	189
3.1 PRINCÍPIOS DA <i>DANÇA SENSORIAL HÁPTICA</i> .....	190
3.2 PRINCÍPIO DA MULTISSENSORIALIDADE.....	193
3.3 O <i>PRINCÍPIO DA IMANÊNCIA</i> – A IRREVERSIBILIDADE DO TEMPO.....	204
<b>3.3.1 A duração, a imanência e a flecha do tempo (Princípios Gerais)</b> ..	210
<b>3.3.2 Aprender a aprender – Dança, Imanência e Ecologia Política</b> .....	213
3.4 <i>PRINCÍPIO DA INVENTIVIDADE: O ENSINO, A APRENDIZAGEM E A COMUNICAÇÃO COM A NATUREZA</i> .....	217
3.5 PRINCÍPIO DA SINERGIA – AS TEXTURAS, A MEMÓRIA E A INVENTIVIDADE.....	223
3.6 <i>MOVIMENTO LATENTE</i> - TIPOLOGIA JUNGUIANA E OS ARQUÉTIPOS. ....	230
4. CAPITULO IV- CAMINHOS METODOLÓGICOS DA EDUCAÇÃO HÁPTICA.	241

4.1 QUATERNIDADE PSÍQUICA E OS PILARES DA EDUCAÇÃO HAPTICA .....	242
4.2 A PELE E A APRENDIZAGEM CONECTIVA .....	254
4.3 <i>CORPO-VÓRTICE</i> E TECIDO GRAVITACIONAL – UM OLHAR SOBRE A PELE E AS CAMADAS DA TERRA .....	262
4.5 AS QUALIDADES DE MOVIMENTO E O CONTATO IMPROVISAÇÃO ENQUANTO PRINCÍPIOS TÉCNICOS PARA A PRÁTICA DA <i>DANÇA SENSORIAL HÁPTICA</i> .....	285
4.6 QUATRO QUALIDADES DE MOVIMENTO – ENTRE MÚSCULOS AGONISTAS E ANTAGONISTAS .....	289
<b>4.6.1 <i>Corpo-Ventania</i> – Qualidade de Movimento Leve-Sustentada</b> .....	291
<b>4.6.2 <i>Corpo-Água</i> – Qualidade de Movimento Ondulatório</b> .....	295
<b>4.6.3 <i>Corpo-Terra</i> – Qualidade de Movimento Forte-densa</b> .....	300
<b>4.5.4 <i>Corpo-Volátil</i> – Qualidade de Movimento Explosivo</b> .....	303
4.7 ROSA DOS VENTOS: QUATRO FUNÇÕES PSICOLÓGICAS, QUATRO QUALIDADES DE MOVIMENTO, QUATRO ELEMENTOS.....	305
<b>4.7.1 Direção Norte</b> .....	307
<b>4.6.2 Direção Sul</b> .....	311
<b>4.6.3 Direção Oeste</b> .....	314
<b>4.6.4 Direção Leste</b> .....	320
4.7 AS TEXTURAS DA NATUREZA E A <i>GEOSSINESIOLOGIA</i> DOS CORPOS..	326
4.8 TERRITÓRIOS DAS TEXTURAS NATURAIS .....	330
<b>4.8.1 <i>Corpo-Território-Pedra</i></b> .....	331
<b>4.8.2 <i>Corpo-Território-Água</i></b> .....	337
<b>4.8.3 <i>Corpo-Território-Areia</i></b> .....	350
<b>4.8.4 <i>Corpo-Território-Lama</i></b> .....	361
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	380
REFERÊNCIAS.....	386
APÊNDICE.....	400

## INTRODUÇÃO - A Dança Sensorial Háptica

Durante o tempo da cheia, as filhas e filhos do ser da chuva, *Maari*, e do tempo encoberto, *Ruëri*, dançam alegremente acima da floresta, agitando folhas novas de palmeira *hoco si*, como os convidados durante a dança de apresentação. Se as palmas estiverem muito úmidas, a chuva não acaba mais! Então, os espíritos das cigarras *rôôcona*, *kutemo*, *kreemo* e *tãitãima*, bem como os dos japins *kori*, *ixano* e *napore*, têm de pegá-las e levá-las para perto do calor do sol. Enquanto as sacodem para secá-las, começa a soprar uma brisa. É o vento de verão, que chamamos *iproko*. Todos esses *xapiri* são as filhas e genros do ser do tempo sêco, *Omoari*. (...) Os brancos não conhecem as imagens do ser da chuva e de seus filhos. Com certeza acham que a chuva cai do céu à toa. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, págs. 197 e 198).

O ponto de partida desta pesquisa acadêmica de doutoramento consistiu na necessidade de organização metodológica de experiências de dança em interação poética com a geologia do espaço natural, realizadas durante 30 anos em diversos ambientes e texturas naturais. O toque da natureza, a sua comoção, o impacto arrebatador da sua força, a forma acolhedora de nos envolver contribuíram para que, gradativamente, experimentos envolvendo a relação do corpo com a natureza se configurassem naquilo que eu denominei de *Dança Sensorial Háptica* durante o mestrado que realizei através do Programa de Pós-graduação da Escola de Dança da UFBA, no período de 2014 a 2016.

Neste presente contexto de doutoramento, realizado pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da UFBA, a proposta consiste em dar continuidade à pesquisa acadêmica iniciada no mestrado, tendo como recorte um olhar sobre o desenvolvimento do que denominei de *Corpo-Natureza e Educação Háptica*. Nesta perspectiva, pretendo apresentar uma proposta de Educação Ambiental, tendo a dança como elemento motriz.

Durante o mestrado, a ênfase esteve centrada na reflexão e ordenação teórico-prática de experiências realizadas nos anos de 1990 a 2015. O principal recorte esteve centrado nas imersões realizadas durante o Dançando nas Montanhas – evento que realizei deste o ano de 2001, no qual tive a oportunidade de experimentar, com um público diversificado, retiros ecossomáticos, e, a partir destas mediações, compreender a importância da dança nos processos que envolvem o contato com a natureza.

Figura 3 - Cartaz Dançando nas Montanhas.



Fonte: Humberto Farias. Na imagem: Marta Bezerra e David Iannitelli. Igatu, 2005

Durante todos esses anos de práticas, utilizei como principal referencial técnico o Contato Improvisação (C.I), proposto por Steve Paxton, ao qual tive acesso por intermédio dos professores Haio David e Marcelo Carvalho, no ano de 1990, quando cheguei à cidade de Salvador. Ainda nesta época, comecei a elaborar estudos de corpo, mesclando o meu interesse, já antigo, pela comunicação com a natureza aos estudos percepto-senso-motores, próprios da linguagem corporal.

Neste período, entre os anos de 1990 e 1994, por morar distante, sentia-me privada de parceiros para praticar o Contato Improvisação, e pelo fato de residir próximo à praia, comecei a experimentar os princípios desta dança em contato com a areia e as ondas do mar. Agregado a esse conhecimento do C.I, elaborava exercícios mesclando conhecimentos adquiridos nas aulas de improvisação e dança contemporânea (realizadas com o professor Wellington Reis, na cidade de Itabuna-Bahia) aos estudos sobre a gravidade, fluxo e rolamentos típicos do C.I. A interação destes princípios, envolvendo a percepção tátil, em contato direto com um ambiente volátil, de fluxo intermitente – como o das águas em seus ciclos de alta e baixa das marés e das areias – em suas variadas ondulações, texturas e densidades, significou a pulsão inicial de uma pesquisa que se tornou a maior e principal motivação da minha vida.

No segundo ano do curso de graduação em dança da UFBA, em meados de 1994, o professor David Iannitelli é aprovado no concurso público desta referida escola e traz para Salvador, de forma permanente, um curso livre de Contato Improvisação no qual pude estudar até o ano de 2000 de forma continuada. Neste curso, pude aprimorar e desenvolver a habilidade com a prática do Contato Improvisação, conheci Bianca Simões e com ela passei a experimentar o Contato Improvisação em diversos territórios e texturas de chão presentes em ambientes naturais e urbanos.

Um dos resultados desta experiência foi a fundação do Grupo X (Trupe ComTato), que surgiu a partir dos encontros semanais do Projeto Contact Jazz MAM (2005). Realizamos, por um ano, sob as pedras irregulares do MAM, apresentações de Contato Improvisação, concomitantes às apresentações do projeto Jazz, no MAM, de autoria do grupo Garagem, sempre aos sábados no Museu de Arte Moderna, na cidade de Salvador.

A partir de um roteiro de improvisação, dialogávamos com o estilo musical do jazz, enquanto improvisávamos sob a irregularidade do chão de pedras do espaço. Realizávamos ainda práticas de dança na praia da Gamboa, (conhecida na época como praia do MAM) e destas práticas resultou a produção de cartões postais do projeto Contact Jazz MAM.

Figura 4 - Foto Contact Jazz Mam- Grupo X - (Trupe ComTato)



Fonte: Aristides Alves. Na imagem: Bianca Simões e Carol Almeida



Com a presença de Bianca Simões, Carol Almeida, Demian Reis, Júlia Oliveira, Marta Bezerra, Marta Macedo e muitos convidados, entre eles, David Iannitelli e Fátima Daltro (Fafá), estas realizações do Grupo X (Trupe ComTato) deram início ao desenvolvimento de muitas pesquisas no campo da improvisação, sobretudo, quando transformado em projeto de extensão da Escola de Dança da UFBA, pelos professores David Iannitelli e Fafá Daltro e, ainda hoje, sob a coordenação do professor da Escola de Dança da UFBA, Eduardo Oliveira (Edu Ô), o grupo continua desenvolvendo novas propostas criativas.

Outro desdobramento desta parceria foi a performance Raízes, criada inicialmente com a dançarina Bianca Simões e com os músicos Neio Mustafá, Eduardo Tavares, Ed Brasil e André Hart. Na performance Raízes realizada em parceria com o Projeto Parque das Árvores Queimadas (2006/2007) do artista plástico Zenildo Barreto e, posteriormente, com a dançarina Mirella Misi, recebemos menção honrosa na Bienal do Recôncavo em (2008). Neste período, a interação entre as linguagens da arte e as texturas do ambiente configuram-se enquanto experiências performáticas, envolvendo a multilinguagem, realizadas a partir de metodologias interacionais.

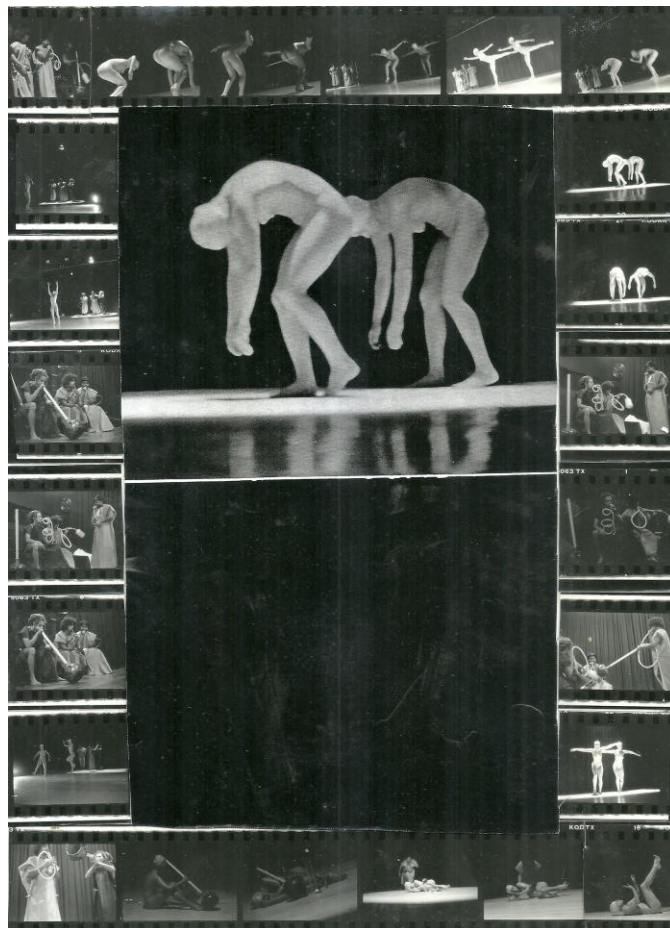
Figura 5 - Foto Performance Raízes Queimadas.



Fonte: Aristides Alves. Na imagem: Bia Simões, Marta Bezerra e os músicos, Neio Mustafá, Eduardo Tavares, Eddy Brasil e André Hart. 2006/2007

Apesar da relevância e do potencial criativo destes projetos inovadores, o Projeto Dançando nas Montanhas foi o mais duradouro dos desdobramentos desta pesquisa em contato com os territórios e texturas de chão, iniciados em 1990. A participação e convivência com a Comunidade Rodas do Arco-íris no Vale do Capão me possibilitaram a oportunidade de poder experimentar a prática do Contato Improvisação em ambientes cada vez mais irregulares, presentes na topografia montanhosa da Chapada Diamantina. Gradativamente, fui compreendendo que o meu interesse em desenvolver habilidades para a comunicação com os elementos da natureza era predominante, e, progressivamente, fui elaborando vivências, ritos e práticas corporais que culminaram naquilo que denominei de *Dança Sensorial Háptica* em minha dissertação de Mestrado.

Figura 6 - Foto Performance Raízes. Bienal do Recôncavo.



Fonte: Aristides Alves. Na imagem: Marta Bezerra, Mirella Misi, Mustafá, E. Tavares, Ed Brasil e A. Hart. São Félix, 2008.

A oportunidade de realizar aulas com o professor David Iannitelli e os estudos fisiológicos de Valerie Hunt, sobre as quatro qualidades de movimento, adquiridos

através das aulas da professora Leda Muhana, foram cruciais para o aperfeiçoamento desta prática, uma vez que pude aprimorar e acrescentar novos conhecimentos aos estudos sobre a técnica de Contato Improvisação, pude compreender que apesar da vastidão e complexidade de variáveis do movimento, nossos músculos operam a partir da gradação da energia, envolvendo a ação de contração e relaxamento de músculos agonistas e antagonistas, de modo simultâneo ou sequencial. Este estudo fisiológico aplicado à dança foi fundamental para o desenvolvimento técnico necessário para a prática da dança em contato com a diversidade de texturas naturais.

Por isso, opto nesta tese em ater-me, sob o aspecto técnico-corporal, na abordagem fisiológica das qualidades Leve-sustentada, Explosiva, Ondulatória e Forte-densa, apresentadas por esta pesquisadora, em consonância com os princípios basilares do Contato Improvisação, relacionados aos estudos sobre transferência de peso, a gravidade e a relação com outros corpos, e proponho o desenvolvimento da *Dança Sensorial Háptica*.

A pesquisa que desenvolvo na natureza tem também uma forte influência dos conhecimentos e saberes xamânicos que adquiri nos anos de 1993 a 1999, a partir do contato que tive com a xamã Sylvie Shining Woman. Nos encontros de mulheres por ela realizados, tive contato com os saberes do caminho vermelho dos índios norte-americanos, temazcal mexicano (sauna mexicana sagrada), Roda de Cura, *chanupah* (cachimbo sagrado), *Inipi* (sauna sagrada ameríndia), Ritos de Passagem e Busca da Visão transmitido, a ela, por Donna Talking Leaves, uma xamã considerada uma feminista espiritual e pioneira em trabalhos xamânicos com mulheres.

Minha participação em trabalhos focados no Profundo Feminino, por meio de experiências imersivas na Chapada Diamantina, Bahia, Brasil, ocorreram no mesmo período em que estava desenvolvendo muitas práticas de dança nas cavernas, pedras, vegetação e águas do território da Chapada Diamantina e o alicerce espiritual de Silvie foi fundamental para ancorar a minha energia volátil no estado de presença e conduta consciente.

As experiências com as danças e saberes indígenas, a sauna sagrada, os cantos xamânicos, as rodas de cura e os ensinamentos do Profundo Feminino Sagrado, trazidos por Sylvie e por membros da tribo Kariri Xocó, foram fundamentais para centrar o meu ser no reconhecimento de que a natureza resguarda saberes que o homem branco, por negligenciar a sua própria condição de ser natural e ver o



ambiente natural apenas como recurso indispensável à sua subsistência, terminou por se desligar do acesso e comunicação com a natureza.

As Saunas Sagradas Indígena- Temazcal e Inipi- é ancestralmente usada pelos nativos da América Central e América do Norte e consideradas rituais de purificação. A cerimônia, em ambas, consiste na concentração de pedras quentes no interior de uma tenda feita de madeiras maleáveis e coberta de cobertores, lonas e peles de animais.

Figura 7 – Foto Preparação da Sauna Sagrada - Dançando nas Montanhas.



Na imagem: Marta Bezerra e Bárbara Lacerda. Igatu/Bahia, 2005.

Dançando, podemos entrar em estados de consciência expandida, de presença entre mundos tangíveis e intangíveis. As contribuições destes mestres e mestras da dança e do xamanismo foram fundamentais para que eu pudesse reconhecer o papel das quatro direções (norte, sul, leste e oeste), na perspectiva do xamanismo, no modo pelo qual adentro no diálogo com a natureza que nos cerca e nos habita. Do mesmo modo que as quatro qualidades de movimento serviram de ferramentas técnicas para auxiliar nos momentos de desconfortos e dificuldades de contato com texturas naturais.

Os saberes ancestrais indígenas integrados aos estudos sobre a fisiologia do músculo basilados nas quatro qualidades de movimento, contribuíram de forma significativa para o desenvolvimento e estruturação dos princípios norteadores da

prática da *Dança Sensorial Háptica*. No decorrer da tese, explanarei de forma sistemática esta abordagem quadridimensional da estruturação do sistema aqui proposto. Mas, introdutoriamente, posso afirmar que para nortear estes saberes na perspectiva da *Dança Sensorial Háptica*, proponho que cada praticante desta dança possa desenvolver em suas habilidades motoras e sensoperceptivas a percepção háptica.

Com base nestes conhecimentos, proponho quatro princípios basilares: O princípio da Sensorialidade, da Inventividade, da Imanência e da Sinergia. Estes princípios nortearam a condução metodológica nos retiros imersivos que desenvolvi durante os anos de 2001 a 2015 do Dançando nas Montanhas e, por essa razão, compartilho-os nesta tese.

Incluo também nos meus referenciais práticos e vivenciados a oportunidade de conviver afetivamente com o índio Kayoman, membro da tribo Kariri Xocó, da cidade de Alagoas, onde tive a oportunidade de participar e observar diariamente a relação de membros desta tribo com a sabedoria da natureza. Seus cantos, ritos e ensinamentos ainda reverberam em meu modo de perceber a vida e essa aproximação com esta tribo indígena ainda hoje se desdobra através do índio Wakay.

Este contato me conectou com a minha ancestralidade materna e com o reconhecimento e valorização de saberes espontâneos que adquiri a partir dos contatos que tive na infância e na adolescência com a minha avó Maria, descendente da tribo Payaya, das tribos Pataxó Hã-hã-Hãe, da cidade de Pau Brasil, e Tupinambás oriundos da região de Olivença, na cidade de Ilhéus, sul da Bahia, região onde nasci e morei até completar 17 anos.

Proponho essa contextualização para poder ampliar a compreensão desta pesquisa que, durante o mestrado, esteve focada no aspecto cognitivo e criativo das experiências realizadas nos Dançando nas Montanhas. Como no mestrado analisei alguns procedimentos e refleti sobre aspectos teóricos que estiveram presentes durante o processo prático, trouxe novos pensadores e novas epistemologias para discutir e refletir sobre as experiências realizadas durante o encontro Dançando nas Montanhas, neste contexto de doutoramento, pretendo aprofundar e discutir a tese, focando nas questões metodológicas para o desenvolvimento da *Educação Háptica* e, conseqüentemente, da Educação Ambiental através da dança.

Portanto, optei em concentrar o estudo nos procedimentos metodológicos voltados para o desenvolvimento do que tenho denominado de *Corpo-Natureza* e

*Educação Háptica*. Neste sentido, proponho a *Dança Sensorial Háptica* como um procedimento artístico-pedagógico para o desenvolvimento da percepção háptica e da Educação Ambiental. A sistemática quadridimensional, abordagem metodológica aqui proposta, tem como foco de experimentação a prática da dança em contato com cinco texturas da natureza: a textura da água, da areia, da árvore, da pedra e da lama.

Com base na multirreferencialidade de Jacques Ardoino (2012), proponho abordar essa práxis a partir de um panorama conceitual envolvendo diferentes áreas do conhecimento correlacionadas; portanto, discutirei com autores de áreas e campos de conhecimento distintos, relacionando os estudos da Dança aos estudos da Educação, Física, e Psicologia, com o propósito de entendermos que, numa perspectiva ecológica, temos que ter uma visão fractal e sistêmica do corpo e da sua relação implicada com a natureza.

Na perspectiva de desenvolvimento da *Educação Háptica*, não podemos tratar de metodologias eficazes para o trato com a Educação Ambiental sem termos uma visão ampla dos aspectos que envolvem o comportamento humano. Por essa razão, este leque transversal de saberes se faz necessário para o entendimento de parâmetros capazes de abarcar a complexidade que envolve o conceito de *Corpo-Natureza* elaborado nesta tese.

Processos que envolvem a cognição, o corpo e a ecologia, orientados por um pensamento transdisciplinar e multirreferenciado necessitam de ordenamento, para que o sistema não se torne amplo e difuso. Por essa razão, o ‘esqueleto estruturante’ desta metodologia aqui proposta traz em sua árvore de conhecimento uma ampla perspectiva de saberes, mas norteia o praticante numa estrutura sistêmica quadridimensional, envolvendo aspectos fisiológicos, psicológicos, geológicos e estéticos, portanto, terá uma composição estrutural baseada em múltiplos campos de percepção e áreas de conhecimento focados num campo de quatro aspectos-síntese.

Importante salientar que estes aspectos relativos aos quatro princípios metodológicos, as quatro direções xamânicas (a rosa dos ventos), as quatro qualidades de movimento, as quatro funções psicológicas, são informações elementares de um prisma de combinações possíveis que cada praticante faz, à medida em que experimenta as imersões na natureza.

Ao tocar uma pedra, por exemplo, o praticante pode optar em mesclar qualidades de movimento leve e sustentada com ondulações, para assim, somestesticamente, responder à textura áspera ou escorregadia da superfície; pode,

simultaneamente, optar por uma experiência sensorial voltada para aspectos que ativam a sua criança interior (*Direção Sul da Rosa dos ventos*) e pular, transferindo o peso de forma leve e ondulatória; pode ativar sua consciência para estados expandidos de percepção (*Direção Leste da Rosa dos ventos*) e ter experiências morfológicas; pode ainda, ser influenciado por pensamentos racionais (tipologia psicológica) que o impedem de mergulhar de forma intensa na experiência tátil ou aprofundar a sua percepção sensorial ao campo do sentido háptico.

Figura 8 – Foto Corpo-Pedra.

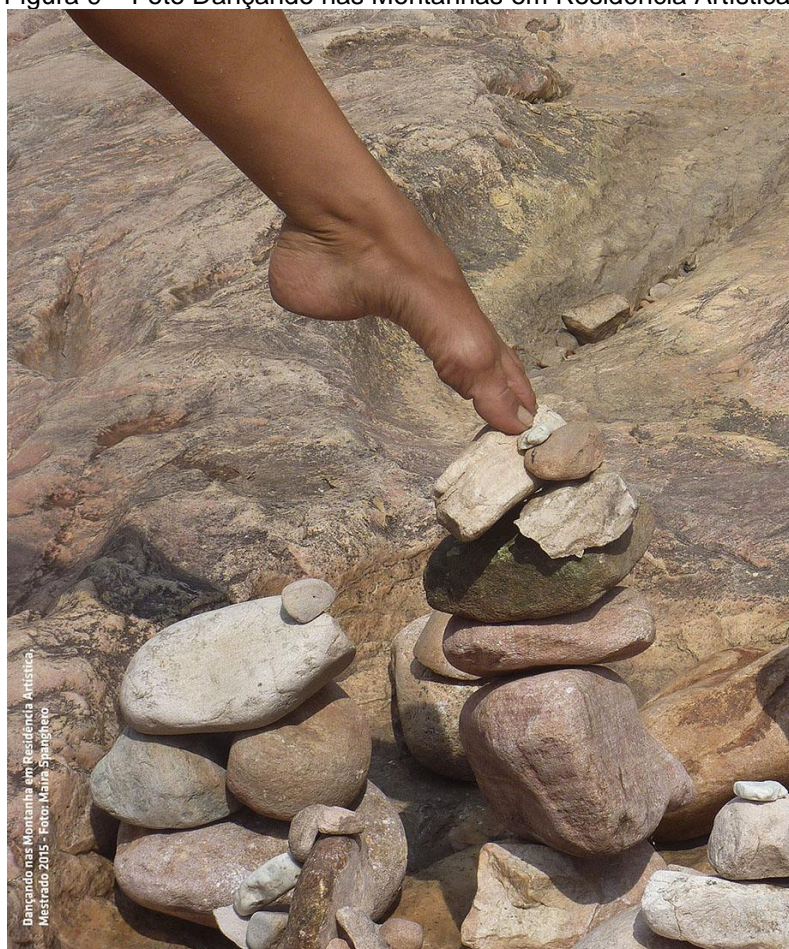


Fonte: Alberto Silva. Na imagem: Marta Bezerra. Igatu/Bahia, 2013.

No decorrer da mesma experiência, pode transformar a percepção e encontrar espaços de libertação de tensões corporais e emocionais que a impedem de desfrutar do *Princípio da Sinergia Corpo-Natureza*. E, assim, sucessivamente, a variável de configurações e organizações neurossistêmicas dos processos cognitivos envolvendo a dança com a natureza se dilatam a partir destes quatro aspectos estruturantes, portanto, o sistema é ABERTO, com infinitas possibilidades de mudança e imprevisibilidade.



Figura 9 – Foto Dançando nas Montanhas em Residência Artística.



Fonte: Maira Spanghero. Na imagem: Marta Bezerra. Vale do Capão, 2015.

Por envolver um campo cognitivo aberto, proponho transdisciplinarmente diálogos com referenciais teóricos de campos de conhecimento diferenciados. Evidentemente, todas as relações estabelecidas entre os campos aqui mencionados têm por base a tessitura da liberdade da arte de construir conexões poéticas e estabelecer relações entre as áreas de conhecimento, dando uma conotação qualitativa aos diversos campos de saberes que atravessam os processos cognitivos da percepção humana.

Por essa razão, a narrativa aqui defendida traz em si a relevância dos aspectos subjetivos que envolvem a percepção sensório-motora. Sendo assim, as memórias, a criatividade e a interatividade *Corpo-Natureza* terão como centro a valorização da experiência e da singularidade da percepção de cada praticante. Algumas analogias realizadas são de caráter percepto-sensório-motoras baseadas em minha própria experiência e nos relatos de estudantes que compartilharam suas experiências após as práticas de dança em contato com os ambientes naturais.

O arcabouço estruturante desta pesquisa segue organizando-se a partir de uma formatação que integra em parte um memorial, com alguns relatos de experiência e, por outro lado, conceitos e procedimentos metodológicos que foram organizados a partir da experiência e das reflexões desenvolvidas por meio do diálogo com os autores referenciados. Opto por uma escrita no qual elementos autobiográficos e bibliográficos integrados contribuem na elaboração da proposta metodológica.

Ao favorecer os aspectos singulares relativos à experiência, sem com isso deixar de propor uma organização metodológica de aplicação da *Dança Sensorial Háptica*, parto do entendimento de que vivemos o retorno da relevância do sujeito, que segundo Leonor Arfuch (2010. p.17), está diretamente relacionado ao fim da modernidade e a chegada de uma nova inscrição discursiva resultante da perda das certezas em todos os campos do conhecimento e em benefício da pluralidade de vozes, mistura de cânones, retóricas, paradigmas e estilos que surgiram com a abertura democrática em meados de 1980.

Por possuir um caráter autobiográfico, essa narrativa, reflexo dos meus próprios relatos de experiência e dos estudantes que participaram das oficinas que realizei, não se configura enquanto um método fechado. Organizo alguns aspectos orientadores na tentativa de construir uma síntese organizacional, mas é importante frisar que não tenho como pretensão engessar a experiência em um sistema rígido.

Neste contexto, apresentarei fundamentos, princípios, elementos técnicos e recursos didáticos definidos com base na minha trajetória como professora e pesquisadora. Este arcabouço é organizado enquanto procedimento favorável para o desenvolvimento da *Educação Háptica*, de modo que todos os seus aspectos foram inspirados e baseados em observações extraídas de percepções motoras, sensoriais, emocionais e mentais oriundas do campo de observação aqui descrito e compreendido enquanto práticas da *Dança Sensorial Háptica*.

O conceito de sentido háptico, cunhado por James J. Gibson (1969) em sua pesquisa sobre a *Ecologia da Percepção*, corroborou de modo sistemático para explicar os fenômenos que eu estava investigando através da dança em contato com a natureza. A palavra háptico, que tem sua origem etimológica no grego *haptikós, ê, ón*, significa “algo próprio para tocar, sensível ao tato”, e envolve a inter-relação tátil com a ótica (para o visual), a acústica (para o auditivo) e a propriocepção que nos auxilia na percepção do equilíbrio corporal e na interação espacial.

Apesar de denominar esta prática como uma dança sensorial que traz como recorte o desenvolvimento do sentido háptico, devo esclarecer que de 1990 a 2014, elaborei a pesquisa da dança em contato com a natureza, inclusive, com a realização do Dançando nas Montanhas, utilizando-me dos referenciais técnicos do Contato Improvisação, propostos por Steve Paxton, dos conceitos fisiológicos de Valerie Hunt, de gravidade da Teoria da Relatividade Geral (TRG) de Albert Einstein e do conceito de Ecologia Profunda de Arne Naess.

Somente quando iniciei o mestrado, pude compreender que estas experiências imersivas, vivenciadas na natureza, desenvolviam a percepção consciente do sentido háptico, termo que passei a conhecer através das trocas e discussões desenvolvidas com a pesquisadora Laura Campos. Foi quando entendi que o conceito de sentido háptico daria conta do que definia como sinergia percepto-sensório-motora do ser humano com a natureza e, nesta época, compreendi que esse termo sintetizava o que estava denominando de *Corpo-Natureza*.

Durante o mestrado, ao me apropriar deste conceito de sentido háptico, entendi que essas práticas favoreciam o desenvolvimento do que Gibson denominou de sentido háptico e Ecologia da Percepção. Entendi que este conceito teria muito a contribuir no processo de organização desta pesquisa, uma vez que o considerei muito similar ao conceito de Ecologia Profunda que utilizei durante os 24 anos de prática.

As conexões cognitivas do corpo, a partir dos acoplamentos de diversos campos da percepção, sejam eles cinestésicos, sensórios ou somestésicos, com a diversidade de configurações e texturas presentes no ambiente natural, me fizeram perceber que aquelas práticas de corpo em ambientes naturais, em alguma medida, me levavam ao entendimento de que tais experiências poderiam ser relacionadas a processos de aprendizagem sobre a percepção humana. Por essa razão, a pesquisa que tenho realizado me conduziu ao tatear de caminhos cinestésicos, memórias cognitivas e estados de corpo inventivo que, de certa forma, devolveram-me o sentido de pertencimento ao que tenho denominado de *Corpo-Natureza*.

Esse entendimento me fez chegar à denominação de *Dança Sensorial Háptica* durante o mestrado realizado nos anos de 2014 a 2016 por intermédio do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, com orientação da professora Doutora Maíra Spanghero. No entanto, é importante frisar: o sentido

háptico apenas explica experiências vividas e formas de comunicação do corpo com a natureza que somente podem ser de fato compreendidas por meio da prática.

Os estudos do corpo realizados com o aporte das ciências cognitivas<sup>2</sup> constituem um diferencial fundamental para que pesquisadores nas áreas das artes pudessem amplificar os estudos sobre a natureza do movimento, dando uma conotação neurossistêmica aos processos psicossomáticos que estão envolvidos na relação entre a arte de dançar e os estudos mais recentes sobre o sistema percepto-sensório-motor do corpo humano e sua intrínseca relação com os processos cognitivos. Tais estudos alicerçaram e ainda alicerçam pesquisas do movimento, abrindo novos campos de compreensão acerca do entendimento do Corpo.

Nesta perspectiva, o sentido háptico<sup>3</sup> opera a partir da integração dos sistemas cutâneo, cinestésico e sensorial, e por essa razão representa um conceito de grande importância para a compreensão do objetivo desta pesquisa. Como parte da imersão artístico-educativa em ambientes naturais, esta abordagem tem o propósito de mobilizar as pessoas acerca de um posicionamento sobre a necessidade de criação de novos padrões percepto-sensório-motores, em favor da reintegração do ser humano com a natureza, apontando reflexões sobre o valor intrínseco e inerente de todos os seres vivos de habitar este planeta. Direito este, que, segundo Lourenço, (2019) revela o “valor que deve ser respeitado por si mesmo, porquanto deriva, por exemplo, de propriedades estéticas, de organização, ou de ser resultado de processos naturais”.

Esta pesquisa se insere no campo das artes, com atuação na educação e nos estudos sobre a cognição, tendo como metodologia imersões, *performances*, cursos e oficinas enquanto elementos de observação e estudo sobre o corpo e sua interação com as texturas da natureza. A partir de experiências artísticas e pedagógicas, com potência transformadora e emancipatória, a proposta destes estudos ecossomáticos é propiciar aos participantes a *Educação Háptica*, que consiste em desenvolver habilidades perceptivas capazes de favorecer a comunicação do ser humano com a natureza por meio da dança. Com esta pesquisa de doutorado, pretendo abrir a possibilidade de investigação de novos caminhos conceituais para o entendimento do

---

<sup>2</sup> Nos anos 80 os estudos cibernéticos que inauguram as ciências cognitivas perdem espaço no contexto da neurociência e revelam novos campos de pesquisa ofertados pelas contribuições da filosofia, semântica, biologia e antropologia.

<sup>3</sup> Sentido háptico cunhado inicialmente por James Gibson.



movimento criativo relacionado à percepção e comunicação do ser humano com a natureza.

Assim, a ecossomática revela uma proposta de um contra-modelo do corpo, com o objetivo de dar conta das ligações entre meio ambiente, "corpo" e "mente", modelado a partir do campo da ecologia científica e do meio ambiente das humanidades. Refere-se à necessidade de se perceber em reciprocidade dinâmica e contínua com o meio, mas também como um ecossistema, um ambiente de partilha de um comum cotidiano com outros seres vivos. Ao fazê-lo, não buscamos construir uma nova doutrina, mas afirmar uma situação singular, a partir da qual praticantes, artistas, pesquisadores, ativistas, estudantes pensam, sentem e agem. Falar de ecossomática hoje equivale a questionar o alcance político das práticas somáticas, em particular sobre as relações humano/ não-humanos, as quais são suscetíveis de inventar, e sobre as estratégias de resistência à hiperlógica mercantil e financeira baseada no extrativismo e na exploração dos recursos finitos do planeta. (BARDET, CLAVEL e GINOT, 2020, p.12) <sup>4</sup> (Tradução nossa)

Os sensores da pele são considerados importantes agentes somestésicos capazes de provocar tanto a resistência quanto a integração com o meio externo. Somestesia - (do latim *soma*, que quer dizer corpo, e *aesthesia*, que significa sensibilidade) é a capacidade que humanos e animais têm de receber informações sobre as diferentes partes do seu corpo. Essas informações podem ser referentes ao meio ambiente ou ao próprio corpo e nem todas se tornam conscientes. O sistema somestésico possui quatro modalidades: tato, temperatura, nocicepção (dor e prurido) e propriocepção.

Por conta disso, neste contexto que envolve o contato do corpo com o ambiente, a pele é receptora de muitas memórias responsáveis pelo afastamento ou aproximação da pessoa com a vida mais natural, produzindo, assim, efeitos no campo perceptivo, referentes às diversas texturas, temperaturas e volumes que compõem o ambiente. Por estas razões, a pele é um tecido corporal de extrema importância para este estudo.

As fâscias, por outro lado, formam um conjunto de tecidos corporais que atuam internamente, participam da conectividade proprioceptiva e conseqüentemente atuam

---

<sup>4</sup> Alors l'écosomatique relèverait-il d'une proposition de contre-modèle de corps visant à rendre compte des liens entre environnement, « corps » et « esprit », et modélisé à partir du champ de l'écologie scientifique et des humanités environnementales. Elle renvoie à la nécessité de se percevoir en réciprocité dynamique et continue avec son milieu <sup>8</sup>, mais aussi en tant qu'écosystème, milieu de partage d'un commun quotidien avec d'autres vivants <sup>9</sup>. Ce faisant, nous ne cherchons pas à construire une doctrine nouvelle, mais à énoncer une situation singulière, depuis laquelle des praticien-ne-s, artistes, chercheur-se-s, activistes, étudiant-e-s pensent, sentent et agissent. Parler d'écosomatique aujourd'hui revient à s'interroger sur la portée politique des pratiques somatiques, particulièrement sur les relations humains / non-humains qu'elles sont susceptibles d'inventer, et sur les stratégies de résistance aux hyperlogiques marchandes et financières basées sur l'extractivisme et l'exploitation des ressources limitées de la planète. (BARDET, CLAVEL e GINOT, 2020, p.12)

na comunicação musculoesquelética. Ambas, a pele e as fáscias são motrizes de estados de corpo percepto-sensório-motores de extrema sofisticação somática e de extrema importância para os estudos da Dança em contato com as texturas da natureza. Assim, desenvolver uma consciência háptica é criar condições corporais favoráveis para que os estudantes do movimento possam desenvolver essa habilidade perceptiva de forma mais consciente das funções ecológicas e somáticas nas relações com a natureza.

No estudo dos efeitos da pele e das fáscias sobre a *Dança Sensorial Háptica*, outro conceito basilar se refere à gravidade, que, de acordo com a Teoria da Relatividade Geral (TRG), é resultante da curvatura do espaço-tempo, que impede a flutuação dos corpos no espaço e nos conecta à Terra, atua quase de forma invisível, mas inevitavelmente, todo ser vivo pode sentir sua influência. Uma vez que nossos corpos (massa) sofrem a influência direta deste tecido espaço-temporal, comumente chamado de gravidade, podemos considerar que vivemos dentro de um campo de atratividade com característica assimétrica.

Segundo os estudos da Dra. *Ida Holf* (1886-1979), Cientista, PhD em Bioquímica pela Universidade de Columbia (Estados Unidos) e criadora do Sistema de Integração Estrutural, as fáscias são planos de tecidos conjuntivos, organizados no corpo humano em camadas que envolvem todos os ossos, músculos, nervos e órgãos, preenchendo os espaços e dando unidade à estrutura corporal, ao mesmo tempo em que criam condições necessárias para que cada segmento do corpo funcione de maneira adequada e em cooperação mútua. Flexibilizar os tecidos, descolar as camadas umas das outras e reposicioná-las, reduzindo as tensões e os encurtamentos, estão entre as principais tarefas empreendidas no processo de integração. Por ser um componente anatômico que envolve e une todas as células, estruturas e sistemas, as fáscias são responsáveis por nossa capacidade de adaptação ao campo gravitacional.

Em meados de 1990, ainda antes de ingressar na Universidade, sob a influência da técnica de Contato Improvisação, iniciei as primeiras investigações acerca da relação gravitacional e miofascial do corpo no ambiente. O mar foi a primeira paisagem que pude experimentar ao realizar estes estudos, atualmente denominados de *Dança Sensorial Háptica*. Mas foi durante o curso de bacharel em Dança que me apropriei desta investigação com mais afinco. Nesta época, os estudos performativos começavam a surgir em Salvador, e havia, inclusive, muito preconceito, por parte da

classe de dançarinos, por esse tipo de experimentação artística. O que antes era considerado transgressão, atualmente, é chamado de intervenção urbana, performance, instalação.

Estes termos, estavam chegando gradativamente ao contexto artístico da cidade de Salvador, especialmente, no meio dos artistas plásticos. O programa do curso de graduação em Dança prezava pela técnica, com ênfase no Ballet Clássico e na Dança Moderna; as aulas seguiam um modelo tecnicista de cópia e repetição. No entanto, no ambiente cultural e nos bastidores da Escola de Dança da UFBA, alguns artistas, entre os quais, eu, Bia Simões, Sandra Del Carmem, Mirella Misi, Itamar Sampaio Ludmila Pimentel, Marta Macedo, Juve Mercês sentíamos a pulsão pela experiência direta – o corpo não aceitava mais a representação; havia uma busca por um movimento diretamente relacionado com os estados de presença. Algo movia os anseios de uma geração de artistas que já não se conformava com a repetição e a representação.

Neste cenário transitório, não somente de um século para outro, mas de uma virada de milênio e de uma transformação radical de paradigmas, passei a explorar espaços urbanos e espaços naturais da cidade e do interior do Estado da Bahia. Esse cruzamento estético, essa dicotomia, envolvendo a cidade e o campo, o urbano e o rural, estiveram presentes de forma significativa em toda a trajetória da minha vida, mas se intensificou neste período, quando passei a estudar em Salvador, pois sendo originalmente da cidade de Itabuna, localizada no sul da Bahia, estava sempre nesse trânsito entre a cidade e o campo.

Considero importante justificar que o consenso e o dissenso relativos a questões ligadas à natureza e à cultura sempre foram fatores vivenciados em minha trajetória. De alguma forma, consciente ou inconsciente, estes modos de operação da realidade modelaram a trajetória da minha vida como dançarina. A cultura se manifesta por meio da organização social, da transmissão e preservação de saberes e pela interculturalidade presente entre os povos.

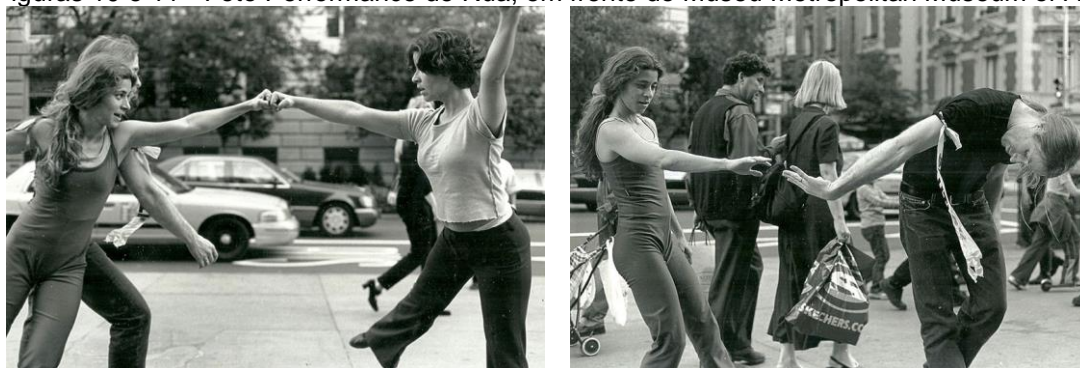
Apesar de ter sua peculiaridade centrada nas relações humanas, a cultura não está em oposição à natureza, ao contrário, seria um desdobramento da natureza através dos modos de aquisição de saberes próprios da condição humana. O perigo consiste na potência dessa diferenciação nos afastar demasiadamente da experiência adquirida através dos sentidos, e nos acostumarmos a viver a realidade, a partir da

reprodução de memórias e evocações sensoriais, deixando para trás a oportunidade de tocar a realidade presente e acessar o conhecimento direto e imediato.

Em 1994, tive um contato muito intenso com os estudos da Física e da Psicologia Junguiana, o que me motivou a propor, ainda como estudante de graduação, uma pesquisa intitulada *O Movimento Latente e a Dança, - perspectivas baseadas na Física Quântica e na Psicologia Junguiana*, em que convidei para orientação os professores Dra. Leda Muhana, Me. David Iannitelli, da Escola de Dança, e o professor Dr. Hélio Campos, do Instituto de Física da UFBA. Nesta fase, a Teoria da Relatividade e a Física Quântica foram fundamentais e serviram de base teórica para muitas experiências que eu já vinha desenvolvendo em ambientes urbanos e rurais. Depois que obtive o título de graduação em Bacharel em Dança, prossegui na pesquisa sobre o *Movimento Latente* em espaços urbanos e rurais, realizando cursos e oficinas.

Em 2000, ao viajar para Nova York, estive em contato com muitos artistas e em espaços de dança contemporânea de grande efervescência cultural, podendo citar o *Studio de Trisha Brown*, o *Space Dance*, *Studio Movement Research*. Tive contato com pesquisadores, artistas e dançarinas, entre elas, Martha Eddy, Kirstie Simpson, Nancy Stark Smith, Gabrielle Roth, além de muitos outros mestres que ministravam suas aulas de Dança Contemporânea, Contato-Improvisação e Educação Somática.

Figuras 10 e 11 - Foto Performance de Rua, em frente do Museu Metropolitan Museum of Art.



Fonte: desconhecida. Nas imagens: Marta Bezerra, Fernanda Coffers e John Hers. NY, 2000.

Em Nova York, atuei como performer, em parceria com Fernanda Coffers e John Hers, nos shows de Belchior e em espaços públicos urbanos, entre eles Metropolitan Museum of Art, no Central Park, e na Union Square, além de ser contratada para posar como modelo-performer do Curso de Artes na New York

University, atuando nas práticas de pintura, tanto na sala de aula, quanto em intervenções urbanas realizadas em diversos espaços públicos de Manhattan-NY. Essas experiências em Nova York, paradoxalmente, foram motrizes para que eu retornasse e iniciasse de modo contínuo as pesquisas sobre a Dança e a natureza.

Ao retornar para o Brasil, em 2000, passei a realizar retiros imersivos e radicais na natureza, cuja metodologia incluía permanecer em isolamento social durante um período de cinco a dez dias, evitar a comunicação oral, alimentar-me de forma vegetariana e comedida, não utilizar nenhum tipo de droga, praticar sauna sagrada, danças indígenas sagradas e contato improvisação, além de meditação e atividade física de forma intensa, de acordo com a programação e o objetivo de cada jornada. Estas práticas imersivas aconteceram na Chapada Diamantina, através do evento Dançando nas Montanhas, que aconteceu no Vale do Capão, Igatu, Lençóis e Vale do Cercado, entre os anos de 2001 e 2015.

O propósito consistia em aprofundar os estudos sobre a linguagem do corpo, em seus múltiplos sentidos percepto-sensório-motores, enquanto forma de comunicação com os seres da natureza e consigo mesmo. Buscava-se, a partir de um silencioso contato com o ambiente natural, um sentido de ligação que nos ensinasse a escutar a natureza que nos cerca e nos habita. Durante estes retiros, a proposta era entrar em estados expandidos e imersivos de extrema corporalidade e envolvimento percepto-sensório-motor, cuja potência se expandia para as dimensões emocionais, mentais, espirituais, estéticas e morfogenéticas.

O toque em sua perspectiva multissensorial e diretamente relacionada a um estudo profundo sobre a presença dos efeitos da gravidade eram embasados em conhecimentos adquiridos em anos de prática da técnica de Contato Improvisação, especialmente através do meu mestre David Iannitelli. O interesse pelas descobertas da Física Quântica também me influenciou bastante, resultando na criação do conceito de *Corpo-onda* e o *Corpo-Partícula* desenvolvido nas investigações iniciais, sobretudo, nos encontros envolvendo atividades corporais de contato com a natureza.

Os cantos indígenas e xamânicos de evocação dos elementos da natureza, a abertura das *direções xamânicas* relacionadas à *rosa dos ventos*, as práticas de sauna sagrada indígena (Temazcal-mexicana e Inipi- norte-americana), foram procedimentos importantíssimos para facilitação de descobertas de novos povoamentos da sensorialidade e da motricidade. Buscava-se investigar formas de

estabelecer uma comunicação com a natureza através da dança em contato com as texturas da pedra, da água, da árvore, da lama e da areia.

Neste trajeto de mais de 20 anos do fazer o Dançando nas Montanhas, passei grande parte do tempo de investigação interessada na experiência prática e nos processos reflexivos nele imbricados. Nessa fase, as teorias oriundas da Física Moderna e da Psicologia Junguiana contribuíram bastante para o entendimento dos processos cognitivos resultantes das minhas investigações práticas sobre o movimento.

A montagem de espetáculos no campo da arte-educação, com temas voltados para as questões socioambientais serviram como alavancas e motivação para prosseguir nesta trilha ainda tão pouco explorada no campo da dança. A ecologia do corpo, a percepção da pele, a comunicação com as forças da natureza, os tipos psicológicos, o inconsciente coletivo e pessoal, a interação com os minerais, as águas, os ventos e os animais passaram a fazer parte do meu campo de observação enquanto dançava em ambientes naturais.

Figura 12 – Espetáculo Corpo e Cordel- Uma Ópera Nordestina.



Fonte: Marta Bezerra. Na imagem Antonieta Acosta, Arilma Girassol, Lucas Tanajura, Thierry Oliveira, Radha Vitória. 2009

Como exemplo trago o espetáculo Corpo e Cordel- uma ópera nordestina financiado por editais de fomento a cultura, promovido pela Secretaria de Cultura do

Estado da Bahia e ainda patrocinado pelo FAZCULTURA. Ficou em cartaz durante sete anos e foi apresentado para 11.500 estudantes da rede pública de ensino. A obra contava a história de um nordestino de nome Cipó, que nasceu sem pele em uma região da Mata Atlântica que, devido a ação predatória do ser humano, se transformou em um deserto seco e árido. Ao crescer, Cipó se apaixona por MandaCarú. No enredo da obra, inspirada na Literatura de Cordel, a trama trata da problemática da seca no Nordeste, da migração, da mulher nordestina.

Paralelamente ao trabalho de montagem de espetáculos, entre os anos de 2000 a 2014, exercitei a pesquisa *da dança com a natureza* de forma disciplinada e muito concentrada. Buscava testar, provocar, incitar, promover situações que colocassem as minhas questões em evidência. Sabia que aquele caminho de investigação era revelador e, por isso, resguardava muitas descobertas. Cada estudante que se inscrevia em meus cursos significava possibilidades de respostas para tantas inquietações que rondavam o meu pensamento sobre a dança, a cognição e a natureza. Na dança de cada estudante que participou de meus cursos, sentia inspiração e possibilidades de pistas que trariam respostas às minhas questões.

Através desse contato com os estudantes, a natureza revelava-se! O que era de extrema responsabilidade ética saber usar esses conhecimentos, e, ao transmiti-los, a orientação fundamental consistia em não esquecer de preservar a natureza e garantir todo cuidado ao tocá-la. Dizia aos praticantes que confiassem na sabedoria do seu próprio corpo e deixassem que o movimento natural conduzisse a dança, sem pressa para desvelar-se, a calma e a paciência eram fatores imprescindíveis!

Em 2014, inscrevi-me no mestrado, por intermédio do Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia, a fim de iniciar a organização destes vinte e quatro anos de investigação sobre a relação com o ambiente natural, tendo o aporte da academia. Por questões metodológicas fiz um recorte no campo de observação e concentrei a análise nas imersões do Encontro Dançando nas Montanhas, realizados na região da Chapada Diamantina, a partir do ano de 2001.

Durante o mestrado as experiências artístico-pedagógicas realizadas através do Dançando nas Montanhas dialogaram e se referenciaram em autores como Virgínia Kastrup, David Bohm, Henri Bergson, Francisco Varela, Hélio Campos, Steve Paxton e Valerie Hunt. A partir destes principais referenciais, defendi a ideia de que o espaço natural é um espaço potente para o desenvolvimento do sentido háptico e

apesar de manter a defesa da *Dança Sensorial Háptica* como metodologia, no doutorado, aponto metodologias de aplicação destes processos cognitivos como ferramenta para a Educação Ambiental e para a efetiva comunicação com a natureza, tendo a dança como principal elemento de toque dialógico e recíproco de contato com as texturas vivas do ambiente natural. Reitero que, com a proposição da *Educação Háptica*, a estruturação de um pensamento artístico-educativo capaz de reintroduzir uma semântica de comunicação do ser humano com a natureza torna-se possível, na medida em que promove novos espaços de aprendizagem do corpo e da natureza.

Há uma operação cognitiva multissensorial, cinestésica e tátil diferenciada que possibilita e desafia o desenvolvimento da integração corporal aos processos somáticos, de modo que a dança passa a ser um *modus operandi* de comunicação do ser humano com a natureza. A pesquisa, portanto, avança e se traduz no título *Corpo-Natureza e Educação Háptica – A Dança como proposta Ecosomática da Sensopercepção*. Neste campo de investigação, os aprendizes são provocados, pelos desafios do espaço imprevisível da natureza, a criar novos padrões percepto-sensório-motores e a acessar novos princípios de movimento, a fim de estabelecer novos e sustentáveis meios de comunicação e vínculos com a natureza.

Epistemologicamente, essa pesquisa *ecosomática* nos leva para uma percepção *geossinestésica* da dança, terminologia criada por mim para descrever a implicada relação entre as texturas da natureza, a percepção háptica e a cinestesia do movimento. Pela complexidade e maturação, considero que esta pesquisa ainda se encontra no seu estado embrionário, pois muitos estudos ainda podem ser realizados a partir deste referencial.

Para tanto, proponho a integração do *Corpo-Natureza* como procedimento metodológico para adentrarmos em caminhos, trilhas, métodos e técnicas que possam auxiliar no processo de reaprendizagem dos modos de comunicação do ser humano com a natureza através da dança, de modo a favorecer a Educação Ambiental e o aperfeiçoamento de uma ética ecológica que inclua o corpo nos processos de aquisição de novos hábitos ecologicamente corretos. O conceito de Ecologia Profunda, cunhado pelo filósofo norueguês Arne Næss, em 1973, aplicado aos estudos de Educação Háptica, neste contexto, são intrínsecos à pesquisa da fisiologista Valerie Hunt sobre as qualidades de movimento.



O termo Ecologia Profunda entende que tudo na natureza possui um valor intrínseco<sup>5</sup>. Para além de seu valor como recurso material, questiona o modo exploratório de atuação do ser humano na cadeia ecossistêmica da Terra e propõe um modo de vida em comunhão com a natureza. Nesse sentido, a Ecologia Profunda coloca em questão o utilitarismo ecológico e faz com que a humanidade busque novos paradigmas para sustentar a sua vida no planeta.

Sabemos que a natureza é um ambiente onde acessamos muitas memórias associadas ao medo, à exploração e à dominação do homem em relação ao ambiente natural. A *Educação Háptica* como referencial para uma educação socioambiental entende que precisamos encontrar novos caminhos de entendimento sobre a natureza para que possamos estabelecer outros vínculos menos nocivos ao ambiente. Na medida em que compreendermos a importância do corpo nos processos educativos e na formação de uma sociedade sustentável, essa pesquisa fortalece o valor intrínseco da natureza e mostra caminhos pedagógicos para que possamos encontrar meios de estabelecer uma relação mais integrada com a natureza.

O objetivo é aprender a conhecer (DELORS, 2012) novos campos de informações do corpo e do ambiente, investigar as configurações resultantes desta interação e compreender o movimento sensorial háptico, de modo cada vez mais profundo e consciente. Esse intrínseco contato com a natureza potencializa o sistema somestésico dando às submodalidades do sistema, entre elas, o tato, a propriocepção e a termoccepção, espaço e tempo para experiências significativas e reveladoras de estados de corpo inventivos. Portanto, a descoberta de sensações, memórias e invenções cognitivas são realizadas através do tato de um corpo que dança e se comunica de forma direta com a natureza.

O contato do corpo sob a superfície das texturas da natureza nos proporciona oportunidades de reinvenção das memórias e impressões sensoriais limitadoras da criatividade. Com esse modo de operação, acredita-se na dança como alavanca capaz de provocar uma abertura para novos campos de percepção. Precisamos desenvolver pedagogias descolonizadoras capazes de decodificar memórias registradas em nossos corpos, sobretudo, memórias sensorio-motoras traumatizantes

---

<sup>5</sup> O conceito de valor intrínseco, segundo Lourenço (2019), é semelhante ao de valor inerente, que traz a predominância no valor estético e de organização. Ambos são considerados interpermutáveis e se opõem ao valor instrumental da natureza como instrumento para atender a necessidade de outros valores que não sejam o valor em si mesmo. O valor intrínseco da natureza, por exemplo, diz respeito ao valor que cada ser possui em si, valor este que não pode ser substituído por outro.

e nutridoras de estados emocionais e padrões de comportamento sociais balizados por uma cultura de exploração e subserviência da natureza, o que também reflete na relação do ser humano com a sua própria espécie.

O que se espera com essa pesquisa é que possamos propor novas metodologias de comunicação *Corpo-Natureza*, de modo que o ser humano possa aprender a ser e a conviver (DELORS, 2012) com a vida natural, percebendo-a sem o sectarismo do pensamento racionalista. Conceber os espaços naturais não como um ambiente perigoso a ser dominado e explorado, mas como espaço capaz de estimular a presença de novos padrões de comportamento e relacionamento mais inclusivos e acolhedores.

A chave para adentrarmos neste novo campo de percepção *Corpo-Natureza* é compreender que podemos, na arte de dançar em contato com ambientes naturais, observar o mundo e ao mesmo tempo observarmos a nós mesmos. O movimento e a cognição operam implicados mutuamente e ancoram neste cruzamento a oportunidade de inventividade, de participação consciente no *continuum* espaço-tempo<sup>6</sup> e no aprimoramento da *Educação Háptica* necessária para que possamos desenvolver novos vínculos com a natureza.

## O ROTEIRO DE BORDO

Esta pesquisa está organizada em quatro capítulos. No primeiro capítulo serão apresentados os conceitos preliminares fundantes de uma reflexão sobre a relação do corpo com a natureza, ponderando as questões referentes ao marco teórico e aos conceitos mais importantes para o entendimento deste objeto. Apresentarei a metodologia adotada e as motivações e perspectivas artístico-educativas que servirão de base para a construção de sentidos e significações, imagens e corporificações relativos à *Dança Sensorial Háptica*.

No segundo capítulo, no intuito de identificar as diferenças e as semelhanças das questões relativas à natureza do movimento e suas implicações associadas à Natureza e à Cultura, utilizarei uma análise acerca do grau de ligação, separabilidade e cruzamentos entre o corpo e o ambiente. Ainda neste capítulo apresentarei os

---

<sup>6</sup> Espaço-tempo é um termo utilizado na física para descrever um sistema de coordenadas baseado no estudo da relatividade restrita e relatividade geral. O tempo e o espaço tridimensional são concebidos, em conjunto, como uma única variedade de quatro dimensões a que se dá o nome de espaço-tempo. Para Einstein, "o espaço-tempo não tem existência própria, mas apenas como qualidade estrutural do campo gravitacional".

principais conceitos relativos à matéria e energia, a transversalidade do espaço-tempo e o entendimento acerca da gravidade que, sob o prisma da Teoria da Relatividade Geral (TRG), do físico Albert Einstein, é gerada a partir da deformação do tecido espaço-tempo e causada pela densidade dos corpos celestes. Tudo isso, para que possamos adentrar no Conceito de *Corpo-Natureza*, criado para introduzir a metodologia de organização desta pesquisa.

Nos terceiro e quarto capítulos, apontarei procedimentos para o desenvolvimento da *Educação Háptica*. Estes procedimentos reúnem alguns princípios, relatos de experiências e direções úteis para facilitar o desenvolvimento das habilidades no contato do corpo com a natureza, e conseqüentemente do sentido háptico, de modo a facilitar a mediação *Corpo-Natureza* (incluindo aspectos físicos e psicofísicos). Em seguida, trarei uma proposta de aplicação dos conceitos relativos à gravidade e aos tecidos corporais, uma vez que tanto a pele quanto as fâscias são fundamentais para a dialógica interação somática e somestésica do corpo com as texturas da pedra, da água, da areia, da lama e da madeira.

O anel de Moebius (Lamniscate), no sentido abordado por Rudolf Laban, é apresentado nesta proposta metodológica enquanto parâmetro regulador, uma vez que a gradação, a equanimidade das forças, o equilíbrio da energia do movimento na relação de entrada e saída (Input/output) do fluxo e intensidade da energia são fundamentais para a interação *Corpo-Natureza*. Este aspecto da energia e potência do movimento serão descritos e correlacionados à prática da *Dança Sensorial Háptica* em contato com o ambiente natural. Ou seja, as texturas, a densidade, os volumes e a temperatura serão mediadores do toque e dos estudos acerca dos elementos do movimento e os padrões da energia o sistema regulador.

Nestes dois últimos capítulos, analiso a relação do corpo com as cinco texturas presentes no ambiente natural – água, lama, árvore, pedra e areia –, as quais entendo como territórios ecológicos e os denomino de *Corpo-Território-Água*, *Corpo-Território-Lama*, *Corpo-Território-Árvore*, *Corpo-Território-Pedra* e *Corpo-Território-Areia*. Como eixos estruturantes da interação entre o corpo e as texturas, volumes, temperatura e densidade destes ambientes, terei como foco de observação a relação do corpo com a gravidade, os tecidos esquelético-mio-faciais e o sentido háptico.

Farei ainda, uma introdução dos principais conceitos que serão norteadores da construção metodológica desta pesquisa, identificando os sete *Fundamentos da Educação Háptica*, os quatro Princípios da *Dança Sensorial Háptica*, as quatro

Direções (elementos da natureza), as quatro Funções Psicológicas, as quatro Qualidades de Movimento e os cinco *Territórios das Texturas da Natureza* correlacionados ao objeto de estudo aqui proposto.

Relato a minha experiência como professora substituta dos cursos de Bacharel e Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia, durante o período de 2017 a 2019, bem como, a minha atuação como professora efetiva da mesma instituição a partir do segundo semestre de 2019. A proposta consiste em refletir sobre os procedimentos aplicados nos componentes curriculares, Estudo de Processos Criativos e Estudos do Corpo, de modo a poder fazer uma análise sobre as implicações pedagógicas dos princípios da *Educação Háptica* nos componentes curriculares, apresentando os procedimentos metodológicos e didáticos utilizados tanto em sala de aula quanto em espaços naturais.

À guisa de consideração, até o presente momento, nesta dança sensorial, o sentido háptico é aqui apresentado e desenvolvido, a partir da interação dos corpos dançantes com os elementos, formas, texturas, temperaturas e estados de densidade da matéria. Com base no entendimento sobre o sentido tátil-háptico, será demonstrado como o tecido gravitacional,<sup>7</sup> que modela e remodela incessantemente o movimento de tudo que está vivo (animado e inanimado), participa desta comunicação. Ao compreendermos que nos caminhos da inventividade, é necessária a observação e desabituação dos padrões neuromusculares, perceberemos que precisamos de espaço-tempo, maturação, labor e duração para que o estado de corpo inventivo possa acontecer.

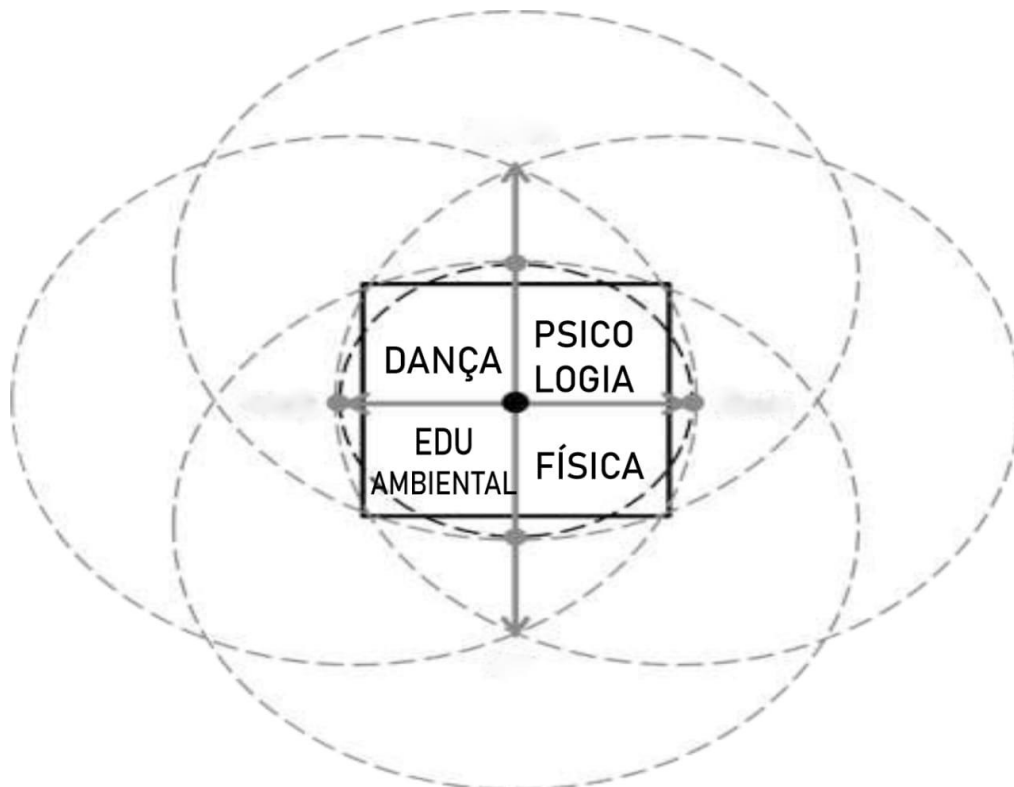
Apresentarei ainda, alguns artistas da dança que se interessaram por pesquisar os estados criativos do corpo e encontraram na natureza a inspiração, a exemplo de Anna Halplin, que em sua estética sensorial, ritualística e arquitetônica propõe no evento Slope, em 1968, dançar em uma encosta escorregadia. O perigo iminente de se machucar é presente na experiência e a mesma, para criar uma proteção aos artistas, utilizou de colchões para amortecer o impacto dos corpos sobre as árvores do trajeto. Queria, com isso, provocar no público sensações e emoções oriundas da estética do risco e da imprevisibilidade.

---

<sup>7</sup> Para o professor Hélio Campos, “o espaço-tempo pode ser compreendido como um tecido elástico que se deforma na presença de corpos com massa, e de uma forma mais genérica, na presença de energia” (CAMPOS, 2015). Isso significa que o que compreendemos como espaço pode ser associado a um campo plasmático que sofre constantes deformações à medida em que os corpos se movem.

## 1. CAPÍTULO I- DANÇA E MULTIRREFERENCIALIDADE DE SABERES

Figura 13 - Imagem Diagrama da quadratura do círculo transdisciplinar.



Fonte: disponível em: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Quadratura-do-ciclo-solar-passo-3-O-quadrado\\_fig25\\_303616659](https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Quadratura-do-ciclo-solar-passo-3-O-quadrado_fig25_303616659)

Neste primeiro capítulo, tratarei de conceitos preliminares e defendo algumas epistemologias capazes de nos dar subsídios teóricos para o desenvolvimento de uma proposta metodológica capaz de nos mostrar caminhos, experiências e saberes sobre a comunicação com a natureza. Cada passo desta tese nos levará na direção de uma tentativa de organização do que venho denominando de *Corpo-Natureza*.

Reflico sobre uma dança que nos leva ao encontro do nosso *Corpo-Natureza*, invoca a percepção, observação e envolvimento com a natureza de si mesmo. Ao tocarmos e sermos tocados por tudo que nos cerca podemos desenvolver o sentido háptico a partir do movimento inventivo e dançar com a natureza que somos. É nesse movimento que pretendo contar a história das experiências que desenvolvi na natureza, contar sobre meu trajeto como pesquisadora do corpo que dança e deste relato extrair o conhecimento possível de ser transmitido para outras pessoas. A interface entre o movimento, o toque e o efeito da gravidade serão questões que nos

atravessarão ao logo desta escrita, mas aqui, neste capítulo, terá o propósito de apresentar as minhas escolhas epistemológicas multirreferencializadas.

Tendo o cenário da diversidade, da pluralidade e da liberdade de ser e ocupar o próprio território de existência a *Educação Háptica* aqui proposta nos levará a entender que cada ser humano é único, que cada corpo traz em si a expressão da sua própria dança, como tudo que vive e respira. Essa singularidade não contradiz a ideia de estamos todos juntos aprendendo as lições da Terra, como seres codependentes. Estamos ligados a cada folha que cai, ou cada pedra que rola, ou cada gota de orvalho da noite escura, estamos todos ligados pelo tecido gravitacional que nos une no mesmo campo morfogenético<sup>8</sup> do espaço-tempo das nossas percepções humana.

Ao nos comunicarmos com o mundo através do movimento nos desenvolvemos cognitivamente. Neste capítulo iremos refletir sobre a natureza biopsicossocial do movimento em sua jornada de comunicação inventiva, envolvendo o *ser* e a natureza. Relatarei também alguns fatos relevantes fruto dos estudos que venho desenvolvendo na dança e que me fizeram chegar ao entendimento de que, ao nos conectarmos com a natureza que somos temos maior probabilidade de nos comunicarmos com a natureza que nos cerca. Isso ocorre gradativamente, na medida que permitidos o contato e estabelecemos as relações com o ambiente a partir do desenvolvimento da nossa *Educação Háptica*.

Defendo a ideia de que a pele e o sentido do tato contribuem de forma singular no processo de desconstrução das personas construídas com base em uma noção dicotômica entre corpo e mente. Nesta dança aqui relatada, o encontro com a nossa própria selva, nossa própria natureza instintiva, se dá cinesteticamente, sensorialmente e criativamente. Para tanto, apresentarei a metodologia adotada e as motivações e perspectivas artístico-educativas que servirão de base para o entendimento da *Dança Sensorial Háptica* como um caminho possível de desenvolvimento da percepção *Eco-somática*.

---

<sup>8</sup> Campo Morfogenético consiste na teoria formulada pelo biólogo inglês Rupert Sheldrake envolve o estudo de padrões e formas que configuram atitudes, hábitos e comportamentos que se repetem coletivamente, envolvendo um grupo de seres vivos da mesma espécie.



## 1.1 TEORIA GERAL DA RELATIVIDADE E SEUS DESDOBRAMENTOS NO CAMPO DAS CIÊNCIAS, HUMANIDADES E ARTES

Traduzir essa pesquisa tão intensamente guiada pela prática não é tarefa fácil. A infinidade de processos sensoriais e intersensoriais, preexistentes nesta prática de *Dança Sensorial Háptica*, é dificilmente suscetível de tradução, pois há uma deficiência da linguagem que se estende para a escrita, o que muitas vezes dificulta a expressão da experiência em palavras. Por essa razão, busquei ao longo desses anos os aportes teóricos da Física, da Biologia, da Psicologia, da cultura dos povos tradicionais de diversas origens, das Américas, da Europa, do Oriente, na tentativa de encontrar correlações teórico-práticas com essa experiência.

O corpo a corpo com a natureza é potencialmente, no mínimo, uma experiência de descobertas surpreendentes. O que a ciência, para estudar e entender, separou em partes e fragmentou em conceitos particularizados, nesta dança de 'natureza para natureza', passa a ser um caminho para o desenvolvimento de um modo de comunicação e aprendizagem de novas formas de interação com o ambiente. A proposta da *Educação Háptica* favorece a criação de vínculos com a natureza e sua biodiversidade, através de uma aprendizagem háptica conectiva de ordem imanente e transcendente simultaneamente. A Mãe Natureza é generosa e sempre que a buscamos, ela abre os caminhos e nos revela seus mistérios e encantos, na esperança de poder trazer de volta a humanidade para o fluxo de continuidade da vida e evolução da Terra.

As noções de tempo e espaço servem para organizar os eventos que acontecem no ambiente que nos cerca. As mudanças conceituais efetuadas pela Teoria da Relatividade, representam uma transformação de grande escala na História da Ciência e, conseqüentemente, da Filosofia, Psicologia, Educação e Artes. A Física Clássica, sob o pilar da Teoria da Gravitação Universal, compreende o espaço como sendo absoluto, tridimensional, independente dos objetos materiais e considera o tempo uma dimensão separada.

De tão entranhada no pensamento ocidental, essa perspectiva científica levou filósofos e cientistas a considerar este paradigma como irrevogáveis perspectivas de percepção sobre as leis da natureza. Com base no paradigma cartesiano, os corpos humanos, para ser estudados cientificamente, eram mutilados e separados em partes. A pesquisa era iniciada por um corte na pele, e as fâscias, a pequena e fina membrana

que reveste e forma todos os órgãos do corpo, inclusive, os ossos, eram descartadas do objeto de estudo. O elo de ligação, ou seja, o tecido fascial, desconsiderado nos estudos sobre o nosso corpo, constitui hoje o maior dos equívocos da ciência.

O termo Tensegridade foi cunhado por um engenheiro, arquiteto e designer americano, Richard Buckminster Fuller (1982). Originalmente, está relacionado a estruturas que se mantêm em equilíbrio por hastes rígidas que, apesar de não se tocarem, são mantidas em estabilidade através de cabos tracionados. Na perspectiva corporal, está relacionado ao equilíbrio entre a tensão e a compressão presentes entre os ajustes que o corpo realiza para se manter em equilíbrio na relação com a gravidade. Poderíamos dizer que a dinâmica miofascial (envolvimento entre músculos e fáscias) produz a tensão necessária para que possamos mover o corpo, enquanto que os ossos operam produzindo a compressão para nos manter em equilíbrio.

Separar o tempo do espaço foi como cortar a pele do corpo e dispensar as fáscias que serviam como tecido conjuntivo integrador. Se pensarmos em comparações entre o interno e o externo, poderíamos conceber a ideia de que a tensegridade<sup>9</sup> é para o sistema corporal como o campo gravitacional é para o planeta Terra. A saúde do corpo e do planeta depende do equilíbrio da rede de interações. podemos entender o sistema de tensegridade como um campo de envolvimento dinâmico das relações recíprocas de tensão e compressão.

Quando um observador faz uma medição com uma régua graduada e marca o tempo com seu relógio, um segundo observador, deslocando-se em relação ao primeiro com uma velocidade constante e realizando as mesmas medições, não encontrará os mesmos resultados. Todas as medições são relativas, considerando que dependem dos movimentos do observador e do objeto observado, por isso o espaço e o tempo não são absolutos, ao contrário do suposto na cosmologia newtoniana. (CAMPOS, 2015, p. 141)

Na natureza, o movimento dita as regras do jogo, e a vida é governada pelo incessante fluxo de trocas de energia dos fractais vivos que coabitam o ambiente natural. Formas e eventos imprevisíveis colocam em xeque a estabilidade dos fenômenos naturais, tão bem burilados pelo tempo, cujo equilíbrio é tão vulnerável como uma teia de aranha pendurada no espaço vazio da selva. A pele do mundo e a pele do corpo quando se tocam, se entrelaçam e se desdobram, levando nossos

---

<sup>9</sup> A palavra Tensegridade significa tensão somada a integridade, ou seja, integridade das tensões de todo o conjunto de movimentos e forças que operam no corpo.

sentidos para múltiplos processos de ajustes espaço-tempo, o que afeta nossa cognição e nossa capacidade de sentir a vida em seu ciclo mutante de vida-morte-vida, compreender a dinâmica não linear dos fractais da natureza é entender que somos como a natureza, padrões (fractais) em processo de mutação.

A geração de *fractais* ocorre através de processos interativos: repetindo o processo em escalas cada vez menores, torna-se possível gerar formas de inesgotável riqueza. Essa fenomenologia foi explorada em 1975 pelo físico e matemático estadunidense Mitchell Feigenbaum quando descobriu que muitos sistemas não lineares, aparentemente não relacionados, comportam-se de modo nitidamente semelhantes. O resultado é a denominada *geometria de fractais*, de acordo com a qual os sistemas caóticos podem ser 'detalhados' em padrões (*fractais*) sob uma dinâmica que se repete em diferentes escalas do tempo. Um exemplo interessante: olhando uma couve-flor percebe-se que uma parte dela se assemelha a uma pequena couve-flor, ou seja, a forma de toda a couve-flor é semelhante a si mesma em todos os níveis de escalas. (CAMPOS, 2018, p. 14)

De acordo com o Professor Dr. em Física Hélio Campos, para a Teoria Geral da Relatividade (TGR), um fator fundamental na relação entre o corpo e o espaço é o entendimento sobre o tecido gravitacional enquanto fenômeno e não enquanto espaço onde os fenômenos acontecem. Por essa razão é muito importante saber diferenciar o conceito de gravidade, na Teoria da Gravitação Universal de Isaac Newton, do conceito defendido pela Teoria da Relatividade de Albert Einstein.

De acordo com a Lei da Gravitação Universal de Isaac Newton todos os objetos do universo atraem todos os outros objetos com uma força direcionada ao longo da linha que passa pelos centros dos dois objetos observados e que é proporcional ao produto das suas massas e inversamente proporcional ao quadrado da distância entre os dois objetos. (RIBEIRO, 2011, p. 13)

Para Isaac Newton, o espaço é absoluto e o tempo é contínuo. Já a Teoria da Relatividade Especial (TRE) propõe uma teoria comum aos corpos em movimento, inclui os fenômenos da eletricidade e do magnetismo, e unifica o espaço e o tempo em uma noção de espaço-tempo quadridimensional. A Teoria da Relatividade Geral inclui a gravidade, e o efeito resultante é o fato de tornar curvo o espaço. Neste espaço curvo a geometria euclidiana perde a validade.

Segundo a teoria de Einstein, a curvatura do espaço é causada pelos campos gravitacionais de corpos maciços. Sempre que exista um desses corpos, o espaço ao seu redor é curvo e o grau da curvatura – isto é, o grau no qual a geometria se desvia da euclidiana – depende da massa do objeto. (CAPRA, 1983, p. 137)

Falar de gravidade de acordo com a Teoria da Relatividade não é associar esse campo apenas a uma lei física tridimensional. A curvatura gerada pela gravidade pressupõe que os efeitos resultantes afetam não somente o espaço euclidiano, como também a duração dos intervalos de tempo, de modo que ocorra um vínculo imprevisível entre o observado e o observador. Apesar de, em nosso meio ambiente terrestre os efeitos desta teoria serem pouco perceptíveis, podemos observar essa equivalência da autorregulação do espaço, a partir das estruturas vivas que compõem a teoria de autopoiesis proposta pelos biólogos Francisco Varela e Humberto Maturana. A autorrenovação e a criação de novas estruturas na rede autopoiesis ocorrem a partir das influências ambientais e da troca de informação do organismo com o meio. O resultado desta interação é imprevisível – a esse fenômeno, ele denominou de “acoplamento estrutural”.

O acoplamento estrutural, como é definido por Maturana e Varela, estabelece uma clara diferença entre as maneiras pelas quais os sistemas vivos e não-vivos interagem com o meio ambiente. Chutar uma pedra e chutar um cão são duas histórias muito diferentes, como Gregory Bateson gostava de enfatizar. A pedra reagirá ao chute de acordo com uma cadeia linear de causa e efeito. Seu comportamento pode ser calculado aplicando-se a ele as leis básicas da mecânica newtoniana. O cão responderá com mudanças estruturais de acordo com a sua própria natureza e com o seu próprio padrão (não linear) de organização. O comportamento resultante é, em geral, imprevisível. (CAPRA, 1996, p.177)

O conceito de Tecido Gravitacional, adotado pela Teoria da Relatividade Geral (TRG), propõe interlocução tempo e espaço como entidades inseparáveis e diretamente atreladas à massa dos corpos que a compõem. A tensão gerada no espaço entre os corpos participa de forma direta do resultado, por essa razão, ao entrarmos em contato com o ambiente, temos que considerar a relação de peso dos nossos corpos em relação aos demais, para que as forças atuantes no espaço-tempo desta interação possam resultar, internamente, numa equilibrada tensão das fibras e tecidos corporais e, do mesmo modo, responder de forma equânime ao tecido gravitacional em torno.

O espaço tempo não pode ser tratado como o lugar onde os fenômenos ocorrem e sim como o próprio fenômeno. No cenário geométrico da TRG, em que o espaço e o tempo são propriedades dinâmicas, a massa deforma o espaço e a aceleração atribuída à força gravitacional surge do movimento neste espaço curvo. Portanto, a gravidade resulta da deformação do espaço e do tempo provocada pela matéria e energia do universo. (CAMPOS, 2015, p. 143)

Com base neste entendimento, a gravidade provém da interação dos corpos e está, portanto, diretamente relacionada à deformação do espaço. O peso dos nossos corpos e de todos os corpúsculos do universo, inclusive a própria Terra, estão sob a ação da gravidade. Para compreender melhor essa proporção física, ao pensar numa perspectiva estrutural da sociedade humana, esta força se dá a partir da organização social dos corpos no espaço. Por exemplo, o desenho gravitacional de uma favela é provavelmente completamente diferente de um pequeno vilarejo das montanhas do Himalaia. A distribuição e o nível de aglomeração e acoplamento estrutural das massas humanas na geometria e geografia do espaço serão totalmente diferentes em cada um dos exemplos.

Assim acontece quando dançamos com as texturas, relevos e seres da natureza. Precisamos entender que não se trata apenas de um espaço vazio que ocupamos com nossas ideias criativas, ao contrário, estamos diante de um espaço vivo, repleto de substâncias vivas, em todos os reinos. Por essa razão, temos que conhecer o nosso corpo, estudar minuciosamente a distribuição do nosso peso no espaço, a qualidade do movimento, e, sobretudo a nossa intenção, para não negligenciarmos a equilibrada e mutante configuração do campo gravitacional de todo e qualquer ambiente vivo.

Figura 14 – Foto Processo de criação do espetáculo Via Cor.



Fonte: Antuá Art. Na imagem: Marta Bezerra e Iranildo Sampaio. 2010

Novamente, trazendo o foco para uma dimensão da cultura humana, o modo como os seres humanos se organizam socialmente criam zonas de maior ou menor concentração de forças no espaço, por essa razão a todo instante estamos criando relações entre campos gravitacionais, gerando e dissipando energia numa dança constante de encontros, desencontros, aglomerações e distanciamentos. É necessário envolver o conceito de gravidade para as esferas mais subjetivas da existência humana e concebê-la enquanto modo de operação sistêmica de natureza também subjetiva, pois a intenção mental e emocional relativiza internamente a tensegriedade dos músculos corporais e aumenta ou diminui o potencial de acoplamentos bem-sucedidos com o ambiente através da pele.

Ainda comparando os estudos sobre a gravidade, em contextos dialógicos com a cultura humana, a biopolítica do poder – conceito apresentado inicialmente, em 1976, por Michel Foucault, em sua obra História da Sexualidade – aponta um cenário humano que descreve de forma precisa essa relação entre os espaços de poder e as formas de aglomeração e concentração do campo gravitacional do tecido social. Do ponto de vista de uma perspectiva política, a gravidade é uma força que pode ser manipulada e controlada por atratores gravitacionais, (forças naturais, estratégias de concentração ou dissipação, estruturas hegemônicas de manipulação das massas) capazes de envolver grande quantidade de seres humanos em torno de uma configuração espacial.

Por exemplo, quando todos os torcedores de um time de futebol se aglomeram, ali se constrói um campo de força de grande potencial. Do mesmo modo, do outro lado do estádio, outro grupo se aglomera para torcer pelo time oposto. Essas cargas de energia, produzidas pela presença de corpos, geram densidade gravitacional também influenciada pelas expectativas subjetivas de cada um dos torcedores. A tensão musculoesquelética de cada torcedor irá vibrar no tecido gravitacional do espaço entre as pessoas, havendo inclusive a possibilidade de geração de atritos, em função dos estados de emoção produzidos pela comoção do encontro.

O conjunto de subjetivações, presentes na ação, desse modo, também participará da geração do estado de densidade do espaço, uma vez que são as nossas motivações implícitas que constroem, influenciam e mobilizam os corpos no espaço-tempo. A gravidade dotada de movimento gerado pela relação que se estabelece entre os corpos materiais, deve ser entendida de modo sistêmico, uma vez que a



noção de corpo aqui apresentada está mais relacionada ao conceito de Soma, que irei tratar posteriormente, do que de corpo físico propriamente dito.

Essa nova perspectiva nos oferece o entendimento de que a gravidade envolve o movimento, incluindo em seu labor aspectos subjetivos que norteiam o campo de percepção corporal, sejam eles reconhecidos como afetividade, expressividade, pensamentos, emoção, interação. Ou seja, ao tratarmos da gravidade sob o ponto de vista físico, estamos indiretamente tratando também de aspectos culturais, sociais e comportamentais, já que nada está separado do corpo.

A organização gravitacional de um indivíduo é determinada por uma mistura complexa de parâmetros filogenéticos, culturais e individuais. Trata-se tanto da passagem da fase quadrúpede à vertical na história da humanidade e na evolução da marcha quanto de uma história individual inserida em determinado ambiente cultural. Para o indivíduo, o aprendizado da linguagem, em paralelo ao aprendizado da marcha, organiza sua autonomia no mundo, levando em consideração, entre outros, os caminhos complexos do processo de separação mãe/criança. (GODARD, 2013, p.15)

Há uma diferença fundamental na concepção da gravidade nas teorias físicas de Newton e Einstein. “Ao combinar a geometria do espaço com a matéria que o preenche, Einstein mostrou que a gravidade é consequência da curvatura do espaço, distinguindo-a da concepção de Newton, na qual ela – a gravidade – atua como uma força invisível, agindo à distância. (CAMPOS; 2015, p.145). Por este pressuposto, “qualquer modificação do meio levará a uma modificação da organização gravitacional do indivíduo ou grupo em questão”.(GODARD,2013, p.20/21) De forma análoga, podemos traçar um paralelo com a história do corpo, sob o ponto vista da dança, e seus referenciais relacionados à interação do corpo com a gravidade. Ou seja,

O sentido ligado às modulações do peso que se exerce sobre o eixo gravitacional permite o reconhecimento de evoluções profundas da história da dança. Por exemplo, o desenvolvimento da estética do balé romântico está, inevitavelmente, vinculado à busca de elevação que se exprime através do uso das sapatilhas de ponta, das máquinas que transportavam as bailarinas pelo ar e, sobretudo, através da evolução da técnica que, ao longo dos anos, "esticou" o corpo até a morfologia característica das bailarinas balanchinianas (cuja organização gravitacional se aproxima daquela de Fred Astaire, ainda que os sinais corporais se apresentem de modo diferente). Ao contrário, a dança moderna marca o retorno ao peso, à queda e ao pé descalço. (GODARD, 2013, p. 22/23)

Neste contexto aqui apresentado, nossa relação com a gravidade envolve aspectos sistêmicos que vão deste a ação propriamente física do corpo com sua força

gravitacional e inercial (leis físicas), aspectos ambientais (influências climáticas, texturas, formas, volumes etc.) e processos cognitivos (sensorialidade, afetos, pensamentos, sentimentos, emoções), que direta ou indiretamente influenciam as modulações do corpo no espaço.

O desenho do campo gravitacional, nessa perspectiva, pode também ser influenciado por nossos contextos sociopolíticos culturais. As pessoas se deslocam no espaço, de acordo com suas pretensões socioeconômicas e culturais, se juntam em movimentos e se organizam em grupos, por identidades ideológicas e objetivos comuns e, do mesmo modo, se desagregam por controvérsias e interesses divergentes, gerando, no espaço, um campo de concentração e dissipação da energia, do peso e das massas, de modo a configurá-lo a partir destes interesses.

Todos esses acoplamentos estruturais, aqui por mim definidos como *Corpo Território Gravitacional*, corroboram para a configuração do espaço-tempo gravitacional. A ecologia de saberes, apresentada por Boaventura Souza (2010, p.54), agrega neste contexto a resistência de uma sociedade periférica que, na contramão do sistema capitalista global, abre espaço para a globalização contra-hegemônica, que, numa perspectiva geopolítica, nos abre a possibilidade de pensarmos na insurgência de atratores gravitacionais historicamente invisibilizados pelos processos de dominação colonial.

É esta transformação do “Outro” num corpo amorfo, sem saberes e incapaz de produzir riqueza, que vai estar no centro das reivindicações ontológicas e epistemológicas no Sul global, uma reivindicação política fundamental. O processo de (re)criação da subjetividade destes sujeitos é mais flexível, culturalmente repleto de significados polivalentes<sup>10</sup>. Os tempos contemporâneos oferecem múltiplas oportunidades para recuperar as subjetividades dos corpos colonizados, alterando, por vezes radicalmente, a sua significação e sua localização como produção de saber, para além da representação imposta pelo pensamento abissal e das possibilidades de “emancipação” que as falhas desse pensamento permitem. (SANTOS, 2018, p.15)

---

<sup>10</sup> As categorias binárias dominantes masculino/feminino; branco/preto não são definidas apenas biologicamente, são também condicionadas histórica e politicamente. As categorias que se inscrevem nos corpos, como raça, etnia e gênero, são distintas, embora às vezes se cruzem e/ou se sobreponham. E estas categorias não podem ser definidas como secundárias ou periféricas. Porque não é possível haver uma representação abstrata, universal do corpo, uma possível solução é referir todos os marcadores de identidade como parciais, provisórios e suscetíveis de alteração dependendo do contexto ou do sistema de sentidos em que operam num dado espaço-tempo específico (Gilbert e Tompkins, 2002: 206). Essa opção abre a porta ao “essencialismo estratégico” de que fala Gayatri Spivak (1988: 205) — ou seja, em situações específicas, o (re)conhecimento de diferenças essenciais para recuperar sujeitos marginalizados.

Aparentemente, estes eventos podem não parecer estar relacionados com a gravidade, mas como falarmos de um *Corpo-Natureza* sem incluir nele a dimensão cultural, social e política, sem incluir os territórios de identidade onde todas essas relações, e muitas outras de ordem mais pessoal operam simultaneamente no espaço-tempo do cotidiano que nos confere a existência? Dançar com a natureza é, de certa forma, adentrar nos territórios da percepção e sendo as pedras, as águas, o ar e a terra entes que nos sustentam e nos atravessam cotidianamente nos remetem a uma história preexistente, uma ancestralidade pessoal e coletiva que nos afeta patrimonial, cultural e biologicamente.

Dançar sob a orquestração das forças biopsicossociais nos faz entender que não existe espaço vazio e isso nos ajuda a refletir sobre o modo como nossa sociedade humana se organiza e interage com o meio ambiente. A ética e a ecologia representam na atualidade temas emergentes e a configuração do nosso ambiente vital está condicionada a essas variáveis. A educação para o novo milênio não pode deixar de incluir a premissa da responsabilidade ambiental, uma vez que somos afetados diretamente por todas as mudanças climáticas resultantes de nossa ação no ambiente e podemos colocar em risco a permanência de toda a vida no planeta, sobretudo, a nossa.

Sinteticamente, sabemos que as tensões políticas e econômicas de um mundo globalizado economicamente criam campos de concentração e dissipação cujos atratores gravitacionais quase sempre estão diretamente relacionados às relações institucionais de poder. A proliferação de tendências religiosas e seus conflitos dogmáticos também contribuem para agregar ou desagregar os corpos no espaço, sem falar da diversidade cultural e das tendências científicas e seus rompantes e atravessamentos conceituais que abalam e desestabilizam as concepções de mundo e provocam novas e inesperadas configurações do tecido social.

Nesse plano, o ser humano é, ao mesmo tempo, o personagem e o observador capaz de avaliar os eventos notadamente complexos gerados pela conjunção de padrões que parecem seguir uma configuração preestabelecida. Tal quadro sugere que a evolução dos eventos é garantida pela existência de 'padrões evolventes' de comportamento induzidos por uma tendência ou força misteriosa, atuando como um *atrator estranho*<sup>11</sup>. Para evitar que a ação

---

<sup>11</sup> Na Matemática, o termo atrator representa a trajetória direcionada pelo movimento de um corpo 'atraído' por um ponto fixo (*atrator puntiforme*) – a trajetória fechada como um laço, correspondendo a oscilações periódicas (*atrator periódico*) e, no caso dos sistemas caóticos, *atrator estranho*.

sistemática e unilateral desse 'atrator' conduza um sistema físico qualquer a um estado crítico generalizado, torna-se imperativo que ele se movimente. Esse movimento seria o 'fator de defesa' – a 'defesa do inesperado' - existente em todos os sistemas vivos, diante do acaso que se anuncia. Existe uma conexão entre o processo iterativo que gera o atrator estranho e o 'feed back' iterativo que produz comportamento caótico no início. (CAMPOS, 2018, p. 09)

Enquanto escrevo este texto, o mundo inteiro vive uma pandemia provocada pela disseminação em massa de uma doença infecciosa que afeta os nossos pulmões e nos impede de respirar. De forma letal, rápida e implacável, mata, sobretudo, pessoas com baixa imunidade. O coronavírus (COVID-19) obrigou a população mundial ao isolamento social. Na antítese desta pesquisa, que exalta a importância do toque nos processos de aprendizagem *Corpo-Natureza*, assisto, perplexa, o distanciamento social como única solução possível de sobrevivência humana na Terra.

Figura 15 - Imagem Pandemia Covid-19.



Fonte: Shutterstock

A quarentena, no entanto, tem levado o ser humano a refletir, na sua solicitude, sobre o modo como tocamos e atuamos no ecossistema planetário. A renovação dos ecossistemas naturais, que vem acontecendo paralelamente ao distanciamento social provocado pela pandemia, é somente um reflexo do quanto nós, humanos, ocupamos os territórios naturais de forma nociva e predatória.

A sociedade humana, para sobreviver, terá que desenvolver uma economia solidária menos voltada para o consumo, desperdício e desigualdade social e mais centrada na qualidade de vida humana sobre a Terra. Depois deste exílio social planetário, a humanidade com certeza dará mais valor a tudo que possa tocar e ser tocado. Sairemos desta guerra biológica mais humildes e resilientes, com uma

capacidade humana de reconhecer a importância do toque e da outriedade em nossas vidas, teremos potencialmente um sentimento maior de solidariedade para com todos os seres vivos. Espera-se!!!

Ao concebermos o ser humano como produto de arranjos biopsicossociais e considerarmos que este ser humano habita o espaço, poderemos observar como as relações de poder se processam e os modos pelos quais seres humanos se articulam para manter os atratores gravitacionais sob domínio.

Os papéis associados à vontade e necessidade de viver; à razão e o estabelecimento de gramáticas que permitam a conectividade com o outro e o mundo. Frisamos que não estamos “especialmente” superpondo as duas tríades. O que sugerimos é que o sistema psíquico reflete quase que isomorficamente a organização do sistema cerebral, assim como os sistemas proto-sociais vão refletir a organização dos sistemas psíquicos individuais. (VIEIRA, 2006, p. 74).

Se refletirmos acerca dos processos civilizatórios e suas cosmovisões, perceberemos o quanto a noção de tempo e espaço atua na construção de sentidos. Neste processo evolutivo, o cérebro humano vai se remodelando e as perspectivas filosóficas sofrem modificações na medida em que essas noções se alteram e vice-versa. Sendo assim, pensar a gravidade neste contexto *protossocial* é entender que os fenômenos sociais possuem um papel crucial na formação do indivíduo e as questões ambientais devem ser analisadas por esta perspectiva.

A evolução do ser humano, como descrita antropologicamente por Morin (1975) pode ser vista como o estabelecimento de um **evolon**, que se inicia na sociedade primata atirada na crise imposta pela savana e chega ao novo atrator representado pelas sociedades arcaicas; quase imediatamente (em termos de escalas temporais da História) um novo **evolon** a partir da emergência de sociedades históricas de alta instabilidade, **evolon** este que vivemos até hoje. (VIEIRA, 2006, págs. 74/75)

O físico brasileiro, professor da UFBA, Hélio Campos, em seu livro *Cosmovisões Antigas e Contemporâneas* relata este processo evolutivo ao tratar dos modos de percepção do cosmo em relação a vários povos e cronologias. Comparavelmente ao pensamento grego, hindu e chinês, cita uma descrição mística da criação do mundo vista por uma tribo de Angola conhecida como Boshongo, do sudoeste da África:

No início, na escuridão, só havia água. E Bumba estava sozinho. Um dia Bumba sentiu uma dor terrível. Contraindo-se e regurgitando, ele vomitou o Sol, espalhando luz por todas as coisas. O calor do Sol secou a água, até que apareceram as margens pretas do mundo. Podiam ser vistos bancos de areia e os arrecifes pretos. Mas não havia coisas vivas. Bumba vomitou a Lua e depois as estrelas e, assim, a noite também tinha sua luz. De novo Bumba sentiu dor. Contorcendo-se mais uma vez, ele vomitou nove criaturas vivas: Koy Bumba, o leopardo; Pongo Bumba, a águia, Ganda Bumba, o crocodilo; Yo, um pequeno peixe; o velho Kono Bumba, a tartaruga; Nyanyi Bumba, a garça; Tsetse, vistoso andorinhão mortalmente belo como o leopardo, e ainda, besouro e o bode Budi. As últimas criaturas foram os homens. Havia muitos homens, mas somente um era branco como Bumba. Seu nome era Loko Ylma. As próprias criaturas depois criaram todas as outras criaturas. Quando finalizou o último trabalho de criação, Bumba peregrinou por vilas pacíficas e disse ao povo 'contemplem estas maravilhas. Elas pertencem a vocês'. Assim, de Bumba, o Criador, o Primeiro Ancestral, vieram todas as maravilhas que vemos, preservamos e usamos toda a fraternidade de animais e o homem. (CAMPOS apud Leach, 2015, p. 44)<sup>12</sup>

Análogo a esse processo cosmológico de interpretação da criação do mundo, da vida e do ser humano, realizado por civilizações antigas, a física moderna adentra no universo micro e reconhece nas partículas de luz novos campos de investigação acerca dos processos constituintes da criação da vida. A observação da natureza da luz alterou a nossa compreensão acerca do tempo e foi responsável por todas as transformações do antigo conceito de espaço absoluto, influenciado pela geometria euclidiana.

Para Henri Bergson, filósofo francês que viveu no início do século passado, a tradução do tempo como acontecimento passado, presente e futuro deixa o porvir num lugar do desconhecido, daquilo que não podemos controlar ou dominar. Para ele, somos nós que passamos quando dissemos que o tempo passa. (BERGSON, 2006, p.71). Conforme o pensamento deste filósofo, a trajetória do tempo, ou seja, sua dimensão espacial confere duração ao movimento.

O tempo que é pura duração está sempre em via de escoamento; só apreendemos dele o passado e o presente, o qual já é passado; o porvir parece fechado ao nosso conhecimento, justamente porque o cremos aberto à nossa ação – promessa ou espera de novidade imprevisível. (BERGSON, 2006, p. 72)

---

<sup>12</sup> “No período arcaico e no clássico da cultura grega, surgiram várias ideias sobre a forma e o tamanho da Terra. Para Homero, a Terra tinha a forma de um disco plano, enquanto Anaxímenes acreditava que era regular. Pitágoras considerava a esfera a figura geométrica mais perfeita (depois também Platão e Aristóteles), e por isso era natural que os deuses dessem essa forma ao mundo, no caso, a Terra. Entretanto a menção de que a terra é redonda e circulava em torno do Sol já constava no texto da filosofia Hindu, Rig Veda, provavelmente escrito por volta de 1.500 a.C. (Thompson, Susan J. Chronology of geological thinking: from antiquity to 1899, New Jersey; Scarecrow, 1988)” (Campos. 2015, p.44)



Neste novo cenário “o espaço-tempo não pode ser tratado como o lugar onde os fenômenos acontecem, mas como o próprio fenômeno” (CAMPOS, 2015, p. 143) No palco da TRG a geometria não é plana e isso é consequência da curvatura do espaço provocado pela deformação que a massa produz. Assim, a força gravitacional surge como efeito desta deformação do espaço e do tempo provocada pela massa (densidade de energia) em relação a outro corpo maciço.

## 1.2 INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE CORPO TERRITÓRIO GRAVITACIONAL

O corpo é o nosso território legítimo, é o nosso espaço de construção de relações com o mundo, é onde estabelecemos nossos limites e horizontes. Nos séculos XVI a XVIII, o corpo foi submetido a uma disciplina rigorosa cuja natureza espontânea de ocupação do seu espaço no mundo foi reduzida e culminou numa sociedade de controle de massas nos séculos XIX e XX. Nesse período de quatro séculos, fomos atravessados por duas descobertas sobre o espaço e a gravidade que definiram de modo significativo os modos de organização da sociedade, no que diz respeito às suas crenças, valores e modos de organização social.

Em meados do século XVII, em 1687, Isaac Newton publica a Lei da Gravitação Universal e, em 1915, Albert Einstein divulga a Teoria da Relatividade Geral. Em apenas 228 anos fomos influenciados por dois modelos de conceituação do espaço. A Teoria da Gravitação Universal entende que os corpos se atraem e essa verdade ainda permanece vigente, no entanto, para desconstruir a ideia medieval do espaço finito, Newton propõe que o espaço é absoluto, infinito e repleto de matéria, ordenado por leis mecânicas e imanentemente racionais.

Neste modelo, o tempo flui infinitamente, tais princípios ordenam o pensamento acerca da objetividade, determinismo e continuísmo do paradigma cartesiano que alicerçou o desenvolvimento da racionalidade, do capitalismo, dos processos de colonização e a hegemonia da epistemologia europeia sobre as culturas, saberes e tradições dos territórios dominados e colonizados.

No início do século XX, a Teoria da Relatividade Geral (TRG), coloca em questão a natureza do espaço e do tempo. Einstein defende a ideia de um espaço-tempo *continuum*, ou quadridimensional espaço-tempo, e considera o tempo uma dimensão do espaço. Com isso, propõe que o espaço é curvo e essa curvatura é resultante da deformação provocada pelo movimento dos corpos. Nesta perspectiva,

propõe ainda que a passagem do tempo depende do referencial do observador. Esse novo paradigma nos traz a ideia de que a configuração do espaço é dinâmica, complexa e depende do movimento relativo dos corpos sobre o espaço-tempo.

Temos então duas visões de mundo completamente diferentes – uma que acredita na invariabilidade do espaço e do tempo e outra que apresenta uma noção de espaço-tempo dinâmico. Nesta visão, a gravidade resulta da deformação do espaço que se dilata em resposta ao movimento entre os corpos. Ambas as visões sobre o espaço coexistem neste momento histórico e deflagram muitos reflexos em outras áreas de produção do conhecimento.

A teoria newtoniana funciona tendo como referencial a interação entre dois corpos, mas quando é incluído um terceiro corpo, o sistema perde os aspectos lineares. Steve Paxton, criador da Técnica do Contato Improvisação, na qual eu estudei e me tornei professora há mais de 25 anos, tem como referencial uma questão: o que acontece quando o eu e o outro interagimos gravitacionalmente? Há aqui uma variável oculta que é representada pelo espaço (mais precisamente pelo território que sustenta os corpos sobre a superfície). Trata-se do movimento de três corpos: Eu, o Outro e a Textura de chão que nos alicerça durante o desenrolar do movimento em interação gravitacional.

Nessa interação, encontramos-nos com a não linearidade do fenômeno, pois o fluxo incessante e intermitente de movimento deixa de seguir uma direção contínua e passa a agir de modo indeterminante. O resultado é uma dança de contato e improvisação, onde o ponto de interseção entre os corpos abre um campo de possibilidades criativas e indeterministas que levam o movimento ao que denomino de “surf gravitacional”. Surfamos na gravidade!!! Principalmente quando conseguimos nos manter dentro do fluxo sem interrupções de ordem mental.

Para compreender melhor este contexto, 1890, o matemático, físico e filósofo francês Jules Henri Poincaré deu um passo importante que permitiu compreender um pouco mais a dinâmica do universo com a publicação do seu artigo, *Sur le Probleme des Trois Corps et les Equations de la Dynamique*, onde apresentou uma nova geometria – mais tarde denominada de *Topologia* – demonstrando que não era possível encontrar uma solução exata para o referido ‘problema dos três corpos’. (CAMPOS, 2018, p. 02)

As pequenas perturbações acumuladas interrompem o fluxo contínuo, abrindo a possibilidade de novos entendimentos acerca da realidade. O caminho do movimento passa a ter uma geometria descontínua e imprevisível. Quando dançamos,

estamos em contato com o dinâmico campo da gravidade e quase sempre é impossível isolar nossa ação de todo o contexto de fluxos de matéria presentes no ambiente. O território passa ser constituído de presença e protagonismo na interação entre os corpos. Por essa razão, mais tarde trarei a ideia de texturas da natureza concebidas como corpos e territórios de existência.

Figura 16 - Campo gravitacional – Definição, Lei da gravitação e Teoria da Gravitação



Fonte: <https://conhecimentocientifico.r7.com/campo-gravitacional/>

Denomino de *Corpo Território Gravitacional* este campo de interações envolvendo os corpos, entendendo ‘corpos’ como todo ser vivo dotado de matéria. Como já foi dito, no quarto capítulo, trataremos de forma mais aprofundada do *Território das Texturas Naturais* e passaremos a compreender melhor a dinâmica interrelação entre os corpos, numa perspectiva centrada na não-linearidade e na imprevisibilidade dos encontros e interações. Por hora, vou me ater, especialmente, no entendimento deste campo, numa perspectiva física e social especialmente relacionada às relações humanas.

De acordo com Poincaré, em muitos casos a pequena perturbação produzida por um terceiro corpo (digamos o Sol influenciando a Lua que interage com a Terra) teria um efeito desprezível na órbita final. Mas, em certas circunstâncias excepcionais, a persistência dessa pequena perturbação acumula-se levando o terceiro corpo a exibir um comportamento errático. Então concluiu que todos os sistemas naturais, mesmo aqueles aparentemente estáveis, evoluem continuamente, e são bastante sensíveis às condições iniciais a ponto de enevoar um panorama futuro. Esta conclusão, que chocou a comunidade científica da época, quebrou o paradigma newtoniano de um universo ordenado

e previsível, afirmando assim que o próprio universo é fonte de *caos* e *incerteza*. (CAMPOS, 2018, p. 02)

Neste espaço de fronteiras da Física Newtoniana e dos horizontes de incertezas que se sucederam, até chegar ao complexo mundo subatômico da Física Moderna, muitas áreas de conhecimento similarmente modificaram seus referenciais perceptivos. No campo da Dança, as pesquisas contemporâneas vêm caminhando cada vez mais para o reconhecimento da corporalidade de nosso campo perceptivo e nos apresentam uma visão de corpo completamente compatível com o pensamento de Einstein sobre a presença da matéria no espaço.

Ora, parece que a consagração da arte contemporânea – e mais particularmente, a profunda mudança que se introduziu na compreensão do processo de criação – contribuiu para desconstruir este modelo, colocando em questão sua hegemonia. Inspirados, estimulados e encorajados pelas visões ou reflexões de artistas como Cézanne, Artaud, Klee, Kandinsky, Bacon ou Cage, pensadores tão numerosos quanto diversos, mesmo divergentes, como Merleau-Ponty, Ehrenzweig ou Deleuze nos revelam que o ato criador não deriva do poder inerente a um “corpo” como estrutura orgânica permanente e significativa. Bem ao contrário, um tal ato resulta do trabalho de uma rede material e energética móvel, instável, de forças pulsionais e de interferências de intensidades díspares e cruzadas. (BERNARD, 2001, p. 03)

Neste contexto de pesquisa no campo Dança, pretendo estabelecer algumas provocações sobre a dinâmica relação entre o campo gravitacional e os estudos sobre o comportamento social, na perspectiva da decolonialidade e multirreferencialidade, para que possamos entender o modo pelo qual este conceito de *Corpo Território Gravitacional* está sendo elaborado.

A resposta gravitária, o primeiro sentido desenvolvido, atua todo o tempo e é um sistema dinâmico e complexo que reage à gravidade e orienta o movimento. Esta resposta pode ser afetada por uma mudança na percepção ou pelo significado que damos a uma situação. Encontrar um estado de equilíbrio tônico permite que possamos modular nossas respostas de forma adequada em relação às situações ou demandas do contexto. [...] Os músculos tônicos ou posturais não são controlados por um comando motor regido pela vontade, eles possuem diferentes vias motoras, que estão mais ligadas às sensações e à zona subcortical. Esta é razão da importância para Godard de focar o trabalho com as micro percepções do movimento que pertence ao campo das forças. (CAMPOS, 2016, p.161)

O *Corpo Território Gravitacional* se situa nos entremeios deste processo histórico e aproxima o conceito de campo gravitacional do espaço social, cuja dinâmica pode favorecer a oportunidade de insurgência e invenção, da

descolonização do corpo e do comportamento historicamente marcado por relações de poder, controle e ‘continuísmos’. Busca-se uma nova perspectiva de educação percepto-sensório-motora capaz de transformar os valores que organizam o tecido social das relações humanas em um campo de trocas dinâmicas de centralidade do poder de atração entre as forças, de modo que as relações entre os corpos possam ser destituídas de atratores fixos e dominantes. Traduzindo este fenômeno para o campo da dança, o contato entre dois ou mais corpos e a gravidade, inevitavelmente, coloca o sistema em perigo, nos aproxima do caos e da incerteza, e essa estranheza aparentemente caótica e fora do nosso controle é a base do desenvolvimento da dança em contato – Princípio fundante da técnica do Contato Improvisação.

O conceito de *Corpo Território Gravitacional*, aqui apresentado, parte da minha longa experiência com a prática do Contato Improvisação relacionados aos estudos da Física e os estudos sobre a Dança realizados em territórios naturais. Inevitavelmente, é importante reconhecer que este conceito converge com os estudos sobre a percepção e a organização social dos corpos contemporâneos e coabita em uma sociedade submetida a regras de controle, ao passo que trespassa suas próprias fronteiras e defende o território do corpo como direito inerente de vida e reexistência.

Assim, de um ponto de vista estritamente fenomenológico, Maurice Merleau-Ponty nos mostra que a categoria de “corpo” dissimula o funcionamento estranho e singular de um “tecido” e de um “entrelace” de múltiplas sensações heterogêneas e reversíveis. Ao mesmo tempo passivas e ativas, estas sensações constituem, num jogo de correspondências “quiasmáticas”, que ele chama metaforicamente “a carne”: um ser de “múltiplas camadas e múltiplas faces”, um “ser de latência”, trama de “uma certa ausência”. (BERNARD, 2001, p. 03)

O *Movimento Latente* imbricado na teia gravitacional que envolve o ser potencializa a ideia de um corpo multifacetado por diversos territórios de existência, transformando a pele num campo aberto, e ao mesmo tempo, limitado pelos limites da consciência e percepção de cada indivíduo. *Corpo Território Gravitacional* se constrói a partir da ideia de que todos os seres humanos, sem distinção de classe, etnia, gênero, crença e valores, são capazes de interagir, fazer escolhas inteligentes e trocar informações com os demais seres que habitam a Terra, de forma natural e sustentável.

Com base no princípio da solidariedade, os territórios de ocupação do *Corpo Território Gravitacional* se eximem das suas zonas fronteiriças e estabelecem vínculos

de reciprocidade. Nesta dança de contato e improvisação, a força da atração rege as regras de relacionamento, e o respeito passa a ser uma filosofia e uma conduta de participação no jogo. Neste contexto, não há disputa por espaço, não há atratores dominantes, porque todos os corpos estão 'surfando na gravidade', permitindo-se a liberdade de manter-se em movimento contínuo, para assim, imprevisivelmente, nutrir o sistema sempre aberto e disponível ao encontro. Inventar é, portanto, a poética do encontro miraculoso entre os corpos que, entre territórios "entrelaçados de múltiplas sensações", estão dispostos a ceder e a servir de ponto de apoio para outros corpos, outros mundos e outras formas de viver e emergir, da desordem à ordem e vice-versa.

De forma análoga ao conceito de tempo linear e espaço absoluto e controlado, a descrição da anátomo-política apresentada por Michel Foucault relaciona-se aos dispositivos disciplinares incumbidos de transformar o corpo em uma máquina a serviço da força produtiva. Esta subalternização, vinculada aos processos de colonização do corpo, tem sua origem na concepção de que podemos controlar o ser humano através do controle do tempo e do espaço e o modo como isso ocorreu está diretamente relacionado à Colonialidade do Poder, apresentada por Anibal Quijano (2005).

Na perspectiva do pensamento decolonial de Quijano, a ocupação não ocorre somente através da invasão territorial, mas, sobretudo, pelo extermínio de territórios culturais e identitários. Neste sentido, o corpo, nosso legítimo território vital perde a sua autonomia e o seu legítimo direito à vida e passa a ser controlado por um espaço-tempo dominado por forças superiores e por sistemas de controle social. A gravidade, neste aspecto, é uma entidade estranha que atua sobre os corpos e as subalternam às leis físicas e políticas, quase sempre engendradas pelo total controle anátomo-político e biopolítico.

O *Corpo Território Gravitacional* seguindo os passos do pensamento decolonial parte do princípio de que não devemos manter-nos como vítimas de um sistema de opressão; devemos antes de tudo nos propor a criação de pedagogias que possam alicerçar formas inventivas de descolonização do corpo e das culturas que foram subalternizadas. Neste aspecto, a *Dança Sensorial Háptica*, aqui proposta, nos redimensiona a um contexto cujas forças atuam de forma a promover o equilíbrio dinâmico de todo o sistema (Bio)Político-social. Dançar com a natureza nos faz aprender a ser humanos e a respeitar o direito de existência do outro, simplesmente!



O Bem Viver – ou melhor, os bons conviveres – é uma oportunidade para construir um mundo diferente, que não será alcançado apenas com discursos estridentes, incoerentes com a prática. Outro mundo será possível se for pensado e erguido democraticamente, com os pés fincados nos Direitos Humanos e nos Direitos da Natureza. (ACOSTA, 2016, p.12)

Neste tecido gravitacional, cujos territórios de identidade, liberdade de expressão, opinião e pluralidade trazem como fundamento a ética da outridade, que em sua natureza conceitual tem a mesma origem do conceito de Alteridade, do filósofo Mikhail Bakhtin, o ser humano depende do outro ser humano para existir e se manter vivo no arquipélago social e, do mesmo modo, depende do equilíbrio dos ecossistemas vivos para continuar a sua própria existência na Terra.

A multirreferencialidade proposta por Jacques Ardoino, enquanto metodologia de convívio com a complexidade deste espaço-tempo relativista de trocas de energia, nos apresenta alternativas de convívio com a diferença, e o conceito de interculturalidade (WALSH, 2005, p. 25) passa a ter papel fundante nesta perspectiva de *Corpo Território Gravitacional*, uma vez que é transversal (a insurgência de um pensamento que desconstrua as memórias/imagens do corpo subordinado à modernidade/colonialidade que marcou os últimos três séculos e que serviu para o desenvolvimento geopolítico dos legados eurocêntricos).

No contexto social, similarmente ao dinâmico campo gravitacional proposto pela Teoria da Relatividade Geral (TRG), a pluniuniversalidade, defendida por Enrique Dussel em sua filosofia da libertação, concebe uma tessitura de relações em que o diverso e o singular coabitam o mesmo tecido social e se encontram no final da curva, quando todas as posições e relações de poder mudam e se alternam. Nesta dança, a feitura de um novo e inventivo olhar sobre o corpo e o espaço nasce do contato gerado pela atração entre os corpos e especialmente pelo respeito à diversidade.

O *Corpo Território Gravitacional* nos orienta para o entendimento do espaço como um fenômeno vivo, relacional e ético e apresenta-se como proposta de metodologia para o desenvolvimento de processos criativos em dança que agreguem potenciais criadores/mantenedores da diferença enquanto recurso criativo, de modo que o tecido compositivo da performance corporal possa coexistir no *espaço-tempo continuum* da existência e da criatividade, independentemente dos consensos e dos dissensos. O *Corpo Território Gravitacional* é um espaço de cosmovisões pluriuniversais, cuja estética é a própria ética compartilhada. No (APÊNDICE A) apresento experiências artístico-pedagógicas onde apliquei o conceito de *Corpo*

*Território Gravitacional* em aulas realizadas na Escola de Dança da UFBA no ano de 2019.

Figura 17 - Foto Performance do Movimento Não BRT de Salvador.



Fonte: Janete Catarino. Desfile do 2 de julho. Salvador, 2018

Este conceito também foi aplicado em muitos outros contextos da minha prática, especialmente, em atos político-performativos realizados pelo Movimento Artivista, no ano de 2018, no qual utilizei de um imenso tecido como espaço para realização de performances-protesto em movimentos sociais de rua. Um dos mais atuantes foi o Movimento NÃO BRT, que lutou contra a destruição de 579 árvores para realização de um projeto superfaturado de mobilidade urbana realizado no governo de Antônio Carlos Magalhães Neto (ACM Neto).

### 1.3 TERRITÓRIOS DA DANÇA NA NATUREZA

Neste subcapítulo tentarei identificar alguns artistas da dança que realizaram algum tipo de experiência em contato com a natureza e observar de forma crítica o modo pelo qual cada um deles reconheceu nos elementos da natureza modos de fazer e pensar a dança. Muitos artistas, em épocas distintas, também se interessaram em estudar a relação do corpo com a natureza e, do mesmo modo, com a percepção sensorial. Sendo assim, vale estudar o modo como eles buscaram a aproximação da dança com a natureza, a fim de poder identificar as diferenças e as semelhanças com as questões apresentadas na perspectiva da Dança Sensorial Háptica, aqui proposta, de modo que seja possível uma reflexão sobre estas abordagens, no intuito de identificar o processo pelo qual estes artistas realizaram a interação do corpo com outros entes presentes na natureza.

Helenita Sá Earp, considerada uma grande dançarina do século XX, cuja proposta de introdução da dança em espaço natural não era meramente cenográfica, de modo que a natureza não era apenas um espaço para a realização da prática da dança. No documentário, foi possível perceber a relação entre o corpo e a natureza, numa perspectiva de busca por uma relação sistêmica, com as possibilidades de reflexão sobre a alteridade e a informação compartilhada pelo contato da dança entre o ser humano e outras formas vivas presentes no ambiente natural. (BEZERRA, 2016, p. 30)

Isadora Duncan precursora da Dança Moderna, encontra na natureza a inspiração para romper com a rigidez do balé clássico. O centro de gravidade se desloca para o plexo solar; inspirada nas ondas do mar ela busca transpor para seu corpo o movimento presente no fluxo das marés.

Não é possível tratar do assunto sobre a dança e sua relação com a natureza sem citar a dançarina Isadora Duncan (1877-1927), considerada uma das precursoras da dança moderna. Ao romper com o rigor técnico do balé clássico, fez da improvisação e da espontaneidade sua principal característica estética. Inspirada nos movimentos da natureza, dançava com os pés descalços e com os cabelos soltos. Interessada na liberdade de expressão, enxergou na natureza essa peculiaridade e trouxe para a sua pesquisa de movimento qualidades que ascenderam à mudança do centro de gravidade para a região do plexo solar, criando formas mais curvas e ondulatórias, com maior mobilidade da coluna vertebral. (BEZERRA, 2016, p.31)

Não podemos deixar de mencionar Rudolf Laban, considerado como o Pai da Dança Moderna, deu continuidade ao trabalho de Ruth Saint Denis, precursora da Dança Moderna. Laban, sistematizou e organizou muitos conhecimentos adquiridos

dessa experiência e em seu processo de investigação do movimento realizou muitos estudos em ambientes naturais.

Podemos também encontrar registros de experiências de dança em contato com a natureza nos estudos de Rudolf Laban, dançarino considerado um grande teórico da dança no século XX. Dividiu o seu sistema de estudos do movimento em três categorias: Labanotação, Coreútica e Eucinéica, mais conhecida como expressividade ou esforço. Há registros de experiências criativas, inclusive com nudez, no Monte Verita, onde Laban e um elenco de dançarinos realizavam pesquisas corporais buscando uma linguagem estética integrada à natureza. (BEZERRA, 2016, p.32)

Mary Wigman (1886-1973), seguindo os passos do seu mestre Laban, realizou algumas obras tendo a natureza como seu interesse de investigação, inclusive com um foco mais voltado para os ritos e as imersões.

Neste aspecto, os estudos de Wigman apresentam grandes semelhanças ao que está sendo proposto nesta pesquisa, uma vez que ela se interessava pela investigação do corpo em contato com a natureza, com ênfase em trabalhos que envolvessem o que ela denominava de “trance”, “êxtase”, mas que, em suma, tinha o propósito de silenciar a mente racional, para a abertura de um estado de corpo multissensorial. (BEZERRA, 2016, p.34)

A primeira geração de pesquisadores das abordagens somáticas desenvolveu uma importante pesquisa envolvendo a consciência do movimento, seus aspectos terapêuticos e sua abordagem criativa e ecológica, entre eles, podemos citar Frederick Matthias Alexander (1869-1955), Moshé Feldenkrais (1904-1984), Gerda Alexander (1904-1994), Ida Rolf (1896-1979), Irmgard Bartenieff (1900-1981). A terceira geração inclui Bonnie Bainbridge Cohen, Emilie Conrad, Sondra Fraleigh, Anna Halprin, Joan Skinner, Nancy Topf, que avançam em experiências muito profundas sobre os estudos fisiológicos, a criatividade e os aspectos terapêuticos do movimento.

Ana Halprin (1920-2000), ao enfrentar a aproximação da doença, busca de forma intensa o contato com a natureza. O fotógrafo Eeo Stubblefield registrou e expôs em 1998 uma série de imagens de Halprin explorando o ambiente natural na costa do Pacífico. Sob o título de “Still Dance- Anna Halprin”, ele revelou imagens fortes da artista misturada entre folhas, pinturas, troncos de árvores apodrecidos. Nestas imagens podemos ver o corpo de uma mulher de quase 80 anos imerso sob as brumas dos mistérios da vida e da morte.

Vivendo por décadas ao redor das florestas e montanhas do oceano Pacífico, Halprin reflete em suas obras a ideia de que o ser humano participa da vida e que por

essa razão o aspecto biológico da natureza humana precisa ser ponderado quando tratamos da humanidade. Nesse sentido, cultura e sociedade humana são abordadas enquanto fatores existencialistas, sensíveis e retroalimentados pelas trocas com o ambiente. Reconhecer que não estamos no controle do universo é para ela um passo importante para nossa evolução enquanto espécie.

Outra artista que também escutou o chamado da natureza foi Pina Bausch (1940-2009). Pina, realizou algumas obras em ambientes naturais e se interessou bastante pela relação entre natureza e cultura, o que a levou a incluir em sua pesquisa um olhar geográfico sobre os corpos dos seus bailarinos, uma forma indireta de estabelecer relações com a natureza.

Em 1980, Pina Bausch (1940-2009) esteve pela primeira vez no Brasil, quando se apresentou em quatro cidades com o Tanztheater Wuppertal, companhia com a qual trabalhou desde 1973. Depois deste período, visitou o Brasil mais cinco vezes e elaborou o espetáculo denominado Água (2001). Em 1986, Bausch inaugurou um sistema de criação de espetáculos, criando cooperação com cidades, inicialmente europeias. A ideia consistia em estabelecer residência artística em busca de estímulos e inspirações. Viktor, sobre Roma, estreou em 1986 e foi a primeira montagem. Em seguida, novos espetáculos foram criados em Madri, Viena, Palermo, Lisboa, Los Angeles, Hong Kong, Budapeste, Istambul, Saitama (Japão) e Seul (Coreia), com o objetivo de romper as fronteiras das geografias. Além de já trabalhar com um elenco internacional, a ideia era o confronto com outras culturas. Por isso, Bausch utiliza-se da experiência geográfica como forma de conhecimento para a montagem de seus espetáculos. Neste sentido, ela reflete as diferenças culturais, a partir de uma experiência que requer envolvimento com o outro. O foco da pesquisa está relacionado ao ser humano e suas influências culturais de acordo com o espaço geográfico. (BEZERRA, 2016, p.36)

Para Marta Eddy (2018), pesquisadora da Educação e Terapia do Movimento Somático e da Educação em Dança do Movimento Somático, na transição do século XIX para o século XX, ocorreram significativos estudos pioneiros que culminaram no desenvolvimento do campo da somática – estudos que relacionavam o corpo em seus aspectos sensoriomotores a outras áreas do conhecimento, tendo como pano de fundo uma abordagem ecológica do corpo. Para Eddy, a fenomenologia de Dewey, Merleau-Ponty e Whitehead impulsionou muitos pesquisadores a investigações sobre os aspectos somáticos da experiência e os trabalhos de pesquisadores como Freud, Jung, Reich, Delsarte, Laban e Dalcroze foram fundamentais para os avanços que tivemos nos estudos sobre a percepção corporal.

Publicado na Contact Quarterly (Vol. 11 #1, Winter 86, p. 48 a 50), Steve Paxton demonstra, em uma aula utilizada como indicação para o movimento, os termos

relaxar, respirar, intuir, para que todos possam sentir a “pequena dança” e, a partir daí, entrarem em contato com o parceiro. Essas indicações, dirigidas aos estudantes, como modos de entrar em contato com o próprio corpo e com o parceiro, quando aplicadas ao contato com a natureza desta proposta de pesquisa, reforçam a ideia de que é necessário desenvolver a percepção háptica e a propriocepção, no sentido de encontrar o conforto, a confiança e a brincadeira, especialmente, quando avançamos na comunicação com outros seres vivos da natureza.

No *Contact Quarterly* (V. 17, nº 2, 1992. págs. 67-68), escrito por John Marinelli, ele traz, como tema, experiências realizadas no curso que realizou no México, e, neste mesmo artigo, aborda a técnica introduzida por Nancy Stark Smith sobre a aplicação dos quatro elementos – terra, fogo, água e ar – e a relaciona com os estudos da percepção cinesiológica, o peso e a relação com a gravidade, *momentum*, impulsos e pontos de contato são relacionados ao corpo ativo e responsivo, além de habilidades mais avançadas, tais como, lançamento no corpo do outro, súbitas mudanças de centro gravitacional e técnicas de parada-de-mão. No contexto desta pesquisa, a relação com os elementos da natureza e a associação com os estudos da técnica de Contato Improvisação são essenciais para a prática da dança em contato com a natureza, base que considero como princípio técnico de grande relevância.

Silvie Fortin, cunhou o termo Somática Ecocentrada para abordar uma visão relacionada à auto-organização do corpo e sua íntima relação com o ambiente. Do mesmo modo, Ida Rolf acreditava que nosso corpo é como uma antena que nos liga ao todo. Para ambas, os trabalhos somáticos auxiliam no processo de aprofundamento da ligação que podemos estabelecer entre o corpo que dança e a natureza.

Lígia Clark, uma expoente artista da contemporaneidade, é também uma referência muito compatível com os meus interesses enquanto pesquisadora da sensorialidade.

A artista em quem também encontrei similaridade, sobretudo, no campo da sensorialidade e no uso daquilo que ela denominou de *objetos relacionais*, é a artista plástica e terapeuta Lígia Clark. Para ela, a criação é o impulso que responde ao desejo do corpo de estar escutando a realidade enquanto campo de forças inventivas. O uso destes objetos provoca sensações, memórias e estados de corpo similarmente compatíveis com aquilo que estou investigando, a partir das impressões sensoriais provocadas pelas diversas texturas do ambiente. (BEZERRA, 2016, p. 41)

Praticantes de Butô também se interessam muito pelas práticas de dança em contato com a natureza. No Brasil podemos citar o grupo Cia Taanteatro de São Paulo; em seus retiros, reúnem em uma fazenda pessoas para praticar a arte japonesa em contato com a natureza.

Gregory Colbert, ao dar início ao projeto fotográfico e audiovisual *Ashes Snow*, em meados de 1992, nos oferece uma obra ímpar. Nada que já tenha visto nas artes realizadas em solos naturais se compara a obra desse grande artista. Considero seu trabalho como um estudo avançado de Dança Sensorial Háptica, apesar dele não se considerar um artista da dança /ou da performance.

Ao investigar pesquisadores e artistas de outras áreas afins, encontrei alguns exemplos que ressoam com a proposta da Dança Sensorial Háptica. O artista visual e fotógrafo Gregory Colbert, em viagens por várias regiões do planeta, realiza ensaios fotográficos e vídeos, tendo como referência a relação e a aproximação física de pessoas com animais selvagens, muitas vezes, felinos. A obra de Gregory é um trabalho singular de interação do ser humano com a natureza. De todos os trabalhos que pude pesquisar, este, realmente, é o que mais se aproxima da minha proposta de pesquisa, pois ele estabelece um tipo de diálogo com o ambiente, que demonstra a inseparabilidade entre o homem e a natureza e, nitidamente, percebe-se o seu interesse pela multissensorialidade e conectividade entre o corpo e a natureza. (BEZERRA, 2016, p. 40/41)

O trabalho de Gregory é de altíssimo nível de envolvimento *Corpo-Natureza*. A dança com os animais é uma das mais complexas formas de interação, não é fácil! Exige um estado de corpo de muito envolvimento e quietude. Para conseguir essa maestria ele escolheu nativos para fotografar e filmar, pois, estes, ao viverem na natureza, possuem esta capacidade de integração profunda de modo natural e espontâneo.

Quando dei início a *Ashes and Snow*, em 1992, comecei por explorar o relacionamento entre os seres humanos e os animais de dentro para fora. Na descoberta da linguagem partilhada e das sensibilidades poéticas de todos os animais, trabalho no sentido de restabelecer o solo comum que um dia existiu quando as pessoas viviam em harmonia com os animais. (COLBERT, 1992)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gregory\\_Colbert](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gregory_Colbert)



Figura 18 – Foto do Projeto Ashes and Snow.



Fonte: Gregory Colbert. 1992.

#### 1.4 DANÇA COM A NATUREZA, PERCEPÇÃO E EDUCAÇÃO SOMÁTICA

A proposta deste estudo nasce da experiência. Ao aprender a conhecer o próprio ato de escutar o corpo e questionar as respostas, indagando-as, percebi que havia um trajeto de aprendizagem implícita em cada experiência, como se houvesse, ali, em cada movimento, um roteiro a se revelar e, paradoxalmente, em cada nova experimentação, um estranho corpo a mover-me. A dança em contato com a natureza é um exercício de paciência. Precisamos encontrar zonas profundas de descanso, o que não invalida a possibilidade de atravessarmos algumas intempéries para chegar neste estado de corpo. Não é simplesmente mover, mas mover com a intenção quieta, de quem espreita uma oportunidade de interação e contato, de identificação e reconhecimentos, de encontros e desvios.

Esse jogo da percepção nos faz aprendiz de nós mesmos e, gradativamente, se revela enquanto oportunidade de aprendizagem de si e do mundo. Ali, o “Eu”, indivíduo considerado particular, entre gestos e silêncios, entre a terra e a lama, entre a pedra e a areia, entre a água e o ar a tatear e a sentir o “Outro” ser vivo. O “Eu” que se traduz no mundo, que por sua vez, se autorevela através de mim, de ti e de tudo que vive e se faz presente. Nestas trocas com o ambiente, conhecer é um caminho sem volta, é fluxo ininterrupto de movimento que dança as intempéries de seus descaminhos baseados em crenças e padrões de comportamento. Cada descoberta,

uma nova questão, um estado de estranheza se instaura, um novo corpo se revela, um “*estranho Eu*” se apresenta, como se estivesse ali, sempre oculto à espreita.

Tornar visíveis aspectos da percepção e das impressões sensoriais que rejeitamos ou invisibilizamos, somente nos faz tocar e nos sentirmos tocados por aspectos cognitivos que sempre estiveram presentes e nunca observados. E ao ser tocados por essas impressões, podemos dispor-nos a um outro modo de aprendizagem de si e do mundo que pode desenvolver uma ética de contato do corpo com a natureza, capaz de incluir a outridade<sup>14</sup> nos processos de desenvolvimento da identidade.

Dançar com a natureza é, antes de tudo, um encontro inesperado com uma dança secreta, feita de si para si mesma, como num diário, em que contamos para nós mesmos os nossos próprios segredos. Desocuparmo-nos das máscaras sociais, das funções e necessidades de reconhecimento e nos apresentarmos como seres vivos é transpor uma outra lógica de relação do ser humano com a natureza de si mesmo e que o cerca. Neste estado de ser, nos deixamos ser envolvidos pelas texturas, formas, temperaturas e nutrimos nosso corpo com a presença da nossa humanidade sem máculas.

A oportunidade sensível de tocar e ser tocado pela natureza nos desperta um sentimento de pluriuniversalidade, um sentimento de pertencimento que nos leva a reconhecer a outridade como parte da construção da nossa identidade. Ou melhor, traz o reconhecimento de que é necessária uma ética de reconstrução dos sentidos e da percepção humana, capaz de incluir o ser individual no contexto de interdependência coletiva. Henrique Leff apresenta uma conduta atenciosa para com a invenção de um novo mundo, quando diz,

No conhecimento do mundo sobre o ser e as coisas, sobre suas essências e atributos, sobre suas leis e condições de existência, em toda essa tematização ontológica e epistemológica que percorre o caminho que vai da metafísica à ciência moderna, subjazem conceitos e noções que se enraizaram em paradigmas científicos, em saberes culturais e em conhecimentos pessoais. Neste sentido, aprender a complexidade ambiental implica repensar o pensado para pensar o por pensar, para desentranhar o mais entranhável de nossos saberes e para dar curso ao inédito arriscando-nos a precipitar nossas últimas certezas, a questionar o edifício da ciência e a desconstruir os princípios da racionalidade da modernidade. (LEFF, 2010, p. 195).

---

<sup>14</sup> Cunhado por Mikhail Bakhtin o termo Outridade é semelhante a Alteridade. Conceito de outridade, utilizado por Enrique Leff (2010,) traz a ideia de que é necessário o desenvolvimento de uma ética de conduta sustentável, capaz de respeitar todas as formas de vida sobre a terra.

Por uma ética ambiental capaz de favorecer a reintegração do ser humano ao ecossistema natural, entendo que a educação é a base. Precisamos aprender de novo, ou seja, precisamos desaprender para aprender e isso se dá através do fazer, do tocar, do tatear a natureza, como se fossemos recém-aprendizes. Por isso, a dança háptica pode ser um entre tantos outros caminhos possíveis de reconectividade do *Corpo-Natureza* na perspectiva da dimensão humana.

Nos retiros, imersões ou cursos que venho promovendo, deparo-me sempre com a questão da comunicação. Essa questão me fez indagar sobre como informar, como transmitir uma pista que ajude os meus estudantes a adentrarem na cartografia da natureza? Essa prerrogativa me moveu e me incitou a pensar a dança na perspectiva dos estudos sobre a percepção e entendi que o que precisamos fazer para nos reconectar com a natureza é reeducar a nossa percepção, reeducar nossos sentidos e, assim, estabelecer novos parâmetros de contato, para além da subsistência.

Por essa razão, essa pesquisa se insere no campo da educação e da arte. Pensar sobre a experiência e ainda encontrar meios de transmissão levou-me ao reconhecimento do valor da tradição e da tradução desta no contexto contemporâneo. Não estou apenas perguntando como transmitir um conhecimento já posto no mundo, estou questionando como explicar o que ainda se apresenta como pistas difusas na cartografia da memória corporal de corpos que perderam o contato com a natureza e vivem dentro de padrões sensoriais condicionados por memórias limitadoras e repletas de restrições sensoriais. Como auxiliar as pessoas a se comoverem novamente com a natureza em sua exuberante performance criativa, de modo que essa linguagem possa ser compreendida não apenas como fenômenos naturais, mas como inteligência viva e disponível para a interação?

Cada passo é uma informação e decodificar essa informação transformando-a em percepção somática é desenvolver uma escuta amplificada a partir da sensibilidade e da abertura mental. Os pilares capazes de constituir um corpo consciente do seu potencial de existir/fazer/conhecer e conviver (Jacques Delors, 2010) no mundo natural são os motivos de investigação nesta pesquisa, uma vez que trago a perspectiva de uma *dança com a natureza* que difere semanticamente de uma dança na natureza, simplesmente porque os códigos de comunicação são completamente diferentes.

Figura 19 - Foto Dançando nas Montanhas. Vale do Cercado.



Fonte: Fabio Duarte. Na imagem: Maurício Sprovieri. 2009

Na *Dança com a natureza* nos expomos e nos dispomos, nos apresentamos e nos revelamos, nos despimos e nos deixamos ser observados pela natureza ao redor. Deixamos de agir sobre a natureza e permitimos ser olhados por todo ambiente vivo que nos cerca. Diferentemente de uma ocupação do ambiente natural de forma sobreposta, como cenário ou palco passivo de atuação, somos implicados na natureza, nos reconhecemos como seres vivos e ao nos incluir dentro da performance viva da natureza, mudamos o campo de percepção. Essa diferença muda em grau e gênero a atitude corporal, as dimensões de tempo e espaço e a forma de comunicação. E tudo isso requer procedimentos pedagógicos capazes de responder de modo sustentável aos resultados desta íntima reeducação humana.

As reações podem ser tão surpreendentes quanto o movimento de uma subpartícula no mundo quântico, afinal, cada ser humano contém em si um modo próprio de responder ao mundo e, para isso, o docente precisa estar preparado com ferramentas pedagógicas e, às vezes, terapêuticas capazes de subsidiar estes estudantes da natureza de forma segura e apropriada. É sobre esses procedimentos que pretendo discursar no percurso desta tese.

Se estamos tratando aqui de uma proposta de Educação Somática que investiga a experiência do corpo que dança com a natureza, que proposta é esta? Qual o seu campo de atuação? Podemos chamar de ecossomático estes procedimentos que aqui serão adotados?

No final do século passado e início dos anos 2000, começa a surgir um interesse maior sobre as questões que envolvem a somática e a ecologia, e estes estudos nos sinalizam pistas para uma tentativa de aproximação do ser humano com a natureza. Joanne Clavel e Isabelle Ginot fazem um apelo e um pedido para que os profissionais da somática possam reconhecer a antiga e ancestral similaridade entre os estudos da soma e da ecologia. Isabelle Ginot, apesar de ser considerada uma pesquisadora polêmica, sobretudo no que diz respeito às questões epistemológicas da Educação Somática, apresenta um alerta sobre a necessidade de inclusão das práticas somáticas nas discussões que envolvem a pauta relativa à Educação Ambiental e, do mesmo modo, a necessidade de compromisso político com as causas ecológicas dos praticantes da Educação Somática.

Primeiro, parece existir um tipo de parentesco informal no pensamento da Somática e no da Ecologia sem que esse parentesco nunca tenha sido efetivamente questionado. No entanto, parece também que o paradigma científico da Ecologia constitui hoje um recurso político que deveria estimular e preocupar as práticas somáticas para um outro compromisso político, e tal é o convite, ou o programa, que se gostaria de apresentá-lo aos pesquisadores e profissionais das duas áreas. (CLAVEL; GINOT, 2015, p. 86)

Por ora, podemos encontrar de forma abundante nas danças e ritos de alguns conhecimentos dos povos indígenas, africanos, celtas, ou de qualquer outra cultura antiga que ainda guarde e resguarde nos ensinamentos dos seus ancestrais, referências que ligam o corpo à natureza. Esses registros da terra presentes na cultura dos povos originários foram reduzidos e negligenciados pela supremacia da cultura europeia, que de forma sistemática, para fins de dominação, transformou estes conhecimentos sagrados em saberes banidos, queimados e negados historicamente.

A cultura hegemônica, especialmente aquelas de descendência europeia, conseguiu banir da história até mesmo a sua arcaica sabedoria rica em conhecimentos naturais. Com a expansão do catolicismo, o paganismo xamânico presente nas culturas tradicionais dos camponeses europeus foram condenados ao pecado e banidos em seus saberes naturais, neste contexto, o corpo é diretamente

associado à imagem da mulher e da bruxaria. A igreja católica destruiu as bases fundantes do xamanismo antigo, oriundo dos povos orientais e europeus, e subjugou o princípio feminino gerador da vida e da fertilidade ao símbolo da heresia, além de banir as culturas encontradas no novo mundo nos processos de colonização das Américas. A imagem de figuras femininas, como por exemplo, Maria Madalena, foi banida e subestimada – seus valiosos conhecimentos sobre Anatomia Oculta e princípios da vida espiritual foram substituídos por símbolos e imagens masculinas. Do mesmo modo, cultos a deusas femininas foram substituídos por deuses masculinos, marcando assim a supremacia do poder patriarcal sobre o matriarcal.

A natureza sempre foi associada ao feminino. A Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável, divulgada como Rio+20, realizada no Brasil no ano de 2012 e publicada sob coordenação de Graciela Rodriguez, traz bastante informação e reflexão sobre essa relação intrínseca entre a luta feminista e a defesa da natureza<sup>15</sup>. O modelo civilizatório patriarcal que desnuda a natureza e violenta o corpo da mulher possui relações diretas com o desejo de poder, controle e dominação e, portanto, deve ser combatido.

Neste contexto da dança aqui apresentada, a forma de resistência contra este avanço patriarcal sobre o corpo, o princípio feminino e a natureza se dá através do toque, do conhecimento que podemos acessar diretamente através da percepção háptica em contato direto com a natureza, fonte preexistente de todas as culturas e de todos os povos e saberes. Por essa razão, a combinação de soma e ecologia nos leva de volta às origens e este princípio está diretamente relacionado ao tempo presente, à informação viva que podemos acessar sem atravessamentos, sem meios, sem mestres e gurus. Quando *dançamos com a natureza*, o princípio feminino da Mãe Terra é claro como as águas e vivo como o sangue que corre em nossas veias.

De outro lado, alguns dos aspectos que também consideramos devem aportar no sentido de buscar aproximar as mulheres da Natureza, ou ainda mais precisamente, as lutas das mulheres com o ecofeminismo, numa visão integrada entre sua especificidade enquanto mulheres e as suas relações com o ambiente natural se referem ao entendimento da relação histórico-social concreta com a natureza e aos aspectos socioeconômicos que fazem a esse contexto. (RODRIGUEZ, 2012, p. 47)

---

<sup>15</sup> Publicação Planeta Fêmea. Rio de Janeiro - Brasil. 1992. (mimeo biblioteca I. EQUIT)



Figura 20 – Publicação Planeta Fêmea.



Fonte: <https://br.boell.org/sites/default/files/mulheres-na-rio20.pdf>. Rio de Janeiro, 1992.

Ao dançar com a natureza, aprendemos sobre este processo complexo de adaptação e invenção, de encontro e reconhecimento, cuja beleza consiste em desenvolver cada vez mais a capacidade de responder aos estímulos de forma criativa e política. Deflagrar os medos, o nojo e a repugnância às texturas da natureza fazem com que possamos compreender que nossa relação com o mundo vem carregada de afetos e que o movimento de tensão desta dicotomia Eu x Mundo está no entre, nos espaços vazios desta dança de afetos e desafetos. Por isso, o tato é o nosso principal aliado nesta busca pela reconectividade *Corpo-Natureza*. Distâncias mínimas do campo de percepção mesclado por uma dose equânime de movimento podem favorecer no processo de reaprendizagem desta comunicação do corpo com a natureza.

De todo modo, podemos considerar que todas as práticas somáticas possuem implicitamente princípios ecológicos em sua base conceitual. Encontramos esta integração da ecologia e da somática no pensamento de Sylvie Fortin (1999), quando sugere o conceito de Somática Ecocentrada. Do mesmo modo no método Feldenkrais (1997), que propõe o foco na interação do corpo com o meio ou mesmo os trabalhos desenvolvidos por James J. Gibson (1977/1969/1986) que também sugere uma ecologia perceptiva e uma noção de *affordance*, que entende que o significado do ambiente está diretamente relacionado ao que lhe é possibilitado em termos de ação.



Ao entender que as possibilidades do organismo dependem, em algum sentido, da forma ou das características de quem as percebem, Gibson (1971b) afirma que o significado do ambiente consiste do que é possibilitado. São exatamente essas possibilidades que, mais tarde, Gibson (1977/1979/1986) denominou affordances - a maneira de perceber o mundo é orientada e designada para as ações sobre ele. Affordances do ambiente são "what it [environment] 'offers' the animal, what it 'provides' or 'furnishes', either for good or ill"<sup>3</sup> (p. 127). Superfícies possibilitam locomoção, postura, colisão; fogo possibilita aquecimento, queimadura; alguns objetos possibilitam manuseio (e.g., ferramentas); outros possibilitam ferimentos (e.g., armas de fogo); animais e outras pessoas possibilitam "a rich and complex set of interactions, sexual, predatory, ... cooperating, and communicating"<sup>4</sup> (p.128); "cadeiras ou bancos expressam affordance no ato de sentar. Uma xícara expressa affordance no ato de segurá-la. Uma bola expressa affordance em uma recepção" (Rodrigues, 1994: 21); affordances incluem substâncias comestíveis ou não; lugares que servem de esconderijo e proteção (Lombardo, 1987)<sup>16</sup>. (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2006, p.01)

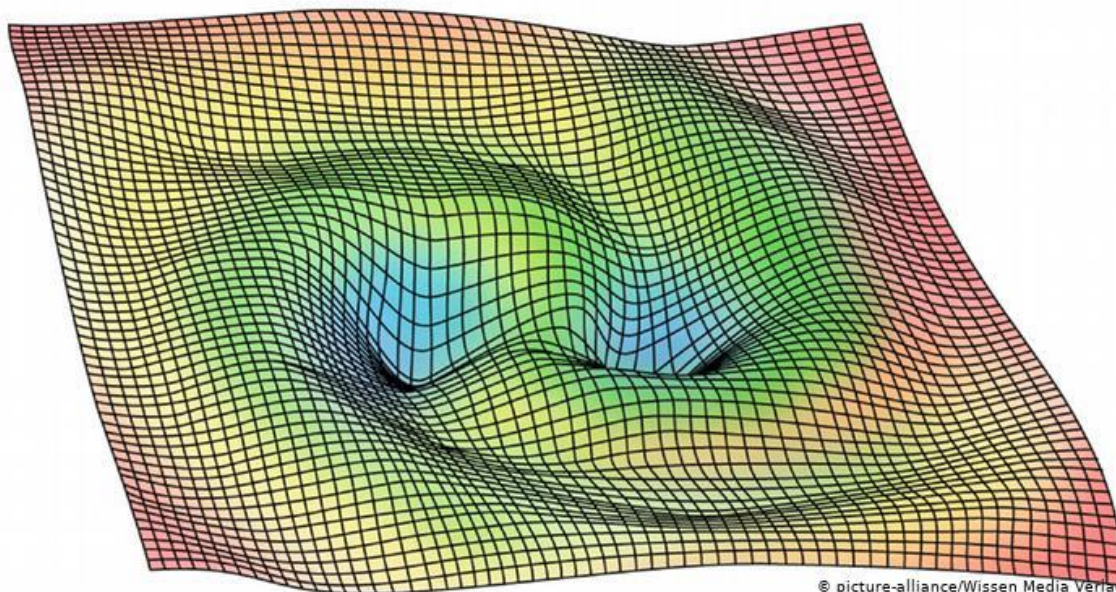
Esses conceitos são valiosos para o estudo da *Educação Háptica*, por meio da dança em contato com a natureza, pois considero o movimento a força motriz de todo conhecimento e é exatamente neste aspecto que defendo a reeducação dos sentidos, a partir de uma reorganização do movimento em contato com as texturas da natureza. Por essa razão, proponho como principal referencial o sentido háptico que, pela natureza multissensorial, integra fatores motores e sensitivos, de modo que a propriocepção, a audição e a visão sejam elos de ligação envolvendo a pele, as fâscias e a gravidade em uma teia inseparável de inter-relação e comunicação do corpo com o ambiente.

Conciliar a singularidade de cada pessoa aos atratores<sup>17</sup> gravitacionais sociopolíticos de ajustes adaptativos da vida em sociedade, de certa forma, justifica a importância deste tipo de investigação cognitiva multirreferencializada por aspectos que envolvem a física, a psicologia e a educação do movimento e pode servir para a reorganização de uma sociedade menos distanciada da natureza. Aqui faço uma correlação entre o conceito físico de 'atrator' e as relações de poder estabelecidas que envolvem o controle político, social e econômico que nos afasta da natureza.

---

<sup>17</sup> "No início de 1986, um grupo de astrônomos radicados nos Estados Unidos e Inglaterra, autodenominado Os Sete Samurais, mostrou que a Via Láctea e outras galáxias vizinhas se moviam mais rapidamente do que a velocidade estimada de expansão do Universo. Uma anomalia cosmológica parecia arrastá-las 400 quilômetros por segundo acima do esperado em direção às constelações de Hidra e Centauro. A explicação para tal aceleração inesperada deveria ser a presença de uma quantidade colossal de massa não identificada nessa região do Universo, que funcionaria como um ímã gravitacional para a nossa e outras galáxias adjacentes. Como um Grande Atrator, termo cunhado pelos cientistas para designar o fenômeno".  
<https://revistapesquisa.fapesp.br/o-grande-ima-da-via-lactea/>.

Figura 21 - Desenho Simulação da deformação do espaço-tempo por corpos com massa.



Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/o-que-s%C3%A3o-ondas-gravitacionais-e-por-que-elas-s%C3%A3o-importantes/a-19043565>

Foi-nos ensinado que a natureza é suja, perigosa e desorganizada. Nossa percepção singular, permissiva, própria de uma criança que ainda não foi informada sobre as regras de conduta de um corpo limpo e saudável, foi confiscada e massificada por informações de repulsa e segregação, transmitidos de geração a geração. Delors reflete sobre esta tensão e propõe um alerta.

A tensão entre o universal e o singular: a globalização da cultura realiza-se de forma progressiva, mas ainda parcialmente. De fato, ela é incontornável com suas promessas e com seus riscos: um dos mais graves é, exatamente, o esquecimento do caráter único de cada pessoa, de sua vocação para decidir seu destino e realizar todas as suas potencialidades, conservando a riqueza de suas tradições e de sua própria cultura que, se não forem tomadas as devidas providências, corre o risco de desaparecer sob a influência das mudanças em curso. (DELORS, 2010, p. 08).

A educação neste contexto tem como premissa a restauração da singularidade e do acesso a referenciais de uma cultura popular e tradicional que foi sendo cada vez mais substituída por modelos de massificação. A *Educação Háptica* é um modo de facilitar pedagogicamente estes estados de corpo que foram destituídos de singularidade e do nosso discernimento para com a apropriação das nossas próprias experiências e sensações.

Considero que minha proposta de *Educação Háptica* se alinha com o campo da Educação Somática que se constitui de diversas abordagens de estudos do corpo. A educação somática, por ser um termo que inclui uma generalidade de experiências de corpo, pode agregar em seu arcabouço prático-teórico uma gama muito ampla de experiências corporais que foram ou estão em processo de estruturação de métodos, estratégias e campo de estudos. O termo soma, difundido por Thomas Hanna diferencia os conceitos de corpo e soma: "(...) soma é o corpo subjetivo, ou seja, o corpo percebido do ponto de vista do indivíduo. Quando um ser humano é observado de fora, por exemplo, do ponto de vista de uma terceira pessoa, nesse caso, é o corpo que é percebido". (HANNA, 2003, p. 50)

A origem do termo *somatikós* está relacionada àquilo que possui corporalidade, matéria. Thomas Hanna cunhou o termo Educação Somática, em 1976, ao reinventar o seu conceito original e propor uma diferenciação entre corpo e soma. O surgimento do termo Educação Somática está, portanto, relacionado a esse entendimento de corpo subjetivado, a partir da percepção pessoal, dos esquemas posturais, da imagem corporal e da motricidade. Nas palavras de Domenici,

A educação somática é um campo emergente de conhecimento de natureza interdisciplinar que surgiu no século XX, protagonizado por profissionais das áreas da saúde, da arte e da educação. Esse campo surgiu inicialmente fora da academia e vem sendo trazido para as universidades paulatinamente, embora uma boa parcela da pesquisa seja ainda hoje realizada fora destas e de forma pouco sistematizada. Embora a natureza desse campo tenha como uma marca forte o empirismo, devido ao próprio início de sua história, a partir de um determinado momento, a sistematização e a reflexão tornaram-se fundamentais. Nesse sentido, o seu ingresso nas universidades vem contribuindo muito para a sua consolidação como campo de conhecimento. (DOMENICI, 2010, p. 69/70).

Algumas dessas pesquisas tiveram sua área de concentração nos aspectos relacionados à saúde do corpo, uma vez que originalmente estão relacionadas a coreógrafos e dançarinos que sofreram lesões e que, por essa razão, modificaram seus parâmetros acerca do estudo do movimento e criaram novos lastros entre os aspectos estéticos da dança e os processos fisiológicos, anatômicos e psicológicos relacionados ao corpo. A Educação Somática é um campo de estudo que muitas das suas abordagens envolvem o diálogo entre o campo da dança com outras áreas do conhecimento que estudam o corpo, como a fisiologia, terapias corporais, psicologia, entre outras. Muitos estudiosos da expressão do corpo começaram a compreender que a ação motora estava intimamente relacionada a todo sistema sensorial e

que o corpo não era apenas o ambiente em que a alma se expressava, como foi experimentado por dançarinos modernos, mas o próprio fenômeno psicossomático em manifesto.

Assim, esses pioneiros, Moshe Feldenkrais (Método Feldenkrais), Ingmar Bartenieff (Método Bartenieff), Gerda Alexander (Eutonia), Matthias Alexander (Técnica de Alexander), Ida Rolf (Rolfing), Mabel Todd (Ideokinesis), Bonnie Bainbridge-Cohen (Body-Mind Centering), entre outros, criaram suas teorias baseadas em suas próprias experiências. (DOMENICI, 2010, p. 70)

Estes pesquisadores utilizavam suas práticas corporais para indagarem acerca de algumas questões relacionadas à natureza do movimento.

Como se dá o movimento no corpo? Quais as relações entre corpo e mente? O que é a percepção e como ela opera? Quais as relações entre a percepção e o movimento no corpo? Qual a importância das emoções nesse circuito? Essas eram algumas das perguntas para as quais esses pioneiros formularam respostas inovadoras. (DOMENICI, 2010, p.70)

Hubert Godard é um reconhecido pesquisador no campo da análise do movimento dançado (AFCND), técnicas somáticas (Rolf) e pesquisa médica, propõe uma estruturação dessa multidimensionalidade corporal, dando atenção a quatro aspectos fundamentais de leitura corporal capaz de incluir a complexidade da natureza do corpo humano. Para ele, a estrutura física está subordinada à dimensão do tempo e observa a temporalidade das estruturas do corpo ao ponderar as mudanças e os processos impermanentes das células e tecidos corporais. As mudanças que o corpo sofre ao longo do tempo são mediadas pelas interações com o meio e por fatores de ordem genética. No entanto, muitos desses processos corporais se dão a partir da interação com a gravidade que, apesar de estar presente no meio ambiente externo modificando e criando novos trajetos, atua também internamente nas fibras e tecidos corporais, modificando a vitalidade das células.

A estrutura física: constituída pela própria materialidade do corpo, engloba os elementos físicos do corpo que mudam lentamente ao longo do tempo, como o tamanho e a forma dos ossos, músculos, órgãos, nervos, etc. Uma parte da sua constituição é resultado de genética, e a outra parte deriva do meio em que vivemos e dos caminhos pelos quais aprendemos a perceber, coordenar e significar. A economia dessa estrutura é da ordem da mecânica newtoniana e atua na espacialidade e na plasticidade dos elementos corporais. Muitas terapias corporais que trabalham com intervenções manuais atuam sobre essa estrutura, tais como a osteopatia, o rolfing, a fisioterapia, entre outras. (GODARD, 2010, p.14).

À estrutura cinética do movimento, Godard associa o aspecto imagético, ou seja, na elaboração e construção de memórias e hábitos corporais. Para ele, essas referências neurofisiológicas oferecem particularidades nos modos pelos quais cada corpo responde ao meio. Este esquema somático de referencialidades, a priori, é determinante para que cada um estabeleça seus próprios arranjos conceituais nas interações com as dimensões de tempo e espaço. Em suas palavras,

A estrutura cinética ou de coordenação: o conjunto das coordenações, das musicalidades, dos hábitos gestuais, que formam uma memória que define a maneira própria de cada um se movimentar. Trata-se de uma economia neurofisiológica que atua sobre o espaço e a temporalidade do movimento, apoiando-se num esquema corporal de referência. Um conjunto de técnicas do corpo torna-se eficiente neste campo, tais como as de Feldenkrais, Mathias Alexander, a Ideokinesis etc. (GODARD, 2010, p.14)

O movimento da percepção é compreendido por Godard por estrutura estésica, que consiste no mapeamento das matrizes que condicionam o campo sensível de cada pessoa, sejam elas emotivas, culturais, sociais, familiares, etc. Estes movimentos perceptivos são enredados por uma hierarquia de modos de operação do sistema reativo corporal, de modo que para ler o mundo e a si mesmo, este sistema faz uso deste alfabeto cartográfico já mapeado pelos mecanismos que envolvem a percepção.

A estrutura estésica: do movimento das percepções, compõe em cada um de nós um modo singular de perceber, que tende para a formação de uma imagem do corpo numa economia estética. Essas grades de leitura, essas matrizes da sensibilidade se constituem na história, na linguagem e na cultura próprias de cada um, formam uma memória radical da nossa relação com o mundo. O ateliê de dança, de improvisação, as artes em geral, várias técnicas do corpo questionam essa memória. (GODARD, 2010, p.14).

Para Godard há ainda um aspecto simbólico, e cabe à psicologia o papel de investigação. Este campo simbólico do corpo pode deflagrar os aspectos referentes às imagens do inconsciente que não encontram correlações com as cartografias já instauradas enquanto memórias, imagens e representação no corpo. “A estrutura simbólica: o sentido, que é do domínio da psicologia, da economia libidinal, da linguagem, forma um campo que também permite outra entrada da imagem do corpo, a que se refere ao inconsciente”. (GODARD, 2010, p.14).

Essas configurações, que encontram ínfimas ou escassas correlações com a cartografia já posta no arcabouço corporal, suscitam a possibilidade de novas matrizes

e motrizes coemergentes do movimento; essas novas entradas no campo perceptivo corporal são o objeto de investigação da *Dança Sensorial Háptica*, na proposta desta tese.

Dançar em espaços provocadores de sensações pouco experimentadas pelo cotidiano corporal do dançarino é um desafio que redimensiona o corpo no espaço. O contato com essas texturas ou esses elementos que podem acoplar-se à pele do dançarino são fortes potencializadores de inventividade. A coexistência de representações corporais e estados de corpo inventivos encontram neste espaço simbólico das configurações corporais o entendimento de que não podemos falar de espaço sem incluir o campo perceptivo e, conseqüentemente, sem ponderar a sua natureza dimensional do tempo.

A percepção consiste em um processo que, na presença de um estímulo, capta as informações através de receptores sensoriais distribuídos ao longo do organismo enviando-as para o sistema nervoso central, resultando no reconhecimento e identificação do objeto. Este processo depende de uma série de fatores como intensidade do estímulo, representação mental do estímulo, interpretação, experiência emocional e condições ambientais, podendo sofrer grandes interferências e até prejudicar os sinais de resposta do sujeito. (TOSETTO, 2005, p. 05).

A percepção do espaço como um organismo vivo, diretamente relacionado ao campo perceptivo e subordinado aos referenciais sensório-motores, nos revela um entendimento da relação do corpo com o espaço, apesar da funcionalidade do espaço euclidiano, que fundamentou toda a Teoria da Lei da Gravitação Universal do físico Isaac Newton. Os aspectos apresentados por Godard sobre a interconectividade corpo x mente x espaço fazem parte de uma revolução conceitual que aflora na década de 60 e culmina nos estudos sobre a cognição humana.

A partir da década de 1960, algo importante viria a ocorrer também na ciência. Trata-se das pesquisas sobre a cognição humana. Os estudos sobre a visão começaram a produzir dados que abalavam profundamente as crenças sobre como o ser humano constrói o conhecimento sobre o mundo. Mostrou-se que a visão não é um fenômeno passivo, de captação da imagem dos objetos do mundo, mas, sim, uma construção do cérebro na interação com esses objetos, na qual participam, além da informação visual, outros tipos de dados, como tato, cheiro, sons e também experiências da memória. (DOMENICI, 2010, p. 72).

Laura Campos, doutora em Artes Cênicas, por meio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, conhecedora da minha prática e pesquisa do *Corpo-*

*Natureza* há muitos anos, alertou-me sobre a conectividade entre minha prática corporal e os estudos de James J. Gibson, durante o período em que estava no mestrado do programa de pós-graduação em dança da UFBA. A teoria Ecológica da Percepção e sua interface com o sentido háptico, proposto por Gibson, foi fundamental para a compreensão dos estudos que realizei nos ambientes naturais. Laura Campos, traz uma contribuição substancial acerca da pesquisa de Hubert Godard sobre a função háptica na dança.

Segundo Godard (2006), algo que devemos considerar para pensar a construção do espaço são as expectativas que projetamos. Quando olhamos para o espaço, já estamos projetando sobre ele expectativas ligadas à nossa história pessoal. Estas expectativas também já estão presentes quando vamos ver uma dança, mesmo antes da dançarina entrar no palco, já existem pessoas dançando no palco vazio, a dança da nossa expectativa. Essas expectativas dinamizam o espaço. O espaço está cheio de vetores das nossas expectativas, dos vetores do nosso desejo. Existe um fluxo de vetores, com o desejo ou vetor que sai da pessoa e outro que volta parcialmente transformado pelo contexto ou situação. (CAMPOS, 2016, p. 155).

Posso afirmar que a *Educação Háptica*, fruto da pesquisa sobre acoplamentos entre os territórios das texturas da natureza, a gravidade e o tecido cutâneo do nosso corpo, se deu a partir dos estudos que venho realizando sobre o tocar e se deixar ser tocado pela geologia da natureza. Poderíamos dizer que é um tipo de cartografia de comunicação do ser humano com os seres naturais animados e inanimados. Uma linha de fuga que traduz o movimento involuntário em ação consciente, por meio de perguntas e respostas sensoperceptivas, e como parte do caminho que tenho trilhado ao longo destes 30 anos de pesquisa do *Corpo-Natureza*. Uma aprendizagem que ocorre a partir do tempo, da duração e da experiência de transpor acasos e significá-los enquanto fenômenos sincrônicos. “A aprendizagem só se consoma verdadeiramente quando a relação simbólica é transformada em acoplamento direto do corpo com o instrumento, eliminando o intermediário da representação”. (KASTRUP, 2008, p.105)

A correlação dos estudos somáticos, acoplados a um sistema complexo de trocas de informação com o meio, dispõe-me a considerar o conceito de sentido háptico, partindo, a priori, da definição proposta por Ashley Montagu (1988), tendo em vista a constatação da complexidade que este sentido apresenta nas relações do corpo com o espaço.



O termo háptico é usado para descrever o sentido do tato em sua extensão mental, desencadeada diante da experiência total de se viver e agir no espaço. Nossa percepção do mundo visual, por exemplo, de fato mescla o que já sentimos em associações passadas com o que já vimos ou com a cena à nossa frente. O sentido háptico é adquirido, pois se aplica a objetos vistos que tenham sido tocados ou usados em manipulações. (MONTAGU, 1988, p. 31)

Para a pesquisadora Mauerberg-deCastro (2005), há uma operação de conectividade entre o campo gravitacional, o sistema motor e o sistema cutâneo do corpo, envolvendo todos os sentidos.

Segundo Purves, Augustine, Fitzpatrick, Katz Lamantia Et Al, o sistema háptico envolve o tato ativo que expande dados para interpretação de estímulos com complexo padrão espaço-temporal e com isso integra diversas classes de mecanorreceptores. Este sistema proporciona informações a respeito da forma, textura, movimento e forças (inerciais, gravitacionais e de aceleração), ou seja, envolve a percepção da mecânica ambiental através de inputs cinestésicos e cutâneos. (MAUERBERG-DECASTRO, 2004, p. 45).

A intrínseca relação do tato com a cinestesia disponibiliza operações corporais de interação com o ambiente, uma vez que sem o movimento não haveria possibilidade de deslocamento do corpo para além dos seus limites corpóreos. Jack M. Loomis da University of California & Susan. J. Lederman da I Queen's University, Canadá (1986), traduzem a relação do tato com a cinestesia da seguinte forma:

A percepção háptica refere-se à percepção do tato, na qual ambas as sensibilidades, do tato e cinestésicas, levam informações significativas sobre o objeto distal e eventos. A maioria das nossas percepções tácteis diárias e tarefas controladas pelo tato pertencem a essa categoria. (LOOMIS & LEDERMAN, 1986, apud TOSETTO)

A Educação Somática tem a tendência de ampliar cada vez mais o seu campo. Ao agregar outros campos de conhecimento, sobretudo, aqueles que se referem aos processos cognitivos, abre a possibilidade de observarmos o ser humano em sua dança enquanto expressão de uma complexa multidimensionalidade sensoperceptiva. Considerar a dança uma expressão percepto-sensório-motora de extrema complexidade cognitiva não apresenta nenhuma novidade, mas apontar um campo de observação desta rede complexa de interação, denominada *Soma*, confere singularidades e aponta esta pesquisa para a investigação de memórias subjacentes ao corpo.

Por essa razão o sentido háptico, que expande o conceito de tato para uma dimensão biopsíquica, como já foi dito por Ashley Montagu, é de fundamental importância para essa pesquisa, uma vez que através destas memórias recognitivas é possível chegar-se às camadas imanentes capazes de transformar memórias de repugnância, mal-estar, fobia, rejeição, medo da natureza em novos campos de percepção háptica, capazes de se desdobrarem em outras vias cognitivas de caráter mais integrador e sustentável.

Assim as dimensões dos processos de aprendizagem propostos por Delors, associados aos autores que consagraram a Educação Somática, trazem implicações de extrema relevância para esta pesquisa, uma vez que confere ao ser aprendiz o direito de ocupar-se do campo da experiência, seja na dimensão do ser, do fazer, do conhecer e do conviver. A *Educação Háptica*, enquanto proposta *ecossomática*, se insere neste contexto como mais uma ferramenta pedagógica capaz de provocar os praticantes de dança a desenvolverem seus potenciais criativos, tendo como referencial essa compreensão multidimensional e imanente do tempo e do espaço, da dança e da vida.

## 1.5 CORPO, SENSOPERCEÇÃO E SENTIDO HÁPTICO

O termo háptico cunhado por James J. Gibson foi alicerçado pela sua Teoria Ecológica da Percepção em meados de 1969. Partirei desta teoria para entendermos a importância do sentido háptico nos processos de desenvolvimento da percepção. Desde o nascimento, este sentido exerce um papel crucial no envolvimento do corpo com o ambiente, sobretudo para a aquisição de conhecimento.

Entre 5 e 7 meses, os bebês respondem a indicadores como o tamanho relativo e diferenças de texturas e sombreamento. Esses indicadores dependem de percepção háptica, a capacidade de adquirir informação manuseando os objetos em vez de somente observá-los. Colocar objetos na boca – hábito comum em bebês – também é uma forma de coletar informações hápticas. Os receptores múltiplos da língua são capazes de discriminação refinada e podem prover uma riqueza de informações. A percepção háptica centrada na boca ocorre imediatamente após o nascimento. Entretanto, informações hápticas que envolvem pegar objetos só chegam depois que os bebês desenvolvem coordenação olho-mão suficiente para estender as mãos e pegar os objetos. (MARTORELL, 2014, p. 111)

Nesta teoria da percepção fincada no desenvolvimento motor, alguns experimentos com crianças foram observados. Richard Work e Eleonor Gibson,

esposa de James Gibson, realizaram um experimento com crianças de seis meses de idade. Com o objetivo de observar a percepção de profundidade destes bebês, criaram um espaço ilusório em um tablado e observaram que as crianças hesitavam em prosseguir quando chegavam ao limite deste espaço. Neste experimento foi possível compreender que essas crianças possuem a percepção de profundidade, mesmo não associando esta sensação ao risco ou ao perigo. Isso mostra que antes da construção de um valor, a experiência espacial é percebida em suas diferentes texturas, profundidades e camadas perceptivas e somente assim, conferimos valor às experiências.

Essa percepção nos traz a confirmação de que a experiência motora diante do ambiente pode ser livre de conceitos preestabelecidos, de valores e memórias emotivas preexistentes, mas para chegarmos a este estado de percepção temos que desconstruir nossas memórias emotivas sobre o ambiente e nos dispor a uma experiência háptica, em tempo real, com a mesma capacidade de entrega e atenção de uma criança. Por essa razão, um dos pilares da *Educação Háptica* é a percepção multissensorial associada à criança que, independentemente da idade, habita em cada um de nós.

Quando, em vez de reagir, respondemos aos estímulos externos, abrimos a possibilidade de ampliação das lentes perceptivas ligadas a todos os nossos sentidos. É sabido que o conhecimento humano é adquirido através de uma articulação entre o meio ambiente e o que percebemos através dos nossos órgãos sensoriais. Isso significa que ao prestarmos atenção ao que acontece conosco nos aspectos que envolvem os cinco pilares da educação propostos por Jacques Delors, tais como, aprender a ser, aprender a conhecer, aprender a conviver e aprender a fazer, teremos os órgãos dos sentidos como mediadores deste processo de aprendizagem sobre si e sobre o mundo. Do mesmo modo, se ativarmos nosso sentido háptico, teremos a oportunidade de sentir, através do toque, as texturas, o volume, o peso, a temperatura, e isso nos dará informações inusitadas capazes de trazer novas reflexões e sentimentos sobre nossa relação com o espaço.

Peter A. Levine, Ph.D. em Física Médica e Biológica pela Universidade da Califórnia, em Berkeley, desenvolveu a técnica corporal denominada de “Somatic Experiencing” (1999), na qual relaciona a percepção interna das sensações à vivência corporal. A essa habilidade de criar especializações perceptivas ele associou à *sensopercepção*, termo cunhado por Eugene T. Gendlin, Filósofo americano. Para

Levine, apesar da *sensopercepção* ser uma habilidade inerente a todos os corpos humanos saudáveis, seu foco de observação esteve centrado no acompanhamento de pessoas que sofreram estresse pós-traumático.

Poderíamos conceber que a *sensopercepção* é resultante da experiência corporal imanente, ou melhor, do acoplamento sensório-motor envolvendo o contato do corpo com o ambiente. Este estado de consciência e presença somática possui uma intensidade tão marcante que atinge um nível de especificidade elevado, de modo que o observador se ver tão implicado na experiência que se torna a própria experiência.

A *sensopercepção* é um conceito difícil de definir com palavras, pois a linguagem é um processo linear e a *sensopercepção* é uma experiência não-linear. Conseqüentemente, perde-se dimensões de significado na tentativa de articular essa experiência. [...] Pode-se dizer que a *sensopercepção* é o meio pelo qual experienciamos a totalidade da sensação. (LEVINE, 1999, p. 68/69)

Em sua abordagem, o nosso sistema nervoso possui a capacidade de evoluir e encontrar mecanismos cada vez mais sofisticados de proteção, para tanto, desenvolvemos certas habilidades de sobrevivência. Diante da ameaça, nosso corpo se prepara para lutar e se defender, no entanto, em algumas ocasiões essa energia instintiva não completa a ação necessária e o trauma se estabelece.

Essa força retida é aprisionada dentro de nós e os nossos marcadores somáticos (Damásio, 2011) acabam reproduzindo sensações interoceptivas negativas sempre que as memórias associadas à essa experiência são ativadas. O cérebro reptiliano, diante da situação congela a informação neurosistêmica e a pessoa vive como se fosse um animal fingindo estar morto. O processo terapêutico envolvendo a *sensopercepção*, para Levine, inclui um trabalho laborioso de desacoplamento de sensações, a fim de libertar a energia bloqueada, causadora do trauma.

Nossa relação com a natureza é marcada por um histórico sucessivo de traumas adquiridos deste a pré-história. O ser humano conseguiu encontrar, em seu processo evolutivo mecanismos eficientes de sobrevivência frente ao inusitado espaço natural, mesmo que para tanto tenha se apropriado do ambiente de forma equivocada e predatória. No entanto, as memórias de luta pela sobrevivência estão

registradas em nossos marcadores somáticos<sup>18</sup> e as reproduzimos, muitas vezes, de modo mecanizado, sem ao menos ter consciência de que muitas reações negativas que temos para com a natureza são resultantes destes processos traumáticos que adquirimos, seja por meio da experiência direta ou por mecanismos, hábitos e costumes relacionados à ancestralidade familiar e cultural. Reintegrar e autorregular o sistema nervoso autônomo e trazer à nossa *sensopercepção* experiências salutares é o principal objetivo da pesquisa de dança que venho desenvolvendo em contato com o ambiente natural.

Com o desenvolvimento da *sensopercepção*, podemos observar que enquanto tocamos, olhamos, sentimos os cheiros, escutamos e dançamos, (seja com elementos e estruturas do ambiente natural ou não), podemos desenvolver o sentido háptico, do mesmo modo, a ativação do sentido háptico pode provocar novas e salutares experiências sensoperceptivas. O desenvolvimento da percepção ocorre de forma mais diversificada quando nossos sentidos podem acessar as informações do ambiente a partir de um engendramento sensório-motor capaz de estabelecer elos entre processos físicos e psíquicos, isso significa que enquanto depositamos o nosso peso corporal nas texturas do ambiente, precisamos ordenar nossa mente e nossas emoções para que o estado de presença não seja sorrateiramente substituído por memórias cognitivas presentes em nossos marcadores somáticos que, traiçoeiramente, nos distraem e nos tiram a plenitude de nossa percepção sensorial em tempo real.

A conexão entre percepção e movimento já é reconhecida por muitos estudiosos da neurocognição, e se pensarmos que a dança associada ao toque oferece duplamente recursos para uma maior abertura no sentido de adquirir conhecimento e consciência por meio do movimento criativo, essa pesquisa, que une percepção tátil, movimento criativo e interação com uma diversidade de texturas naturais, leva-nos a um encontro muito íntimo com as bases fundantes da vida e da existência humana. Por essa razão, a *Dança Sensorial Háptica* mostra possíveis caminhos pedagógicos capazes de abrir novos campos perceptivos, sobretudo, quando o sentido do toque é elemento indispensável na relação do ser humano com a natureza.

---

<sup>18</sup> Conceito cunhado por Antônio Damásio, consiste num padrão somatossensorial que qualifica a experiência e a localiza no campo de memórias de quem vive a experiência.

O sentir o mundo, a partir do toque do corpo na superfície dos ambientes naturais, abre circuitos perceptivos e sinapses sensoriais pouco comuns aos nossos marcadores somáticos, tão habituados a repetir padrões de movimento já preexistentes, e, pela novidade que trazem, são capazes de estabelecer outros modos de vínculo e envolvimento *Corpo-Natureza*. A dança, o toque e a reprogramação de memórias sensoriais são instrumentos pedagógicos muito eficazes para se adquirir um tipo de conhecimento baseado nas impressões imanentes da própria natureza. Para Deleuze, “o sentido é o efeito de causas corporais e de suas misturas” (DELEUZE, 2015, p. 97). Em outras palavras, movimento e troca de informação com o meio desenvolvem a percepção cognitiva e produz conhecimento.

Esse tipo de conhecimento, ao qual me refiro, está entrelaçado ao sistema sensório-motor e ao envolvimento mais intrínseco do corpo enquanto ente natural em diálogo com o ambiente ao redor. E, por isso, essa pesquisa não dá conta da infinitude de estudos psicossomáticos provenientes desta conversa corpo a corpo com a natureza.

Dançar com a natureza é um caminho que pode levar o dançarino ao encontro de um tipo de ressignificação de si mesmo e de todas as impressões que se tem do ambiente, bem como, das concepções sobre a realidade, partindo de um tipo de acesso à informação sensorialmente imanente e vinculada ao conhecimento que emerge dos sentidos. Assim sendo,

Ao reconhecer que estamos livres de preconceitos que nos condicionam, podemos perceber e entender o mundo de modo mais natural. Podemos, então, sentir e explorar o desconhecido, em vez de continuar a fazer sempre o mesmo, com meras variações sobre velhos temas. (BOHM, 2011, p. 45)

A questão que persiste nesta pesquisa consiste em saber por que dançar em contato com a natureza? O que podemos realmente ressignificar em nossos padrões de comportamento e visões de mundo? O que haverá de contribuição para as pesquisas no campo da dança, da ecologia e da somática? Ao colocarmos um foco no processo de reaprendizagem *Corpo-Natureza*, tendo a dança como referencial, podemos supor que este tateio, essa oportunidade de toque nas texturas naturais, pode nos levar para novos campos de compreensão acerca da relação natureza e cultura humana, sensorialidade e motricidade.

Vivemos em um mundo, cuja estrutura social está cada vez mais fragmentada. A fim de encontrar as respostas para o enigma da existência, adotamos métodos de análise da realidade, separando as partes, rompendo com o tecido mutável que une todas as formas vivas. Ao tocarmos as texturas do ambiente, somos convidados a reajustar nossos corpos gravitacionalmente, de modo que possamos penetrar sinergicamente na *geossinestesia*, conceito por mim concebido para poder dar conta do movimento iminente resultante do encontro entre as formas do corpo de cada um e as formas, temperaturas e volumes das texturas do ambiente natural, que direta ou indiretamente influenciam nos ajustes que o corpo precisa fazer para se manter em equilíbrio. Essa natureza diversa do ambiente nos oferece espaço para religar as partes no todo, sem com isso achar que é possível uma unificação linear, uma vez que a vida é fluxo e mudança constante.

Acredito que, ao dançar nas texturas da natureza, conscientizamo-nos do campo gravitacional presente naquele ambiente e relativizamos a noção de tempo e espaço, com isso aprendemos a respeitar a diferença dos corpos sem precisar encaixá-los em modelos de semelhanças, em caixas ou em rótulos de classificação. Aceitamos nossos corpos e nossas dimensões somáticas e perceptivas, sem precisar de catálogos, denominações e preconceitos. Aceitamos a mudança da nossa fluida construção de identidade e outridade ao participarmos da vida como observados implicados. Nisso reside o segredo da somestesia, sinergia resultante do contato háptico do corpo com as texturas da natureza – neste trânsito perceptivo, a aceitação da diferença é uma porta de entrada para se estabelecer as relações dialógicas com a natureza.

Em primeiro lugar, tendo em vista que a fragmentação é uma tentativa de prolongar a análise do mundo em partes separadas além do domínio no qual ao fazer isso se torna algo adequado, na realidade não passa de uma tentativa de unificar o que na realidade não é unificável. Isso pode ser visto de forma clara em termos de agrupamentos de pessoas na sociedade (político, econômico, religioso, etc). O próprio fato de se formarem tais grupos tende a gerar um senso de divisão e de separação dos membros do restante do mundo, mas o fato de os membros estarem na realidade ligados com o todo não pode funcionar. Cada membro possui, de fato, um tipo diferente de ligação, sendo que mais cedo ou mais tarde isso virá à tona como uma diferença entre ele e os outros membros do grupo. Sempre que os homens se dividem da sociedade como um todo e tentam se unir pela identificação dentro de um grupo, é óbvio que o grupo irá eventualmente gerar um conflito interno, o que levará ao rompimento da unidade. Do mesmo modo, quando os homens tentam separar algum aspecto da natureza para seus trabalhos técnicos e práticos, isso irá também gerar um estado similar de contradição e desunião. O mesmo tipo de coisa ocorrerá com o indivíduo quando ele tenta



se separar da sociedade. A verdadeira união no indivíduo, e entre o homem e a natureza, assim como entre o homem e o homem, somente poderá florescer se houver uma forma de ação que não tenda a fragmentar a totalidade da realidade. (BOHM, 2008, p. 31).

Na perspectiva do físico David Bohm, a fragmentação nasce de um conflito entre a diferença e a semelhança. Para ele, esta forma de pensar é a causadora das crises sociais, políticas, econômicas, ecológicas e psicológicas. A tentativa de homogeneizar a totalidade, em sua visão, é vã, até mesmo na perspectiva de se encontrar um princípio holístico unificador, pois sempre haverá na totalidade o campo da diferença, mesmo entre semelhantes. A percepção fragmentada cria a separação e o fato de haver diferença e semelhança no mundo gera muitos equívocos conceituais e todos os conflitos se desdobram a partir da visão de mundo dual. Para Bohm (2008, p. 33), “a percepção fragmentária é, na essência, um hábito totalmente inconsciente de confusão ao redor da questão sobre o que é diferente e o que não é”.

O que estamos investigando ao tatear as texturas da natureza com a fluidez criativa da dança é o *olhar* sem diferenças e semelhanças, um ‘*olhar geossinestésico*’ que nos dê a possibilidade de ressignificação, capaz de nos trazer uma aprendizagem descolonizadora dos nossos sentidos e nos fazer sentir, na pele, a totalidade de todas as memórias dos seres vivos, dos povos e culturas como partes de uma grande teia envolvendo a espécie humana e o ecossistema natural.

No ponto de vista percebido pela *geossinestesia* aqui abordada, precisamos desenvolver a percepção libertadora. Ele trata a relação com a percepção enquanto atitude corpórea, de natureza multissensorial e de uma ordem de criatividade inserida na dinâmica do movimento, tendo os estados de presença como referenciais para um verdadeiro contato *Corpo-Natureza*. Em uma entrevista publicada no catálogo *Lygia Clark - da obra ao acontecimento*, Godard afirma,

Se uma mosca vem no canto do meu olho, meu olho pisca e se fecha, antes que eu me dê conta de que a mosca está chegando. Portanto, há sensorialidade que circula sem que seja necessariamente consciente e interpretada. Isso é possível porque efetivamente há um olhar que está além do olhar objetivo. Um olhar geográfico ou espacial. Um olhar que não está ligado ao tempo ou, em todo caso, que não está ligado a uma memória, que não está ligado a um retorno à história do sujeito. (CLARK, 2006. p 74)

Assim, os estudos relacionados aos processos cognitivos, de ordem relativamente ligada à relação entre a sensorialidade e a propriocepção do

movimento, serão relevantes nesta pesquisa para o aprimoramento da reflexão sobre o que acontece com o dançarino que dança em contato com o ambiente, tendo a percepção multissensorial como referencial tátil de conectividade *Corpo-Natureza*. Segundo Godard,

Durante muito tempo, pensou-se que o cérebro era um computador que recebia dados e dava ordens depois, mas sabemos hoje que não funciona dessa maneira. O cérebro funciona mais por controle e inibição do que por comando. Tudo se mexe no interior do corpo, até os músculos se mexem antes de serem inervados. Há um movimento inerente ao músculo, entre 8 hertz e 12 hertz que se chama contração miogênica, que se produz antes mesmo que esse músculo seja tocado por um motoneurônio. Depois, há uma contração ligada à inervação, e assim por diante; há uma grande quantidade de movimentos no corpo e o corpo precisa dessa atividade para iniciar um movimento. Seria muito complicado para o organismo colocar-se em movimento sem essa atividade flutuante já iniciada. Ou seja, a construção de um movimento se faz principalmente pelo controle de coletivos de unidades motoras e não pelo controle de músculos individuais. Esse coletivo está ligado por um pacto temporário (uma coordenação) que será revisto em função de uma mudança no contexto, é uma estrutura dissipadora. Além do músculo, o cérebro controla conjuntos de neurônios, já em movimento, que são mais ou menos firmemente ligados, e trabalha na orquestração das suas funções. (KUYPERS, 2010, p. 06)<sup>19</sup>.

O olhar geográfico que antecede a memória, a contração miogênica que antecede a atividade nervosa, a percepção háptica que nos disponibiliza uma cognição total, multissensorial, são apenas argumentos capazes de nos fazer compreender que a totalidade presente na natureza exige um processo de aprendizagem baseado primeiramente na desconstrução dos mecanismos repetitivos e fragmentados de mobilidade, mas o que de fato nos irá fazer compreender o significado do movimento completo é o labor, a persistente duração da experiência, a insistente criatividade do corpo ao tatear as texturas da vida.

Neste caminho de reencontro com a nossa própria natureza, teremos que aprender a aprender fazendo, colocando a mão na pele do mundo e redescobrimo a trajetória de aprendizagem conectiva do ser com o mundo, apostando no desenvolvimento de uma cultura que dialogue, reconheça e inclua os processos da natureza em suas epistemologias. Isto exigirá muita responsabilidade e muita prática reflexiva, pois não basta ler essas palavras e achar que entende sobre ecologia do corpo. Somente após longa duração na experiência será possível compreender e desenvolver uma razoável capacidade para construir conhecimento e desenvolver

---

<sup>19</sup> <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447/1323>, p. 6.

metodologias capazes de reintroduzir o ser humano nos fluxos de contenção e expansão do *Corpo Território Gravitacional* da Natureza.

## 1.6 MULTISSENSORIALIDADE, PROPRIOCEPÇÃO E SOMESTESIA

Os proprioceptores são receptores internos que nos orientam acerca da nossa posição no espaço. Considerados o sexto sentido do corpo, são, portanto, responsáveis pela sensibilidade da posição, através dos ângulos formados pelas nossas articulações, pela sensibilidade do movimento relacionado à sensação de velocidade, direção e amplitude e pela sensibilidade da força – pressão exercida sobre um objeto. (NISHIDA, 2012, p. 71).

O sentido háptico opera quando há uma interação entre os receptores cutâneos, a propriocepção e a plurissensorialidade dos sentidos. Para Godard (2006), essa “relição da constelação sensorial” acontece quando há uma mudança em todas as modalidades dos sentidos, simultaneamente à mecânica motora. Evocados pela estimulação de receptores mecânicos, os músculos, tendões e articulações participam dessa operação percepto-senso-motora movendo o corpo no espaço e conectando-o a uma pluripercepção de si e do mundo.

Para Laura Campos, estes estados de corpo são “pistas somáticas de um jogo multissensorial” (CAMPOS, 2016)<sup>20</sup>. Godard (2006, p.32-38) defende que com essa relição da constelação sensorial, acontece uma mudança em todas as modalidades dos sentidos. O que ele denomina de plurissensorialidade fluida é justamente essa capacidade háptica de interconectividade entre as operações cinestésicas e sensoriais, enquanto dispositivos de uma função tônica pré-expressiva, em processo de transformação e reinvenção. Para Godard,

É o pré-movimento, invisível, imperceptível para o próprio sujeito, que faz funcionar, ao mesmo tempo, o nível mecânico e o nível afetivo de sua organização. De acordo com o nosso humor e imaginário do momento, a contração da panturrilha, que prepara, à nossa revelia, o movimento do braço, será mais ou menos forte e, portanto, mudará a significação percebida. A cultura, a história de um dançarino e sua maneira de vivenciar uma situação, de interpretar, induzirão uma ‘musicalidade postural’ que acompanhará ou despistará os gestos intencionais executados. Os efeitos desse estado afetivo – sobre os quais apenas começamos a compreender os mecanismos –, que dão a cada gesto sua qualidade, não podem ser controlados unicamente pela intenção. (GODARD, 1995, págs. 224-225).

---

<sup>20</sup> Tese de Laura Campos defendida em 2016, através do programa de Pós-graduação em Artes cênicas da UFBA.

A função tônica do músculo, relacionado aos movimentos pré-expressivos, participa desta engrenagem háptica com a finalidade de sustentar o corpo e impedir o desequilíbrio, além de atuar como potente transmissora de informações sensoriais. Considerados como músculos de resistência, “diferem dos músculos fásicos por possuírem mais fibras vermelhas, maior densidade de fusos e maior proporção de fáscia e usarem como combustível mais oxigênio” (LARANJEIRA, 2015, págs. 596-621). Esses músculos são considerados importantes mecanismos de transmissão da informação sensorial (NEWTON, 1995, págs. 32-43), através dos trilhos fasciais, reconhecidos como tensegridade – a integridade corporal derivada do equilíbrio de elementos de tensão, tração e compressão, que proporciona estabilidade e resistência ao movimento do corpo face às interferências gravitacionais.

Esses ‘ajustes gravitacionais’ são resultantes das transferências de peso que nosso corpo realiza para se manter em movimento sobre o espaço. Em se tratando de uma dança que acontece em territórios irregulares, em fluxo e com a presença de uma diversidade de volumes e variáveis de temperatura, ficamos muito expostos às interferências e alterações do nosso centro de gravidade. Necessitamos de constantes ajustes e reajustes para evitar a queda e o desequilíbrio, portanto, a interação do nosso corpo com o campo gravitacional é equanimemente organizada pelos mecanismos sensitivos e mecânicos que envolvem a propriocepção corporal e a tensegridade miomuscular. Em outras palavras, orquestramos a dança regida pela tração contínua dos músculos e pela compressão descontínua dos ossos, num instável equilíbrio dinâmico.

Através do contato com estímulos ambientais, a prática da dança em contato com a natureza tem como proposição desopilar os filtros dos sentidos condicionados por referenciais senso-perceptivos, guiados por memórias associadas a processos cognitivos. Este processo de recapitulação da informação sensorial, afetiva e racional está diretamente associado ao que Virgínia Kastrup (2007, p. 225) aponta como sendo do campo da repetição de padrões cognitivos: “Aprender a aprender é, então, e paradoxalmente, aprender a desaprender”.

No entanto, a autora também reitera que a memória possui um papel ontológico, e se dá a partir deste confronto constante com as antigas formas de percepção (KASTRUP, 2007, p. 225). A interação do corpo com a configuração presente em territórios irregulares é um agente de ativação deste espaço de tensão

entre as memórias adquiridas e a oportunidade de invenção. Interessa-me, neste contato limítrofe, poder acessar os músculos profundos e observar os arranjos da tensegridade corporal no jogo de compensações que nosso corpo inventa para manter o equilíbrio. “Trata-se de aprender a viver num mundo que não fornece um fundamento preestabelecido, num mundo que inventamos ao viver, lidando com a diferença que nos atinge” (KASTRUP, 2007, p. 225).

A correlação entre a informação objetiva e a subjetivação do sujeito, mediante a imagem e suas representações, é dialogada em um jogo de equilíbrio entre forças opostas que coexistem no mesmo espaço-tempo do corpo em movimento. As memórias próprias da representação e seus possíveis desdobramentos criativos atuam probabilisticamente, assim, estados de corpo imprevisíveis e descolados de qualquer correlação de causa e efeito podem surgir de forma inesperada.

Godard propõe que é possível sair desse estado objetivante dos sentidos e mergulharmos nesse estado cego dos mesmos, movendo a percepção desse lugar da representação para um mergulho interno em que se pode acionar o imaginário, ultrapassando os filtros que aprisionam nossos sentidos. A questão é: como mudar os filtros dos sentidos que paralisam o movimento do imaginário, para que possamos manter nossa potência de reinventarmos a nós mesmos, nossa realidade e nossa dança? Não se trata de abandonar as formas estáveis da percepção, mas sim habitá-la de forma flutuante, movente. É manter o fio condutor objetivo dos sentidos ao mesmo tempo em que acessamos o campo aberto das suas possíveis subjetividades. (CAMPOS, 2016, p. 159)

Essa dimensão dentro/fora, gerenciada pela conectividade entre a propriocepção do movimento e a percepção háptica, é mediada pela somestesia<sup>21</sup>, que consiste na capacidade do organismo de receber informações provenientes da superfície e do interior do corpo e enviá-las, através do tálamo, ao córtex somestésico, ou, em outras palavras, é o mecanismo pelo qual criamos respostas às interações com o meio. Essa inteligência somestésica se divide em dois subsistemas: a sensibilidade mecânica (tato) e a sensibilidade à dor e à temperatura.

---

<sup>21</sup> Somestesia, do latim soma (corpo) e aesthesia (sensibilidade) se divide no Subsistema epicrítico, relacionado ao tato e à propriocepção, e subsistema protopático, relacionado à termoccepção e à dor – capacidade que as pessoas e animais têm de receber informações sobre as diferentes partes do corpo. Somestesia se divide em quatro submodalidades principais: Tato: percepção das características dos objetos; Propriocepção: capacidade de distinguir a posição estática e dinâmica do corpo e suas partes; Termossensibilidade: percepção da temperatura; Dor: capacidade de identificar estímulos fortes, potenciais ou reais causadores de lesões nos tecidos. Sistema Somestésico: cadeia sequencial de neurônios, fibras nervosas e sinapses, que codificam as informações provenientes do corpo. SISTEMA SOMESTÉSICO (Sub) sistema Epicrítico: preciso, rápido, discriminativo e com detalhada representação espacial (tato fino e propriocepção). (Sub) sistema Protopático: grosseiro, lento e espacialmente impreciso (termossensibilidade, dor, fibras táteis de sensibilidade grosseira).

A sensibilidade mecânica tem a capacidade de perceber a pressão, a vibração e o toque, e é identificada através de receptores cutâneos e subcutâneos (que detectam as informações provenientes do ambiente externo) e de receptores mecânicos internos designados proprioceptores (que captam a informação do meio interno). Essa mecânica tem a participação do campo de tensões – tensegridade – envolvendo a tensão dos tecidos miofasciais e a compressão descontínua dos ossos. Esses dois fatores, próprios da sensibilidade mecânica, explicam e justificam o fato do corpo encontrar ajustes adaptativos de natureza háptica (integração de receptores sensoriais e proprioceptivos) em experiências de dança, com diferentes texturas ambientais (água, madeira, pedra, areia, lama), uma vez que o toque sob as superfícies destes *territórios gravitacionais* estimulam nossos mecanismos multissensoriais de percepção.

Com isso, é possível acessar tanto as memórias provenientes da representação de imagens já mapeadas por nossos marcadores somáticos<sup>22</sup> (DAMASIO, 2011) como ativar estados de corpo inventivos, capazes de produzir saltos no campo perceptivo. Conhecer e apropriar-se dos conceitos implícitos no sistema somestésico é fundamental para que possamos compreender a *Dança Sensorial Háptica*, como o cruzamento de receptores cutâneos, subcutâneos, proprioceptivos, sensoriais, enquanto campo de atuação gravitacional do corpo em ambientes com probabilidade de produzir estados de corpo inventivos.

O sistema sensorial somático geral (ou sistema somatossensorial) é o responsável pelas experiências sensoriais detectadas nos órgãos sensoriais que não pertencem ao sentido especial. Enquanto, os receptores sensoriais dos sentidos especiais (visão, audição, gustação, olfação e equilíbrio) estão restritos à cabeça, os do sentido somático geral estão espalhados pelo corpo todo. O sentido somático geral do corpo (=somestesia) evoca as seguintes modalidades perceptuais: Tato: Embora o tato, a pressão e a vibração sejam tratados como sendo sensações diferentes, é evocado por mecanorreceptores da pele; Propriocepção: evocados pela estimulação de receptores mecânicos presentes dos músculos, tendões e articulações; Dor: sensação desconfortável evocada por receptores que detectam estímulos mecânicos e químicos muito intensos (ameaçam uma lesão) ou decorrentes de lesões teciduais em curso. Sensação térmica: eliciado por receptores térmicos para o calor e frio. (NISHIDA, 2012, p. 61)

---

<sup>22</sup> Os marcadores somáticos estão relacionados ao mapeamento que o corpo-mente realiza a partir da interação com o meio. “Os padrões mapeados constituem o que nós, criaturas conscientes, conhecemos como visões, sons, sensações táteis, cheiros, gostos, prazeres e coisas do gênero – imagens, em suma. As imagens em nossa mente são os mapas momentâneos que o cérebro cria de todas as coisas dentro ou fora de nosso corpo, imagens concretas e abstratas em curso ou pré-estabelecidas.” (DAMASIO, 2011, p. 95). Essas imagens preestabelecidas são acessadas através de marcadores somáticos, a partir de um processo de associação entre a experiência e a memória de experiências similares vivenciadas anteriormente.

Para entendermos o papel do sentido háptico, nesta proposta de dança aqui inscrita, temos que compreender o papel da pele na constituição deste sistema háptico, somestésico. Os estímulos mecânicos dentro/fora que incidem sobre a pele são detectados por receptores cutâneos, denominados terminações livres, e por receptores encapsulados (associados a tecidos conjuntivos). Ambos são mecanorreceptores da pele relacionados ao sentido do tato e ao conjunto de receptores que participam da sua sinestesia.

A nossa pele é um tecido que contém queratina – proteína impermeabilizante da pele, que evita a perda dos líquidos internos, tem a capacidade de dissipar o calor excessivo através das glândulas sudoríparas, por meio da sudorese, ou seja, ao mesmo tempo em que pode ser considerado um sistema fechado (de proteção) é aberto e interativo.

A pele possui ainda um sistema de proteção proveniente da presença de células fagocitárias (macrófagos e neutrófilos) que constituem a primeira fronteira de defesa contra invasores, ao mesmo tempo em que os melanócitos produzem pigmentos que absorvem os raios UVs. Outra grande função da pele é a de atuar como órgão sensorial, detectando os estímulos oriundos do meio ambiente (pressão, calor/frio e estímulos que ameaçam ou causam lesões), ao mesmo tempo em que as interações físicas provocam relações afetivas e produzem permeabilidades interativas.

Tudo isso nos faz entender que a nossa pele, considerada por alguns estudiosos, como o maior órgão do nosso corpo, tem inteligência suficiente para que possamos confiar na sua capacidade de interação com o meio. Essa sabedoria somestésica tem componentes físicos operantes, uma vez que possui 50 receptores por cm<sup>2</sup>, totalizando em torno de cinco milhões de células sensoriais cutâneas.

Nossa pele pode ser considerada um tecido gravitacional de grande inteligência somestésica e háptica, inclusive é considerada a porção mais pesada do corpo humano, dada a sua interação direta com a gravidade. Como dançarinos, precisamos nos disponibilizar à percepção destes mecanismos motores de sofisticada inteligência e fluir no campo da *sensopercepção* enquanto dançamos. Vivemos imersos em uma espécie de território semelhante a um campo plasmático envolvido por um dinâmico processo regulador próprio dos sistemas vivos.

A manutenção do ‘estado de vida’ é assegurada considerando-se que os seres vivos são sistemas biológicos *abertos* em permanente troca de energia com a sua vizinhança. Basta observar que o conteúdo energético dos nossos alimentos é vital para substituir não só a ‘energia mecânica’ do nosso esforço corporal mais também repõe o calor que continuamente liberamos para o meio ambiente. Essa liberação de calor é essencial para ‘livrar’ do excesso de *entropia* que produzimos durante todo o processo de nossa vida física. Enfim, mesmo que a *entropia* diminua em alguma parte do sistema (nosso corpo), será contrabalançada pelo aumento em outra, tal que a *entropia* do sistema permanece estável ou com ligeiro aumento. Nunca diminui ao todo. (CAMPOS, 2018, p. 17).

Esse estado fluido, em meio à densidade do tecido gravitacional em torno, está diretamente associado à fruição de uma rarefeita conectividade entre o sistema motor e os demais sistemas que envolvem o pensamento, a reflexão, os afetos. Juntos formam um inventário de conhecimentos disponíveis, traduzidos durante a troca de informação com o meio. As palavras invenção e inventário são etimologicamente relacionadas – isso mostra que o processo de construção e organização da memória não está etimologicamente dissociado da palavra invenção. O conhecimento adquirido e a invenção se retroalimentam.

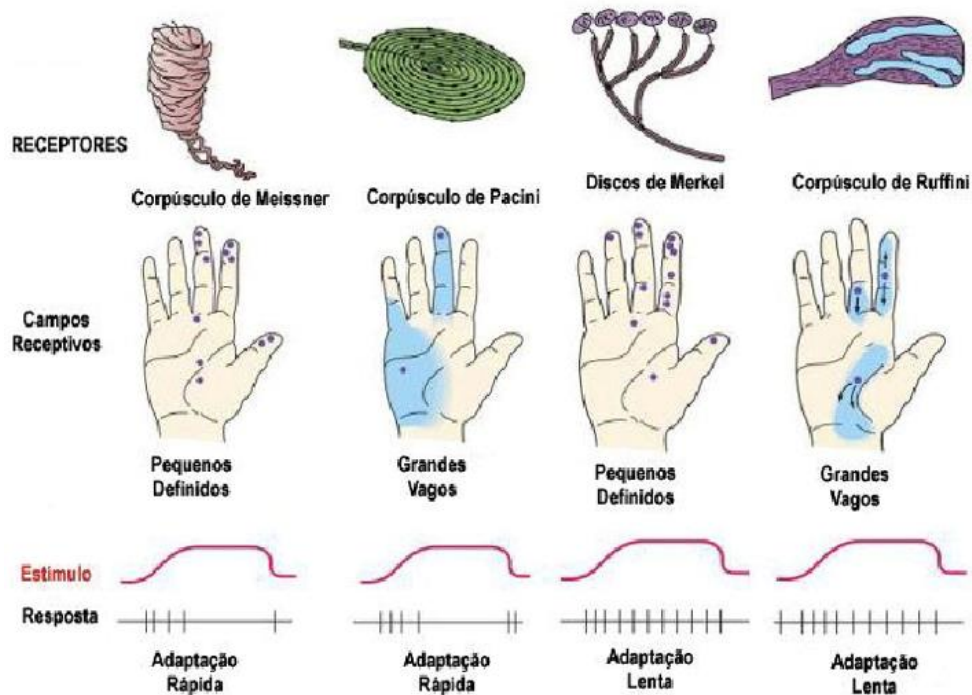
Em se tratando da ‘pele’, é importante diferenciarmos o sentido de tato do sentido háptico. Apesar da palavra *háptico* ter origem etimológica semelhante à palavra *tato*, *háptico* engloba um conjunto de interações que envolvem o tato, a ótica e a audição. Portanto, *háptico* abarca uma configuração de redes sensoriais que envolvem mais de um sentido, e toda essa tessitura sensoperceptiva faz conexões ainda com o sistema motor proprioceptivo e com a somestesia corporal, como já foi exposto acima. Já o tato diz respeito a uma propriedade dos sentidos relacionada diretamente com os receptores da pele, na sua interação com o meio externo.

Costumamos chamar de “tato” a sensação evocada pela estimulação de receptores mais superficiais (epiderme); de “pressão” a estimulação dos mais profundos (derme) e de “vibração” quando são recrutados os receptores que detectam estímulos repetitivos e rápidos. Assim, para um mesmo estímulo mecânico cutâneo, os grupos de receptores respondem de maneira peculiar. (NISHIDA, 2012, p. 62)

Há quatro principais tipos de receptores encapsulados que estão adaptados para receber informações mecânicas (Corpúsculo de Meissner, Corpúsculos de Pacini, Discos de Merkel e Corpúsculos de Ruffini). Os receptores cutâneos estão associados a estes tipos de fibras nervosas:



Figura 22 - imagem Apostila do Curso de Fisiologia.



Fonte: Departamento de Fisiologia, IB Unesp-Botucatu Prof<sup>a</sup>. Silvia M. Nishida. 2012.

Os receptores cutâneos, de terminações livres, se distribuem em todas as partes do corpo, não só na pele, e são capazes de detectar estímulos mecânicos grosseiros (tato protopático, dor e temperatura). Estes receptores são muito úteis nas experiências primárias em ambientes naturais, quando os dançarinos/performers e praticantes estabelecem um primeiro contato com o ambiente. Essa percepção superficial, mas determinante para o prosseguimento das experiências hápticas, com a dança, em contato com a natureza, é a que normalmente se apresenta em primeira instância e pode tanto abrir possibilidades de continuidade, como de bloqueio à permanência na experiência. Muitas pessoas desistem de prosseguir por resistir ao contato com essas sensações relacionadas ao tato protopático, à dor e à sensibilidade à temperatura. É importante salientar que essas impressões sensoriais quase sempre estão vinculadas às memórias cognitivas adjacentes.

Corpúsculos de Meissner são as terminações encapsuladas, revestidas, presentes apenas na pele glabra – aquela que é espessa como a palma dos pés e não possui pelos. São encontrados, principalmente, nas pontas dos dedos, lábios e regiões de muita sensibilidade das mãos e dos pés; adaptam-se rapidamente e são especializados na detecção de movimentos de objetos sobre a pele. Os discos de Merkel acompanham a distribuição dos corpúsculos de Meissner. São muito sensíveis

e eficazes na localização de estímulos sobre a pele e na determinação de textura, uma vez que estão organizados em cúpulas direcionadas para a epiderme. Estes discos são importantes receptores e deflagradores de sensações de empatia entre o corpo e o ambiente, na medida em que as texturas produzem sensações, ativam memórias e abrem a possibilidade de experiências sensoriais inventivas e inusitadas.

O Órgão Terminal do Pelo é ativado quando é inclinado a partir do contato com outros corpos em ação direta e, por isso, possui a capacidade de perceber o seu movimento sobre a pele, antes mesmo do peso natural de sua massa pousar sobre a superfície. Já os órgãos terminais de Ruffini, situados na parte mais profunda da pele e em outras regiões mais profundas do corpo (cápsulas articulares), deflagram as forças de pressão inseridas sobre a pele. O peso, a compressão e a tensão exercida sobre o corpo funcionam como agentes importantes para o desenvolvimento de uma dança em contato com as texturas naturais, uma vez que acionam um estado autorregulado de forças, oriundas da pressão externa sobre o corpo em movimento.

Corpúsculos de Pacini são receptores situados imediatamente abaixo da pele e encontrados também nas fâscias. São receptores de adaptação rápida às deformações teciduais, portanto, ótimos detectores de vibração mecânica (NISHIDA, 2012), bem como ótimos deflagradores das variações gravitacionais provenientes da presença do corpo em espaços irregulares. Muito úteis nas pesquisas de *Dança Sensorial Háptica* em relevos, declives e estruturas em movimento, cuja presença da instabilidade mobiliza o corpo a criar soluções imediatas. Como estão presentes também nas fâscias, estes receptores favorecem a comunicação interna, aumentando a qualidade de tensegridade corporal mediante a instabilidade do ambiente.

Os receptores de cócegas e pruridos são receptores com terminações livres específicas e são responsáveis por deflagrar as cócegas e a coceira. São sensações produzidas na superfície cutânea que estimulam sensações de riso, de incômodo ou mesmo de suavidade tátil. São muito presentes no contato com certas plantas que produzem reações na superfície da pele. Dançar na grama, por exemplo, normalmente pode ativar essa sensação, tanto de suavidade quanto de incômodo, o que torna necessários alguns ajustes sensoperceptivos e gravitacionais, para que a experiência possa ser integrada.

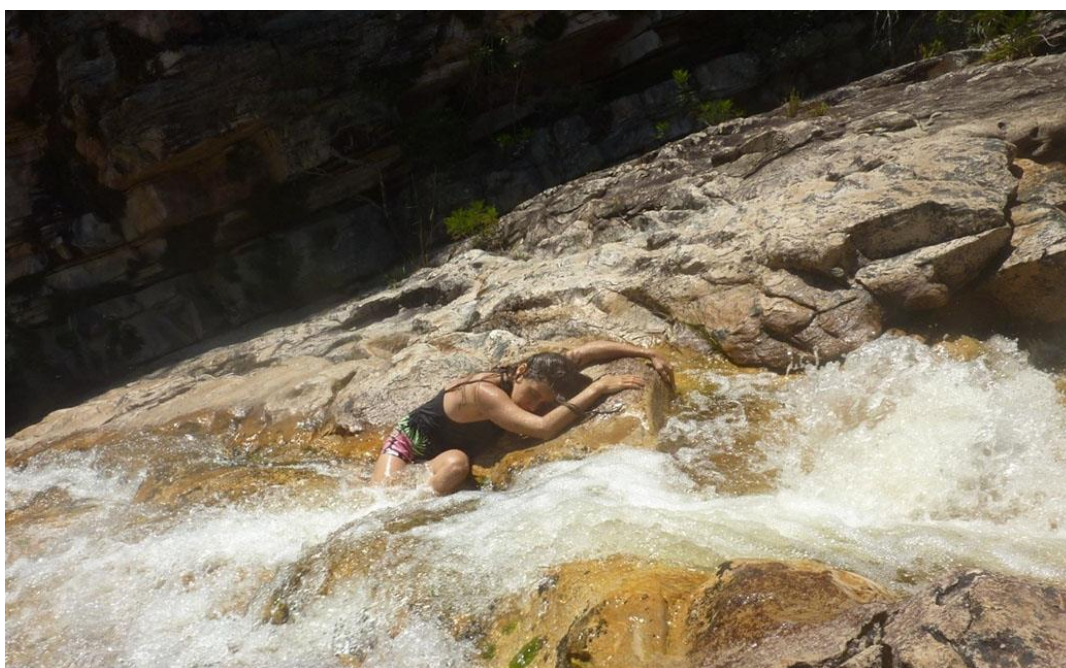
Reconhecer a simultaneidade dentro/fora entre conectores sensoperceptivos internos e externos, na experiência do corpo que dança *com* o ambiente, é compreender que os receptores táteis, propioceptivos e somestésicos são

protagonistas de uma dança de interlocuções e possibilidades cognitivas incomensuráveis. Sintetizar a dimensionalidade espaço-temporal e a multissensorialidade, em um só estado de corpo, é o que constitui a *Dança Sensorial Háptica*. Este engendramento perceptivo é importante para compreendermos as relações entre sensações, sentimentos e pensamentos correlacionados ao espaço gravitacional implicado nas relações do dançarino com o ambiente.

Nesta perspectiva, a gravidade deixa de ser uma força que atua sobre corpos como se fossem matérias inertes, e os receptores cutâneos deixam de ser passivos e passam a compor a tensegridade inusitada e inventiva do movimento, em suas multi-interações espaço-temporais. O fluxo multissensorial, cinestesticamente flexível e somestesticamente permeável, tem na pele o seu principal tecido deflagrador.

Este aglomerado de energia condensada, que comumente denominamos de matéria, gravita submerso numa dança de imanências, num bailado dialógico e autorregulador que se estabelece entre o dançarino e a dança. Essa composição de passos, previsíveis e imprevisíveis, permanentes e impermanentes, contínuos e descontínuos, mostra que a vida é *isto e aquilo*, é a poética do encontro, a imanente inventividade que faz com que a vida tenha continuidade. Nesta imagem abaixo, estou em uma cachoeira com bastante fluxo de água, resultante de um volume de chuva que ocorreu dias antes, a pesar do fluxo de água meu corpo permanece estável.

Figura 23 – Foto Laboratório na Lagoa dos Patos.



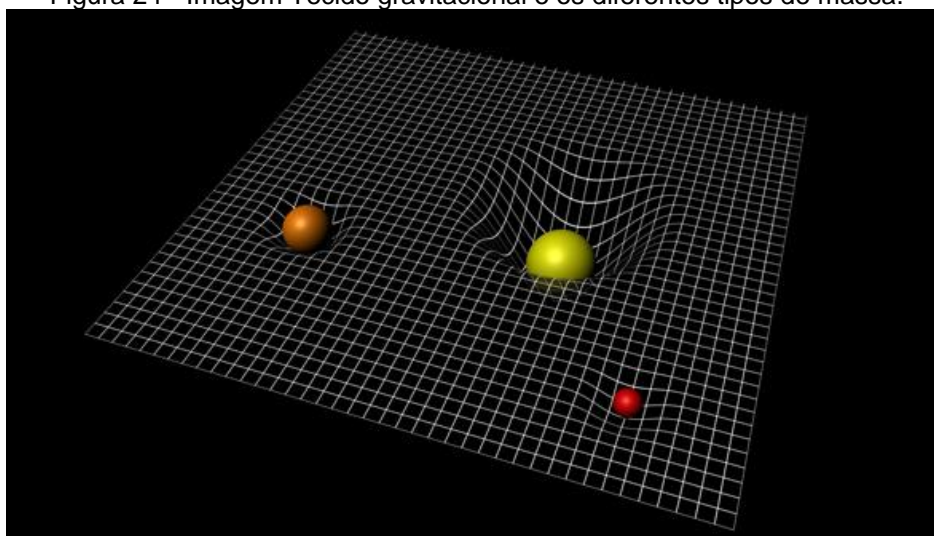
Fonte: Flávia Couto. Na imagem: Marta Bezerra. Vale do Capão, 2015.

Quando Einstein propôs a Teoria da Relatividade, ele previu uma mudança de paradigma nos referenciais estruturantes das noções de realidade, ou seja, tempo e espaço euclidianos foram desconfigurados e ampliados em novos campos conceituais. Uma estrutura cognitiva organizada em forma linear, na qual, para se compreender o todo, era necessário separar, dissecar e fragmentar aquilo que, por natureza, era inteiro e correlacionado, confere muitas limitações acerca da compreensão do tempo e do espaço.

Nessa nova abordagem, apresentada por Einstein, o espaço ganha o elemento da duração e do observador implicado nas relações de interdependência sujeito/objeto. Para o filósofo francês Henri Bergson (2006), quando conferimos a possibilidade de inserção da dimensão espacial, na dimensão do tempo, e oferecemos ao espaço uma categorização temporal, modificamos por completo a ideia de tempo e espaço como entes isolados e separados.

A Teoria da Gravitação Universal, defendida por Isaac Newton no século XV, tinha como referencial a Terra como espaço estático. Sob a regência de uma força misteriosa, comumente chamada de gravidade, capaz de atrair os corpos para o seu centro, acreditava-se na força como potencial de ação e reação. Nesta época, as descobertas, com relação à natureza da luz, ainda não tinham sido mencionadas, nem a eletrodinâmica, enquanto mediadora das configurações da energia, havia sido pensada. Por isso, é compreensível o conceito de gravidade enquanto uma força proveniente da Terra capaz de atuar nos corpos sem que eles sejam ativamente implicados no agenciamento da sua manifestação.

Figura 24 - Imagem Tecido gravitacional e os diferentes tipos de massa.



Fonte: <http://meiobit.com/336698/ondas-gravitacionais-o-que-newton-nao-viu-einstein-supostamente-previu-mas-o-laser-de-4-km-do-caltech-ligo-detectou/>

Para participar deste espetáculo gravitacional multivetorial da vida, celeiro da diversidade, é necessário ampliar as lentes da percepção e das pesquisas sobre a natureza do espaço para desenvolvermos a capacidade de perceber a vida, a partir da participação do observador na dinâmica do objeto observado. A pretensão de disponibilizar-se para o palco, sempre provisório e impermanente dos processos multirreferenciados das sensações cinestésicas, significa uma oportunidade de desenvolvimento de uma *Educação Háptica* própria para os processos adaptativos a uma realidade, cujas dimensões de tempo e espaço são compreendidas como relativas ao observador e, portanto, inseparáveis.

Mas é preciso coragem, curiosidade e labor para aprofundar-se perceptivamente neste espaço quadridimensional do espaço-tempo, de forma que haja correlação somática entre os processos cognitivos, relativos à macro e à micropercepção da realidade, e a pessoa que dança. Nas experiências que venho desenvolvendo em imersões *Corpo-Natureza*, desde 1990, aprendi a perceber a pele como dispositivo deflagrador de um sistema aberto e inteligente, envolvendo a comunicação do corpo com as texturas presentes em territórios naturais, sistema capaz de desviar-nos dos marcadores somáticos já catalogados pelos receptores de informação neurosistêmicas. Aprendi a encontrar estados de presença e prontidão para a recepção de novas e surpreendentes experiências percepto-sensório-motoras.

A *Dança Sensorial Háptica*, portanto, se realiza quando nos dispomos ao desenvolvimento da percepção multissensorial, por meio de práticas de movimento em contato com o ambiente natural. A consciência somestésica e o desenvolvimento da inteligência proprioceptiva são capazes de nos colocar diante de experiências inventivas e de conectividade dentro/fora (percepções internas e externas à pele). Em suma, é disponibilizar-se ao acontecimento e permitir-se sair da *Zona de Conforto*. Para tanto, é necessário romper com o paradigma da separabilidade e compreender que estamos todos conectados por membranas, tecidos e redes de interação gravitacional, tanto dentro do sistema corporal como fora, no espaço geofísico.

Propor a *Dança Sensorial Háptica*, como experiência criativo-inventiva, implica em trazer para este campo o entendimento de que os receptores proprioceptivos e cutâneos do corpo, quando ativados pelos receptores somestésicos, podem produzir experiências sensoriais inventivas. Podem atuar em camadas e fibras mecanorreceptoras capazes de acionar uma percepção corporal, para além da subordinação e obediência aos mecanismos da representação de uma realidade já



posta. Podem ainda abrir o campo para uma experiência estética inusitada, fronteira e coemergente.

## 1.7 COGNIÇÃO INVENTIVA – EXPERIÊNCIA E APRENDIZAGEM

Todas as experiências vividas ao longo da trajetória como professora e investigadora da Dança com a Natureza, tornaram-se objeto de investigação acadêmica em 2014. Desde o ano de 1990 estes estudos eram realizados através de imersões, reflexões e estruturas metodológicas que iam se formando e se reformulando ao longo da trajetória. Isso significa que os procedimentos somáticos e experienciais estiveram alicerçados pelo entendimento de um intrínseco e inevitável envolvimento da prática nos processos de investigação e pesquisa.

Ao tomar conhecimento da Pesquisa Somático-Performativa por intermédio da disciplina Laboratório de Performance realizada pela professora Ciane Fernandes, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, no ano de 2017, pude identificar que nas últimas duas décadas, esta abordagem ganhou reconhecimento em diversos espaços acadêmicos, com origem na Austrália e expansão para várias universidades de artes do mundo.

Ter conhecimento do campo da *Practice as Research* – PaR, (BARRETT e BOLT, 2007; CANDY, 2006, p.) foi de fundamental importância para o reconhecimento da minha trajetória como pesquisadora. Pude identificar similaridades e diferenças nos procedimentos adotados em processos que envolvem a prática da dança realizada em ambientes naturais. As experiências realizadas no Dançando nas Montanhas, apesar de ter um forte apelo estético e performático, não se configura com este propósito. No início da minha pesquisa, o apelo performático e artístico foi radicalmente excluído do meu processo de pesquisa, pois não queria que nada interferisse na experiência direta. Naquela época, final da década de 90, considerava difícil alcançar uma imersão profunda se estivesse interessada em produção artística, mesmo que fosse performativa. Isso não exclui o valor da experiência estética, que tem sua origem etimológica na **palavra** grega *aisthesis*, significando "apreensão pelos sentidos", "percepção".

O interesse maior dessa pesquisa sempre foi a comunicação com os diversos seres que habitam a natureza. Assim, a pedra, a areia, a água, a madeira, a lama, os elementos (terra, fogo, água e ar), os animais são compreendidos enquanto territórios

vivos, dotados de inteligência e sensibilidade. O foco desta pesquisa, portanto, não se configura como estudos sobre performance, ou mesmo, enquanto estímulo sensorial para o desenvolvimento de obras artísticas, trespassa por estes meios, mas tem como objetivo claro o acoplamento percepto-sensório-motor enquanto meio de aprendizagem da linguagem dos seres que vivem na natureza, com propósitos educativos.

Quando somos tocados pela experiência, nos sensibilizamos e somos comovidos de modo que há um efeito emotivo, que produz em cada um de nós um tipo de sensação, sentimento e até mesmo pensamentos, estas conjunturas psicossomáticas nos levam para estados de plenitude e totalidade percepto-sensório-motora, de modo que o efeito manifesta-se no corpo por meio de regozijo, de êxtase, de transe, catarse e tantos outros modos de responder esteticamente às experiências imanentes de presença, confiança e entrega às texturas vivas da natureza.

Nesta imagem abaixo é possível observar o estado de apreciação estética e contemplação da dançarina, costume pintar os corpos para dançar na natureza, especialmente, para poder criar um campo de experiência capaz de desenvolver a integração *Corpo-Natureza*.

Figura 24 – Foto Curso Dança Sensorial Háptica, Congresso de Ecologia Política.



Fonte: Claudia Ferrari. Na imagem: Camila Nantes. UFBA, 2019.

Nessa perspectiva, é fundamental reconhecer que a proposta desta tese parte de um pensamento que tem sua fonte na experiência, na comunicação e na

descoberta de uma linguagem capaz de tornar o humano mais próximo de outros seres que vivem na natureza, por essa razão, o sentido do tato é o principal campo sensório de investigação. O saber da experiência, adquirido por meio do sentido háptico, desperta campos de pensamento e reflexão que podem ser traduzidos em procedimentos de aprendizagem.

Justamente por essa característica educativa, passei a compreender, durante o mestrado e no decorrer da escrita desta tese de doutorado, que a comunicação com a natureza através da dança constituía uma forma inventiva de cognição, e que este toque sobre as superfícies naturais e a pele desenvolvia o que os especialistas em *sensopercepção* descreviam como o sentido háptico.

Em um *insight*, durante as aulas de Seminários Avançados de Pesquisa, ministradas pelo professor Luiz Marfuz, através do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, surge a ideia de pensar a *Educação Háptica* como premissa das práticas de *Dança Sensorial Háptica*. A partir de um comentário do colega Yuri Magalhães pude compreender o propósito educativo das minhas práticas. O olhar sensível de Yuri sobre a minha pesquisa me apontou a direção do desenvolvimento desta tese, que tem como eixo a aprendizagem sobre o *Corpo-Natureza* e suas implicações na arte e na educação.

Neste contexto, após a aprovação no curso de doutorado, sou aprovada como professora substituta na escola de dança da UFBA e, paralelamente, concluo a minha formação no curso de Licenciatura em Dança. Estas coincidências significativas me levaram a reconhecer que esta pesquisa trazia um eixo muito forte no campo da educação. A *Educação Háptica*, enquanto proposta metodológica para o desenvolvimento de processos de aprendizagem do *Corpo-Natureza*, tanto no ensino em espaço formal, quanto não formal, passou a configurar-se enquanto principal objetivo da minha pesquisa.

O sentido háptico, comumente utilizado como referencial para estudos sobre a percepção de pessoas com deficiência física, pode auxiliar de forma significativa, também para pessoas que são consideradas “normais”. Muitas vezes, essas pessoas, consideradas dentro de categoria de normalidade perceptiva e motora, acabam ficando subordinadas a um sentido principal, e quase sempre permanecem inconscientes mediante percepções sensoriais oriundas dos sentidos menos privilegiados pela consciência. Podem ocorrer, como resultado, padrões cognitivos e atitudes perceptivas que não favorecem a ampliação da percepção.



Essa compreensão me levou aos estudos de Virgínia Kastrup sobre a cognição inventiva e a reconição, e, conseqüentemente, a Maturana & Varela (2001) e Bergson (2006), que entendem o meio ambiente, como movimentos, processos, relações que provocam a autoexistência e nos fazem revisitar o conceito criacionista de evolução. Nas palavras de Kastrup,

Organismos e meio são, antes, movimentos que coisas, antes processos que entidades previamente individuadas, e é sobre a base dessa processualidade bifurcante e criadora que o movimento evolutivo tem sua continuidade assegurada. O que me parece importante é que, com a suspensão da ideia de que organismo e meio seriam termos prévios à sua relação, e dada sua consecutiva inserção num devir, Maturana e Varela restauram o criacionismo, inimigo mortal que o evolucionismo pretendia para sempre ter eliminado da biologia. Por intermédio desses autores, o criacionismo ressurgiu, mas trata-se agora um criacionismo ateu, sem instância criadora: autocriação, autoposição, autopoiese. (KASTRUP, 2007, págs. 137/138)

No campo da biologia, especificamente na corrente de pensamento defensora da autopoiese, a natureza processual e o movimento representam condição natural de perpetuação da vida e da troca inteligente de informação presente em todos os entes vivos do nosso planeta Terra. Essa é a forma pela qual o conhecimento e a vida se desdobram e continuam a produção de conhecimentos e novos saberes. É fazendo e refletindo sobre o fazer que nós, humanos, avançamos na compreensão da nossa existência na terra. Entre saberes, trocas de informação, a vida prossegue criando e recriando-se numa dança inventiva e inusitada. Nada é controlado, não há métodos, há sugestões, campos de probabilidades, pistas que podem levar ao encontro de novas e inventivas criações.

Distintos de “discursos somáticos” dicotomizados e pontuais, a somática no contexto da Prática como Pesquisa vem gerando novos conhecimentos em formatos variados - inclusive teses e dissertações de mérito internacional. De fato, essas criações somáticas e acadêmicas são performativas como fontes de multiplicação criativa entre ser(es) e meio(s), disseminados a partir de técnicas adaptadas individualmente num contexto relacional, e sem intenção de universalização. Pelo contrário, ao serem “parte integrante da prática”, essas pulsões somático-performativas extrapolam “discursos” e justamente os desconstruem, especialmente aqueles relativos a intenções quantitativas de medição de seus efeitos subservientes a um “imperativo de verdade” (ibidem) Diferente de discursos fundamentados na crença e na eficiência (ibidem), as articulações somático-performativas de pesquisa acadêmica dissolvem a busca compulsória por fatos controláveis e comprováveis e instalam modos desafiadores e muitas vezes ainda não aceitos de “conhecimento líquido” (Nelson, 2013, p.48). Assim, questionam e desestabilizam relações de poder ainda inscritas por pensadores pouco práticos. (FERNANDES, 2014, p. 05)

Neste universo de texturas, matéria-energia, gravidade, sentidos e movimento, o conhecimento se faz imperativo e a natureza se apresenta dançarina, inventiva e desvelada. Os processos de aprendizagem implicados nesta abordagem processual do conhecimento vivido nos aproximam da abordagem multirreferencial, cuja invenção é prerrogativa para a existência do ser aprendente.

Ardoino alerta-nos, ademais, que não se trata apenas de uma aquisição de conhecimentos, de um saber fazer, predominantemente cognitivos, mas levando em conta processos mais explicitamente temporais, relacionais, intersubjetivos de apropriação, de elaboração e de maturação, implicando aí a afetividade e o registro libidinal, que são, tanto quanto saberes cognitivos, a elaboração de um “saber-ser” (e vir a ser), a conquista de uma autonomia e a capacidade correspondente de se autorizar que vão efetuar-se no centro de tais processos. (MACEDO, BARBOSA & BORBA, 2012, p. 82)

Inventar, nesta condição criativa de autogestão e interação, aproxima a dimensão dos pilares da educação para o século XXI, defendida por Jacques Delors, relativos ao “aprender a aprender” imbricado no “aprender a ser”. A *dança com a natureza*, portanto, se difere de uma dança na natureza exatamente por abarcar a relação simbiótica e simbólica entre o estado de ser, fazer e aprender, ou seja, somos parte inserida na experiência de aprendizagem. Não há processo de aprendizagem nem experiência estética sem a inclusão do *Ser* no ambiente de aprendizagem. Neste contexto, o observador está implicado na experiência e a formação se dá a partir deste conhecer a si mesmo enquanto conhece e experimenta o mundo.

Nesta *Dança Sensorial Háptica*, a imbricação do observador com o observado desfaz o espaço que separa os seres, em entes semelhante e diferentes, e dilata o tempo numa duração que é medida pelo estado de presença. A pele do corpo e a pele da terra, da água, da lama, da pedra e do ar se fundem no *momentum* – neste trânsito da consciência – é possível encontrar-se com a natureza, não como algo separado, mas como um ser vivo que participa do campo gravitacional onipresente e nos une dentro/fora, atravessando-nos a pele, trazendo-nos o sentimento de pertencimento, como se houvesse uma simultaneidade entre os processos internos e a configuração do ambiente que toca a nossa pele. O filósofo Bergson aborda o conceito de simultaneidade partindo da ideia de que,

Quando estamos sentados na margem de um rio, o correr da água, o deslizar de um barco ou o voo de um pássaro, os murmúrios ininterruptos de nossa vida profunda são para nós três coisas diferentes ou uma só, como quisermos. Podemos interiorizar o todo, lidar com uma percepção única que carrega, confundidos, os três fluxos em seu curso; ou podemos manter exteriores os dois primeiros e repartir então nossa atenção entre o dentro e o fora; ou, melhor ainda, podemos fazer as duas coisas concomitantemente, nossa atenção ligando e no entanto separando os três escoamentos, graças ao singular privilégio que ela possui de ser várias. Tal é a nossa primeira ideia de simultaneidade. (BERGSON, 2006, p. 61)

A simultaneidade perceptiva nos faz acreditar que numa escala espaço-tempo de um corpo em estado de percepção háptica, não há como separar dentro/fora, eu e o mundo, pele e texturas da natureza. Nesta *Dança Sensorial Háptica*, a aprendizagem consiste neste entendimento simultâneo dos fenômenos internos e externos. O conceito de “coincidência significativa”, ou sincronicidade, criado pelo psicólogo Carl Jung e pelo físico Wolfgang Pauli, também serve para elucidar a prática desta abordagem. 1952 publicam "The Interpretation of Nature and the Psyche" com um artigo escrito por Pauli "The Influence of Archetypal Ideas on the Scientific Thoughts of Kepler" e outro por Jung "Sincronicidade: Um Princípio de Conexões Acausais" (vol. VIII).

O conceito de *aprendizagem háptica conectiva* que apresentarei nos próximos capítulos envolve os quatro Pilares da Educação desenvolvidos por Jacques Delors (aprender a ser, aprender a fazer, aprender a conviver e aprender a aprender), e está inscrita sob a ótica da percepção tátil, em que estão também incluídos os demais sentidos implicados por uma compreensão háptica da natureza do toque.

Por essa razão, incluo o termo *háptico* no contexto da aprendizagem conectiva, para refletir sobre a especificidade da abordagem aqui proposta, que tem como fim *aprender a aprender a viver em comunhão com a natureza, aprender a ser natureza, aprender a conviver e se comunicar com outros seres que vivem na natureza e aprender a fazer dança como forma de aprendizagem acerca da linguagem da natureza.*

A tríade processual de trocas de informação corpo x gravidade x texturas, a noção *ecossomática* e a *Educação Háptica* serão temas recorrentes neste contexto de pesquisa focado nos processos de aprendizagem do *Corpo-Natureza* e sua dimensão conectiva com informação sensorial primária, preexistente, latente e potencialmente livre de condicionamentos. No entanto, ao utilizar-me destes conceitos para referendar a pesquisa sobre a dança com a natureza, tenho em mente a ideia de

que a força motriz da experiência, que está diretamente ligada ao aprender a fazer, é sempre maior e intangível, pois há um lugar nesta dança de natureza para natureza que é inaudível, permanece intocável, silenciosamente oculta nos mistérios que a natureza resguarda.

## 1.8 TECENDO A DANÇA SENSORIAL HÁPTICA

A fim de construir procedimentos voltados para a *Educação Háptica*, dirigida a estudantes de dança adotei a abordagem sistêmica do paradigma da complexidade, do antropólogo, sociólogo e filósofo Edgar Morin. Essa teoria da educação nos oferece a possibilidade de conceber o processo de aprendizagem como um sistema integrado de reforma do pensamento, capaz de nos ensinar sobre a condição cósmica, física, terrestre e humana. Nesta tese, concebo a possibilidade de pensarmos em uma ecologia do corpo, pedagogicamente capaz de promover a Educação Ambiental através do corpo e da comunicação sensoperceptiva com a natureza, adotando uma metodologia que possa ser aplicada, especialmente, na formação de estudantes da dança em nível superior e experimentada pelo público geral interessado neste tipo de abordagem que nos conecta enquanto indivíduos, comunidade e espécie.

A complexidade humana não se compreenderia separada desses elementos que a constituem: todo o desenvolvimento verdadeiramente humano significa desenvolvimento conjunto das autonomias individuais, das participações comunitárias e do sentimento de pertença à espécie humana. (MORIN, 2002, p. 59)

Com a alteração em 2015 do art. 26 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, § 10, a Educação Ambiental passa a ser componente curricular obrigatório dos ensinos fundamental e médio. Como base, ainda, na diretriz da Lei no 9.795, de 27 de abril de 1999, acredito que as instituições acadêmicas de ensino superior da dança precisam adotar e desenvolver em seus projetos pedagógicos componentes curriculares específicos que tratem desta abordagem ambiental, a fim de contribuir no processo de ensino-aprendizagem deste tema emergente e transversal.

Essa abordagem ecológica, centrada na aprendizagem sobre a Educação Ambiental através da linguagem do corpo, pode corroborar com a perspectiva ecológica da aprendizagem sobre a preservação ambiental e servir de ferramenta

educativa para as ações de transformação do ser humano na sua relação com a natureza.

Esta abordagem, aqui apresentada e concebida como *Corpo-Natureza e Educação Háptica – A Dança como proposta ecossomática da sensopercepção*, pode auxiliar de forma significativa nos processos de formação de professores de dança em nível superior, que atuarão no ensino da dança no nível fundamental e médio, seja em instituições públicas ou privadas, ou em espaços não formais, uma vez que apresenta conhecimentos pratico-teóricos e metodologias sobre a poética do movimento na relação do ser humano com o ambiente natural.

Estamos dentro e fora da natureza. Somos seres biológicos e ao mesmo tempo produzimos cultura e nos diferenciamos cognitivamente dos outros seres vivos. Se não desenvolvermos uma política de transformação de hábitos culturais, dificilmente seremos capazes de permanecer vivos, pois a margem de distanciamento provocada pelos modos de operação cultural, historicamente, nos distancia cada vez mais da nossa identidade enquanto espécie humana, parte de um ecossistema maior.

A Educação Ambiental é matéria emergente e deve fazer parte de todo projeto pedagógico de formação universitária, independentemente da área de conhecimento. Uma vez que é transversal por natureza, a Educação Ambiental, no âmbito da dança, nos faz refletir sobre uma abordagem que pense a ecologia do corpo, capaz de transformar o paradigma racionalista moderno numa perspectiva sustentável *ecossomática*, na qual o corpo passa a ser um agente produtor de conhecimento, capaz de facilitar a nossa comunicação com a natureza.

Esta tese visa, portanto, apresentar uma alternativa metodológica para que os interessados nesta prática em ambientes naturais, especialmente, os estudantes de dança interessados no tema da Educação Ambiental possam ter acesso a métodos procedimentais, contextuais e atitudinais de rigorosa responsabilidade e seriedade educacional, de modo que possa, ao dançar em ambientes naturais, garantir uma bem-sucedida experiência de contato e comunicação com a natureza.

Vale lembrar que a natureza é um mistério, e pode ser traiçoeira para quem ousar atravessar o seu território sem a devida licença e sabedoria. De nada adianta este compartilhamento de experiências e procedimentos, se o praticante não desenvolver uma atitude de respeito e reverência perante a magnitude da natureza. Por essa razão, os valores e a ética devem caminhar lado a lado com a aquisição de conhecimentos, do mesmo modo que os procedimentos devem ser todos alicerçados

por uma abertura de escuta dos saberes ofertados pela própria natureza. Assim, todo instrutor de *Dança Sensorial Háptica*, ao realizar o seu plano de curso ou de aula, precisa visitar o espaço no qual pretende executar a prática de dança diversas vezes, para que a própria natureza possa ensinar o caminho e o trajeto da sua aula.

Jacques Delors nos alerta para que sejamos “os pioneiros e os propagadores de uma filosofia holística da educação para o século XXI.” (DELLORS, 2012, p.2002) Ele aponta algumas premissas para este fim e afirma que é preciso ter coragem para refletir em escala planetária, no sentido de buscar novas formas de construção da educação. Delors ressalta, ainda, a necessidade de um programa de educação mundial que possa chegar às mentes e corações de crianças e adultos, de modo a prepará-los para a era planetária que surge de forma cada vez mais veloz. Essa educação deve ser ancorada na solidariedade e deve contrapor a marcha sinistra do fundamentalismo que cresce a galopes. Em um dos princípios adotados por ele para chegar a este fim, diz:

O planeta Terra que habitamos, e de que todos somos cidadãos, é uma entidade única, fervilhante de vida; a espécie humana é, em última análise, uma grande família em que todos os membros são solidários - Vasudhaiva Kuktumbakam, dizem os Vedas; as diferenças de raça e de religião, de nacionalidade e de ideologia, de sexo e de preferências sexuais, de estatuto econômico e social – embora importantes em si – devem ser respostas no contexto mais geral dessa unidade fundamental. (DELORS, 2012, p.202)

Tecer a *Dança Sensorial Háptica* como proposição metodológica para a reeducação do ser humano tem como premissa a mudança de paradigma de desenvolvimento da sociedade humana, para o paradigma de *envolvimento* da humanidade nos processos sustentáveis da Terra. Precisamos encontrar alternativas que favoreçam a relação do ser humano com a natureza e reestabeleçam uma convivência humana mais equânime com os demais seres vivos. Para tanto, precisamos mudar nossos hábitos culturais e reformar nossa visão de mundo. “A reforma do ensino deve levar à reforma do pensamento e a reforma do pensamento deve levar à reforma do ensino”. (MORIN, 2017, p. 20).

Nesta perspectiva, devemos pensar o corpo, envolvendo *Corpo-Natureza* dentro de um sistema de aprendizagem autorregulado pela percepção cuidadosa do tecido gravitacional interdependente, autorregulador e auto-organizador de processos socioambientais, de modo que possamos reduzir a margem de impactos negativos de nossa presença e de nossas ações no ambiente natural, a fim de encontrar formas

mais sustentáveis de sobrevivência, comunicação e trocas com o espaço em que vivemos.

Com base nos sete princípios propostos, por Edgar Morin, farei um paralelo com o ecossistema de uma árvore e, desta relação, desenvolverei os sete fundamentos da *Educação Háptica* aqui proposta. Para este autor, há sete princípios fundantes que corroboram a teoria da complexidade: Princípio sistêmico ou organizacional, indicado por Pascal, em que é considerado impossível conhecer as partes sem conhecer o todo. O Princípio Holográfico, que nos informa que as partes estão contidas no todo e o todo nas partes. O Princípio do Circuito retroativo, concebido por Norbert Wiener, que permite ao sistema desenvolver a capacidade de autorregulação. O Princípio Recursivo, que percebe a vida como um processo de autogeração. O Princípio da autonomia/dependência (auto-organização), que propõe que todo sistema para existir depende da existência de outros sistemas codependentes. O Princípio Dialógico, que concebe a inseparabilidade dos fenômenos contraditórios. O Princípio da Reintrodução do conhecimento em todo conhecimento, que restaura a percepção e nos oferece a oportunidade de evolução e transformação de velhos paradigmas. A Teoria da Complexidade, proposta por Edgar Morin, entende que a reforma do pensamento, portanto, engloba uma transformação ética, social e existencial, e para tanto, compreende que estes princípios são fundamentais para a reorganização de novos modelos de educação.

Ao pensar em uma pedagogia de Educação Ambiental tendo como referencial o próprio corpo, temos que reconhecer e identificar de que modo os elementos e os procedimentos aplicados podem de fato ser eficazes enquanto proposta de reeducação do ser humano. O que está sendo proposto nesta tese é que as imersões Corpo-Natureza, propostas nesta abordagem artístico-pedagógica de pesquisa da dança, podem contribuir nos processos de formação do professor e do bacharel em dança, bem como de todo cidadão, garantindo que possam ter acesso a um conhecimento ecossomático capaz de aprimorar o pensamento teórico-prático sobre a ecologia do corpo.

A decolonialidade percorre uma linha de pensamento que pode colaborar de forma muito eficaz no desenvolvimento reflexivo e conceitual dos objetivos desta pesquisa. A emergência de responsabilidade ambiental e cidadã necessária neste contexto de insurgência de valores humanitários, historicamente banidos do pensamento hegemônico, nos faz compreender a urgente necessidade de



desenvolvimento de pedagogias decoloniais<sup>23</sup> capazes de descolonizar os nossos sentidos. Através de métodos e abordagens pedagógicas interculturais, de nos libertar dos processos de colonialidade, que marcaram a história da humanidade, temos a esperança de que um novo mundo seja possível.

Com base nos referenciais teóricos que alicerçam a Teoria da Complexidade, serão analisados aspectos somáticos e cognitivos oriundos da experiência de 30 anos de observação (considerando que iniciei esta pesquisa em 1990), com o objetivo de elaboração de uma proposta de pedagogia decolonial, capaz de criar condições favoráveis para a *Educação Háptica*, emancipatória dos sentidos, libertadora da percepção e com potencial para promover a integração entre a natureza e a cultura.

Estamos a um só tempo dentro e fora da natureza. Somos seres simultaneamente cósmicos, físicos, biológicos, culturais, cerebrais, espirituais... somos filhos do cosmo, mas, até em consequência da nossa humanidade, nossa cultura, nosso espírito, nossa consciência, tornamo-nos estranhos a esse cosmo do qual continuamos secretamente íntimos. Nosso pensamento, nossa consciência, que nos fazem conhecer o mundo físico, dele nos distanciam ainda mais. (MORIN, 1999, p. 38)

Entender este diálogo, muitas vezes contraditório, da natureza e da cultura através do corpo que dança, tendo como eixos de observação tanto os processos relativos à experiência somática quanto os processos cognitivos resultantes é, portanto, o principal objetivo da *Dança Sensorial Háptica*. Para tanto, apresentaremos uma perspectiva cognitiva, inventiva e completamente vinculada à poética da dança. Tais experiências podem servir de ferramentas indispensáveis aos estudos do corpo e dos processos criativos nos campos da educação, ecologia e arte.

A investigação focada nos princípios atitudinais que intimamente estão imbricados no movimento e que podem ser observados através da dança são, nesta abordagem pedagógica, correlacionados à dinâmica do espaço-tempo e aos quatro Princípios da *Dança Sensorial Háptica*, que serão melhor desenvolvidos no próximo capítulo. Estes princípios, além de favorecer o desenvolvimento de uma consciência participativa e imanente, imbricada na relação do corpo com a gravidade, nos

---

<sup>23</sup> Não basta apenas reclamar das atrocidades realizadas por um passado milenar marcado pela violência de culturas humanas detentoras de preciosos saberes sobre a natureza. Temos que corajosamente abrir novas trilhas e, de certa forma, acolher nossos antepassados atroz e todos os povos que foram injustiçados por políticas de opressão, para que possamos, sem medo e com a coragem dos antigos guerreiros e guerreiras, avançar na construção de um novo mundo.

auxiliarão de forma significativa na aproximação do nosso corpo das texturas naturais e no desenvolvimento do sentido háptico.

O contato com a matéria se dá por meio de ações, não sendo intermediada por qualquer representação. Contato, portanto, inventivo, e não representativo. A matéria não se confunde com a forma dos objetos, mas é algo amorfo, ao mesmo pré-objetivo e pré-subjetivo. A experimentação, por sua vez, não é subjetiva, mas a condição de constituição tanto do sujeito cognitivo quanto do mundo conhecido. Dessa perspectiva, sujeito e objeto são formações experimentais, inventadas. (KASTRUP, 2007, p. 62).

A noção de inseparabilidade, defendida pelo filósofo grego, Heráclito, tem o princípio dialógico como premissa. Este princípio, também incluído nos sete princípios da Teoria da Complexidade, nos informa que há na base de formação do universo uma dança de ordem, desordem e organização – “a dialógica permite assumir racionalmente a inseparabilidade de noções contraditórias para conceber um mesmo fenômeno complexo.” (MORIN, 2017, p. 96).

A diferenciação dos seres vivos no espaço é favorecida pela presença da pele, que protege os organismos das bactérias nocivas aos seus órgãos de funcionamento interno e os diferencia dos demais seres, no entanto, esta camada, em uma ordem mais ampla de compreensão do espaço, é suficientemente porosa para acoplar todos os seres vivos ao ambiente atmosférico comum. Em outras palavras, o elemento ar nos disponibiliza a experiência viva da inseparabilidade, pois todos os seres vivos dependem deste elemento para se manter vivos.

Do mesmo modo, os sensores cutâneos e proprioceptivos favorecem o desenvolvimento da interação somestésica destes corpos com o ambiente, o que nos faz acreditar que essa diferenciação entre sujeito e objeto é mera abstração conceitual, uma vez que as respostas ao meio nascem de uma estrutura dialógica. A *Dança Sensorial Háptica* agrega ao comportamento fisiológico dos corpos a experiência estética e torna-se instrumento da comunicação *Corpo-Natureza*. O contato da pele com as texturas naturais, realizado através do ritmo, da pulsão, da transferência de peso, das gradações da energia relativas às qualidades de movimento, do corpo a corpo com as texturas naturais, traz um grande potencial para a resignificação dos sentidos, e encontra na criatividade um tipo de percepção cinestésica reintegradora, inclusiva e transformadora deste já obsoleto conceito cartesiano de separabilidade, que alicerçou a produção do conhecimento racionalista.

Além de potencializar a experiência somática e desenvolver um tipo de inteligência proprioceptiva não reativa, este tipo de prática corporal investiga a percepção sensorial em um nível muito profundo, e coloca o dançarino enquanto observador de seus próprios condicionamentos, suas memórias e seus hábitos. A atenção necessária, para deslocar o corpo em um ambiente repleto de relevos, formas diversificadas e texturas, dispara os nossos sensores de alerta e presença. Essa ‘antena perceptiva’ nos ajuda, a partir da propriocepção, a reconectar-nos com a natureza originalmente livre do nosso corpo vivo.

Ao dançarmos com a natureza, de forma gradativa, com muito acolhimento vamos nos desvencilhando de hábitos adquiridos pelos processos de colonização culturalmente transmitidos de geração a geração. Esses traumas historicamente sofridos pelo nosso corpo e armazenados violentamente, em nossas memórias musculares inconscientes, uma vez desconectados da sua fonte aprisionadora, ou melhor, das nossas próprias emoções recognitivas, preenche-nos de coragem para desenvolvermos nossa própria autonomia e capacidade de inventar a nossa própria história.

Tecer a *Dança Sensorial Háptica* não é uma tarefa fácil. À medida em que aprofundamos e experimentamos as *Zonas de Desconforto*, o contato com a natureza ativa nossas memórias esquecidas e nos oferece oportunidade de ressignificação. São necessários muitos anos para restaurar o que historicamente nos foi violado. No entanto, temos que iniciar a tessitura deste caminho de forma sempre homeopática e cuidadosa para não magoar as feridas que não teremos como remediar, por hora. Este cuidado se expande para a outridade, pois dançando, aprendemos a pisar ‘devagarinho’ na pele da Mãe Terra, de modo a preservar a sua integridade.

Posso saber pedagogia, biologia, como astronomia; posso cuidar da terra, como posso navegar. Sou gente. Sei que ignoro e sei que sei. Por isso, tanto posso saber o que ainda não sei, como posso saber melhor o que já sei. E saberei tão melhor e autenticamente quanto mais eficazmente construa a minha autonomia em respeito à dos outros. (FREIRE, 1996, p.165)

A humildade de nos reconhecer predadores, consumidores exacerbados dos recursos naturais, e nos dispor a recomeçar a história da humanidade, é um grande e importante passo de retorno. Já avançamos num modelo de progresso que só nos fragmentou, nos adoeceu e nos entristeceu. O regresso é urgente e paradoxalmente evolutivo.

Vamos, neste tatear, tecer e ativar a nossa criança perdida, vamos adentrar nas nossas percepções inconscientes para que o espaço da consciência possa incluir e agregar a natureza que nossos impérios civilizatórios fizeram questão de deixar fora das suas fortalezas. É claro que encontraremos ‘pântanos’ e ‘animais ferozes’ neste ‘corpo’ que esquecemos por trás dos muros da nossa tão estruturada civilização humana. Por isso, temos que nos preparar para esta aventura!

## 2. CAPITULO II - SISTEMA CORPO NATUREZA E EDUCAÇÃO HÁPTICA

Figura 25 – Foto Dançando nas Montanhas em Residência Artística.



Fonte: Maíra Spanghero. Na imagem: Bárbara Leoa. 2015.

Neste capítulo, pretendo apresentar a relação entre natureza, cultura e dança, com uma abordagem sensoperceptiva capaz de abrir espaço para reflexões sobre a ética e a Educação Ambiental. Tendo o corpo como referencial do processo de aprendizagem de novas formas de convivência com o ambiente natural, o propósito deste capítulo é esclarecer para o leitor que o objetivo da *Dança Sensorial Háptica* é educar o ser humano, no sentido de apresentar novas abordagens para o desenvolvimento da consciência ecológica, sendo assim, a dança é fim e meio para o desenvolvimento da Educação Ambiental aqui proposta.

Numa perspectiva ecofeminista e decolonial, a proposta pedagógica, tem como referenciais os saberes observados através do contato direto com a natureza, bem como os conhecimentos transdisciplinares que envolvem os estudos prático-teóricos do que venho denominando de *Corpo-Natureza*. Para tanto, apresentarei os

Fundamentos da Grande Árvore do Conhecimento, que têm a função de nortear o leitor em relação ao campo perceptivo do processo transformador e educativo proposto nessa tese. Desenvolvidos durante anos de prática, observações e reflexões, estes Fundamentos revelam os aspectos conceituais extraídos de uma dança de envolvimento e acoplamento com as texturas da natureza.

Ainda neste capítulo, pretendo ainda introduzir os *Princípios da Dança Sensorial Háptica* correlacionando-os com os *Fundamentos*, para que possamos, no próximo capítulo, aprofundar-nos não somente nos princípios, mas em todo o sistema da *Dança Sensorial Háptica* proposto nesta tese de doutoramento, incluindo os aspectos sensomotores, psíquicos e educacionais. Neste capítulo, portanto, não me concentrarei em procedimentos didáticos, mas farei uma introdução aos elementos metodológicos indispensáveis e fundantes de uma abordagem de desenvolvimento da consciência ecológica corporal, tão urgente e necessária na formação educacional das próximas gerações.

Reconhecer os aspectos biológicos, ecológicos, psicológicos, culturais, nos processos que envolvem a arte de dançar em contato com a natureza, é essencial.

Por essa razão, adoto a multirreferencialidade de campos de conhecimento para poder tratar de uma abordagem que visa o desenvolvimento da percepção háptica através da dança em contato com as texturas naturais. O ser humano é um ser que resguarda no corpo a totalidade de todas as suas descobertas cognitivas – somos um corpo de memórias! E, para aprendermos a lembrar novamente da nossa natureza simples e humana, precisamos aprender de novo a conhecer a natureza viva que ainda nos resta, e isso só é possível se convivemos com a natureza, seja como for, de forma sustentável e equilibrada.

Aprender a conviver com a natureza é, antes de tudo, aprender a *Ser* natureza. A metodologia aqui apresentada visa, primeiramente, despertar essa percepção ecológica, tendo o corpo como autor de todas as impressões inimagináveis que podemos ter quando nos abrimos verdadeiramente para uma dança com a natureza. Na natureza, dançamos para aprender a *Ser* o que somos! E somos natureza humana.

Neste capítulo, os procedimentos pedagógicos terão, sobretudo, um caráter mais genérico, filosófico e conceitual, uma vez que farão uma reflexão sobre os aspectos transversais que modelam a formação da mentalidade humana, quando nos dispomos a interagir horizontalmente com os demais seres vivos. Os elementos mais associados aos procedimentos corporais serão melhor desenvolvidos nos próximos

capítulos, portanto, para que possamos atingir o objetivo principal desta pesquisa, que consiste em ‘aprender a dançar com a natureza para aprender a se comunicar como natureza’, precisamos aprender a desaprender, precisamos de novos sentidos e de abertura para novas experiências sensoriais.

Como procedimento preparatório e estruturante, proponho os sete *Fundamentos da Educação Háptica* e os quatro *Princípios da Dança Sensorial Háptica*. Estes procedimentos, de ordem conceitual e atitudinal, preparam o ‘terreno’ para que possamos aplicar metodologias de corpo capazes de favorecer o desenvolvimento da percepção háptica e o encontro *geossinesiológico* com o nosso *Corpo-Natureza*.

Apresentarei neste capítulo a *fundação* desta pesquisa, a fim de que possamos dançar sem perder a conexão com os valores éticos fundamentais para uma verdadeira conexão *Corpo-Natureza*. Reconhecer e valorizar os aspectos subjetivos que envolvem a percepção corporal é essencial para o desenvolvimento do performer/dançarino como indivíduo, cidadão e ser humano. Dançar como natureza, dentro da perspectiva da *Educação Háptica*, implica em responsabilidade, compromisso e desenvolvimento de valores éticos indispensáveis para o desenvolvimento de práticas artísticas e sociais de caráter educativo e transformador.

## 2.1 MOVIMENTO, NATUREZA E CULTURA

O ser humano nos é revelado em sua complexidade: ser ao mesmo tempo, totalmente biológico e totalmente cultural. O cérebro por meio do qual pensamos, a boca, pela qual falamos, a mão com a qual escrevemos, são órgãos totalmente biológicos, e, ao mesmo tempo, totalmente culturais. O que há de mais biológico – sexo, o nascimento, a morte – é, também, é o que há de mais impregnado de cultura. Nossas atividades biológicas mais elementares – comer, beber, defecar- estão estreitamente ligadas a normas, proibições, valores, símbolos, mitos, ritos, ou seja, ao que há de mais especificamente cultural; nossas atividades mais culturais- falar, cantar, dançar, amar, meditar- põem em movimento nossos corpos, nossos órgãos; portanto, o cérebro. (MORIN, 2017, p.40).

Figura 26 – Foto Dançando nas Montanhas em Residência Artística.



Fonte: Maíra Spanghero. Na imagem: estudantes do curso e músicos. 2015

Na relação do homem com a natureza, há três correntes de pensamento que influenciam de forma direta a conduta moral da cultura humana no que diz respeito à ética ambiental. O antropocentrismo coloca o ser humano no centro das preocupações ambientais. O ecocentrismo entende que o meio ambiente é o centro, enquanto que o biocentrismo procura dividir o centro das preocupações entre a condição humana e os demais seres vivos.

Algumas visões mais tradicionalistas acreditam que as éticas antiantropocêntricas<sup>24</sup>, de certa forma, maculam a sacralidade da vida humana que, na perspectiva do filósofo norte-americano Ronald Dworkin, não possuem uma conotação religiosa, mas representam uma certa tendência a singularizar e privilegiar o direito ambiental humano em detrimento dos demais seres vivos. De acordo com o pressuposto de que a ética tem uma função tanto normativa quanto relacional, Carlos Naconecy, doutor em filosofia pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul,

<sup>24</sup> “Posições antropocêntricas e antiantropocêntricas levantam uma contra a outra, está subjacente uma certa concepção de ser humano. O ponto de partida da argumentação e o objetivo da crítica é antropológico. As duas tendências confrontam-se criticamente com a visão moderna do ser humano. O ponto de referência é o ser humano autônomo e empreendedor vencedor das determinações e autossuficiente, dominador da natureza caótica e conquistador do mundo. O contexto cultural do debate crítico é a modernidade”. (JUNGES, 2001, p. 49). Diante desta reflexão, o que está sendo colocado em questão é o paradigma da modernidade que pressupõe uma dinâmica civilizatória que inclui em seu *modus operandi* a dominação da natureza pelo homem. Algumas tendências antiantropocêntricas defendem o ecocentrismo – que traz como centralidade o reconhecimento do ecossistema como referencial para o desenvolvimento da ética e de valores mais sustentáveis e integrativos no que tange à relação do ser humano com o meio ambiente.



apresenta uma noção biocêntrica de ética da vida e aponta uma clara reflexão sobre a falta de biorespeito humano com a alteridade, além da tendência de usar a natureza apenas como fonte de recursos naturais para atender a sua necessidade de sobrevivência.

A perspectiva biocêntrica denuncia que os sistemas éticos fundados sobre a racionalidade, autoconsciência ou senciência se calam frente a organismos que têm, claramente, uma importância moral. A especial gravidade desta reflexão encontra repercussão no fato de que a humanidade alterou a vida na Terra, nos insignificantes 0,000002% do tempo que está no planeta, mais profundamente do que ela foi alterada em bilhões de anos. (NACONECY, 2007, p. 05)

Este comportamento cultural de exploração e coisificação da natureza pode ser analisado tendo como referencial os processos de colonização, pois ainda reverbera a influência destes padrões comportamentais na mentalidade e na cultura e no comportamento. As dinâmicas que entrelaçam a natureza aos processos culturais tiveram a colonialidade como atravessadora, e essa brutal intervenção deixou marcas traumáticas na mentalidade dos povos dominados. A insurgência destas culturas e o desmonte dessas memórias podem ser superadas pela dinâmica do pensamento decolonial<sup>25</sup> que surge na atualidade como forma de reinvenção de novo mundo.

Neste trajeto de investigação de caminhos para uma reaproximação do ser humano ao seu convívio com os demais seres naturais que coabitam a Terra, o movimento precisa ser pensado numa dimensão tanto biológica quanto cultural. A relação entre a dança e a ecologia envolve tanto aspectos éticos quanto culturais, por essa razão, no cerne desta crise ambiental atual, não podemos deixar de incluir no mesmo eixo as problemáticas político-culturais relativas ao corpo, os recursos naturais e a cultura –, subjugados a um patamar de subordinação às leis de controle da colonialidade. Tamanha atrocidade, centrada na crença da separação corpo/espírito, cultura/natureza, resultou na dominação geopolítica do conhecimento, pelos

---

<sup>25</sup> O termo decolonial deriva de uma perspectiva teórica que estes autores expressam, fazendo referência às possibilidades de um pensamento crítico a partir dos subalternizados pela modernidade capitalista e, na esteira dessa perspectiva, a tentativa de construção de um projeto teórico voltado para o pensamento crítico e transdisciplinar, caracterizando-se também como força política para se contrapor às tendências acadêmicas dominantes de perspectiva eurocêntrica de construção do conhecimento histórico e social. A caracterização desses intelectuais com o termo decoloniais é mais uma das expressões dadas por alguns pesquisadores que os estudam no Brasil. Na verdade, é um conjunto de autores denominado por Arturo Escobar (2003), como grupo de pesquisadores da perspectiva teórica “Modernidade/Colonialidade” (MC). [file:///F:/Documentos/dourotado%202017/textos%20pesquisa%20doutorado/O\\_QUE\\_E\\_UMA\\_EDUCACAO\\_DECOLONIAL%20\(1\).pdf](file:///F:/Documentos/dourotado%202017/textos%20pesquisa%20doutorado/O_QUE_E_UMA_EDUCACAO_DECOLONIAL%20(1).pdf)

fundamentalistas colonizadores, de modo que a trilha de envolvimento *Corpo-Natureza*, os saberes ancestrais e a cultura humana se perderam no tempo.

Em 1967, o historiador Lynn White Jr. produziu um artigo seminal intitulado "The Historical Roots of Our ecological Crisis" [As raízes históricas de nossa crise ecológica], na qual afirmava que tradição judaico-cristã contribuía decisivamente para o aprofundamento da crise ambiental (domínio sobre a natureza) justificando teologicamente a partir da elevação simbólica do homem como imagem e representante direto da divindade. (LOURENÇO, apud WHITE, p. 19, 2019)

Portanto, o fundamentalismo religioso e a colonialidade estão no pano de fundo do desmonte cultural e da devastação ambiental que retroalimenta o capitalismo moderno. A *Educação Háptica*, proposta nesta tese como instrumento metodológico de reconexão com os saberes próprios de uma saudável relação entre cultura e natureza, parte do pensamento decolonial. Através da linguagem corporal, estabelece novos vínculos do corpo com o ambiente e propõe um recomeço histórico, abrindo trilhas, caminhos e alternativas para que possamos restabelecer o contato com as memórias remanescentes de culturas geopoliticamente subestimadas, que viviam em comunhão com a natureza num estado profundamente enraizado no cotidiano e nos hábitos.

Compreender a função da dança enquanto um pilar fundante na formação humana incorpora no campo da arte, da educação, da psicologia, da política e da ecologia, o sentido de corporalidade enquanto linguagem ancestral de comunicação humana com a natureza. Os ritos sagrados representativamente presentes em todas as culturas antigas tinham a dança como veículo de comunicação. Desde a era paleolítica à neolítica, a dança significou o meio pelo qual o ser humano se comunicava com as forças da natureza.

A ideia de que a colonialidade é constitutiva da modernidade significa o questionamento da geopolítica do conhecimento como estratégia do pensamento moderno ocidental que, de um lado, afirmou suas teorias, seus conhecimentos e seus paradigmas como verdades universais e, de outro, invisibilizou e silenciou os sujeitos que produzem outros conhecimentos e histórias. Em outros termos, a modernidade foi implementada escondendo o seu lado obscuro que é a colonialidade. Para esses intelectuais, colonialidade e modernidade são as duas faces da mesma moeda. Graças à colonialidade, a Europa pôde produzir as ciências humanas com um modelo único, universal e pretensamente objetivo na produção de conhecimentos, além de deserdar todas as epistemologias da periferia do ocidente (WALSH; OLIVEIRA; CANDAU, 2010, p. 03)

Para a Educação Somática, que confere aos estudos corporais pluridimensionalidade corpo/mente, emancipação criadora e autonomia para uma nova forma de inventar a si mesmo e a relação com o mundo, a dança é compreendida de forma relacional e, por si só, traz em sua origem uma abordagem ecológica. Historicamente, a dança cumpre o papel de ser porta-voz de culturas ancestrais milenares, mesmo sofrendo a invisibilidade geopolítica promovida pelos processos de colonização. Por essa razão, a cultura do corpo é potencialmente uma ferramenta eficaz para os processos que envolvem uma pedagogia decolonial.

O corpo é o território, é a história, é cultura em movimento. Para James Gibson, mentor da ascendência do sentido háptico nos estudos sobre a percepção, o ambiente pode ser entendido como "*the surfaces that separate substances from the medium in which the animals live*"<sup>26</sup> (GIBSON, 1979/1986, p. 127) Nesta direção, a *Educação Háptica*, em sua conduta decolonial, pode conectar-nos diretamente com a nossa condição relacional e dialógica enquanto espécie humana, que não discrimina, nem oprime racialmente nenhum semelhante, que não explora nem mata os animais, que preserva a vida e com leveza nos aponta o caminho para aprender 'de novo' a conviver.

Uma ação decolonial enquanto pedagogia implica, (...) em um trabalho de orientação decolonial, dirigido a romper as correntes que ainda estão nas mentes, como dizia o intelectual afrocolombiano Manuel Zapata Olivella; desescravizar as mentes, como dizia Malcolm X; e desaprender o aprendido para voltar a aprender, como argumenta o avô do movimento afroequatoriano Juan García. Um trabalho que procura desafiar e derrubar as estruturas sociais, políticas e epistêmicas da colonialidade – estruturas até agora permanentes – que mantêm padrões de poder enraizados na racialização, no conhecimento eurocêntrico e na inferiorização de alguns seres como menos humanos. (WALSH, 2009, p. 24)

Estas aberturas dialógicas da dança com a ecologia e a educação, quando trazidas para o pensamento decolonial, demonstram que a relação entre cultura e natureza, quando libertada da colonialidade do poder, nos oferece a oportunidade de adentrar num espaço de aprofundamento nos processos de aprendizagem através dos sentidos do corpo. Entre ossos, pele, carne e espírito, a natureza humana se conecta com o ambiente, intermediada pelos órgãos sensoriais, numa experiência tátil, ótica, auditiva e cinestésica libertadora. Através da sensibilidade, nos reconectamos com a trilha obstruída pela separação corpo/mente, matéria/espírito, natureza/cultura, e ao nos dispormos a trilhar novamente o caminho que se fechou no

---

<sup>26</sup> "as superfícies que separam as substâncias do meio no qual os animais vivem".

esquecimento, abrimos fendas no obscurantismo cultural e na obstrução das nossas memórias sensoriais.

Figura 27 - Dançando nas Montanhas em Residência Artística.



Fonte: Maíra Spanghero. Na imagem: Vera Pardo. 2015.

Dançar com o propósito de despertar o nosso *Corpo-Natureza* é compreender o movimento como um poderoso agente de desenvolvimento da consciência e reconhecimento do valor inerente<sup>27</sup> dado a cada ser vivente acerca do seu legítimo direito de existir e se relacionar com autonomia em seu ecossistema. Essa qualidade de percepção e, conseqüentemente, de ética ambiental, é balizada por uma visão de mundo inventiva e transformadora dos hábitos corporais adquiridos a partir de processos recognitivos.

A inventividade do sistema cognitivo é muitas vezes obstaculizada por certo tipo de relação com o senso comum que impede o fluir da cognição e a criação de novas formas de conhecer. Que nem sempre se cumpre a fórmula do aprender a aprender, que assegura a continuidade da invenção contra a rigidez dos hábitos. (KASTRUP, 2007, p.180)

Nesta proposta de dança sensorial, o objetivo é, sobretudo, aprender a aprender a se relacionar com a natureza como entes naturais que somos, partes de

---

<sup>27</sup> “Valor inerente” é o valor que merece ser respeitado por si mesmo, porquanto deriva, por exemplo, de propriedades estéticas, de organização, ou de ser resultado de processos naturais. Esse valor é independente de expectador ou valorador, potencial ou atual, ou seja, de atitudes subjetivas, de preferências ou de estados mentais de outros seres. (LOURENÇO, p, 40, 2019)

um sistema interdependente, autorregulado por um sistema de organização dialógico retroalimentado pela troca constante de energia e informação. Isso significa que “[...] a ‘cultura’ no sentido mais restrito consiste em um precedente histórico e normativo para a cultura como um todo: ela encarna um ideal de refinamento humano” (WAGNER, 2002, p. 81) que se fortalece em seu aspecto inventivo e transformador na medida em que estabelece vínculos interculturais.

Na experiência com a dança sensorial em contato com a natureza, desenvolvida nos últimos 30 anos, por meio de inúmeras práticas individuais e em grupo, o mais importante foi compreender que não há separação entre corpo, natureza e cultura. Somos seres biológicos e culturais simultaneamente, sobretudo, porque existimos e reexistimos num ambiente social.

Compreender ainda que não há espaço absoluto entre a pele e a matéria fora dela, nem o tempo, por ser relativo, se exaure em medidas cronológicas absolutas, ao contrário, dilata-se ou comprime-se. Conforme o estado do observador implicado na experiência, o tempo passa a ter espaço relativo, duração, e prolonga-se na medida imprecisa da comunicação. Sendo assim, tudo: corpo, tempo e espaço são produtores e produtos de processos biológicos e culturais a um só tempo.

Na perspectiva da *Educação Háptica*, em se tratando de aspectos culturais, enquanto acreditarmos que somos dotados de um corpo limitado pela pele, seremos impermeáveis ao campo da percepção somestésica do modo consciente. Enquanto permanecermos prisioneiros dos velhos hábitos, concebidos por uma visão de mundo euclidiana, colonizada e fundamentalista, continuaremos reproduzindo uma percepção que não se adequa aos novos paradigmas de percepção da realidade. Enquanto não reconhecermos a inventividade como princípio libertador e decolonial, permaneceremos prisioneiros epistemologicamente de modelos tecnicistas de produção de conhecimento.

Quando dançamos entre os espaços das “coisas”, das “formas” e “estruturas” de matéria viva, entramos em sintonia e simultaneidade dentro/fora, nossa natureza biológica se bifurca em propriedades de ordem física e cultural, ao ponto de nossos mecanismos de memória tornarem-se uma experiência singular, inventiva e vinculada a outro nível de percepção temporal. Segundo o filósofo Henri Bergson,

Quando estamos sentados na margem de um rio, o correr da água, o deslizar de um barco ou o voo de um pássaro, o murmúrio ininterrupto de nossa vida profunda é para nós três coisas diferentes ou uma só, como quisermos.

Podemos interiorizar o todo, lidar com uma percepção única, que carrega confundidos, os três fluxos em seu curso; ou podemos manter exteriores os dois primeiros e repartir então nossa atenção entre o dentro e fora; ou, melhor ainda, podemos fazer as duas coisas concomitantemente, nossa atenção ligando e, no entanto, separando os três escoamentos, graças ao singular privilégio que ela possui de ser uma e várias. Tal é nossa primeira ideia de simultaneidade. (BERGSON, 2006, p. 61)

Perceber o mundo a partir da arte de dançar é perceber a vida que se move em uma cadeia sistêmica de interdependência multirreferenciada. A dança é uma arte que nos ensina a conviver, a criar espaços de partilha, a respeitar o passo do outro e reconhecer a si mesmo. É um campo notório de interação em um contexto de implicação recíproca.

No mundo contemporâneo, o ser humano, diante da fragmentação em que se encontra a sociedade, precisa encontrar modos de reintegração com a natureza. Somos uma parte desta natureza que se desgarrou e, nessa marcha implacável de progresso, estamos incomensuravelmente desfalecendo e perdendo o nosso poder de renovação. Lembrar, inventar e recriar a nossa própria natureza representa o aprendizado proporcionado pela *Educação Háptica*. Portanto, desenvolver uma metodologia baseada no movimento do corpo, na perspectiva *ecossomática da percepção*, aqui apresentada, constitui fundamentalmente na organização de um sistema aberto e processual de aprendizagem.

Essa informação precisa chegar aos espaços formais e não formais de ensino, pois estes saberes acerca da ecologia do corpo precisam ser implementados no âmbito educacional, para que as atuais e futuras gerações possam, com essa habilidade epistêmica, encontrar modos de convivência mais sustentáveis entre os processos naturais e culturais na vida cotidiana.

Uma ecologia do saber que possa trazer a descolonização do corpo, o reconhecimento de hábitos culturais obsoletos que já não se aplicam às regras do novo mundo, pode vir a abrir espaço para novos campos de inventividade, cujo *espaço-tempo continuum* modela novas visões e compreensão de mundo. O físico quântico David Bohm trata dessa questão, buscando o entendimento de que, para que possamos viver neste planeta de forma mais integrada com a natureza, temos de modificar o modo fragmentado em que o processo de construção da civilização tem sido organizado. Em suas palavras,

Assim, em virtude de uma forma geralmente fragmentária de percepção, experiência e atuação, o mundo apresenta problemas de superpopulação, exaustão de recursos naturais, poluição ambiental e interferência no equilíbrio ecológico. Além disso, esse modo de vida está levando a uma estrutura social sem sentido, na qual experimentamos padrões de relacionamento que criamos como algo separado de nós e que são estranhos ao essencial em cada indivíduo. (BOHM, 2011, p. 72)

Após séculos de construção de uma visão de mundo fragmentada, a importância do corpo tem sido tema de muitas discussões, sejam no campo estético, social, cultural, nas questões de gênero e etnia. Todas essas discussões, em verdade, deflagram o declínio e a impotência dos velhos padrões de comportamento e dominação, baseados na repressão e no sectarismo, próprios de sociedades patriarcais. Na atualidade, o corpo é protagonista de uma revolução política que visa a inclusão da diversidade, a conexão entre a natureza e a cultura, a interação entre todos os povos e o desenvolvimento de uma sociedade fundada na alteridade.

Para Boaventura Souza Santos, “a construção epistemológica de uma ecologia de saberes não é tarefa fácil” (SANTOS, 2013, p.65). Temos de saber identificar os conhecimentos e reconhecer o lugar de cada um no tecido gravitacional da vida, que não distingue, mas reconhece as singularidades de cada fonte epistemológica e cultural. Com o factível declínio do capitalismo, a interculturalidade e a ecologia do corpo podem ser importantes saberes para a educação do século XXI, no sentido de oferecimento de novas alternativas para a solução da crise epistêmica e ambiental em que vivemos na atualidade. Mas, Santos pondera,

A segunda área de questionamento levanta as seguintes questões. Que tipos de relacionamento são possíveis entre os diferentes conhecimentos? Como distinguir incomensurabilidade, contradição, incompatibilidade e complementariedade? Onde provém a vontade de traduzir? Quem são os tradutores? Como escolher os parceiros e tópicos de tradução? Como formar decisões partilhadas e distingui-las das impostas? Como assegurar que a tradução intercultural não se transforma numa versão renovada do pensamento abissal, numa versão “suavizada” de imperialismo e colonialismo? (SANTOS, 2007, p.37)

## 2.2 CORPO-NATUREZA – FUNDAMENTO DA TOTALIDADE

O conceito de *Corpo-Natureza* surge como alternativa de resposta e síntese da complexidade presente na experiência de *dança com a natureza*, e cumpre a função de demonstrar o papel da construção metodológica sugerida enquanto facilitadora do

acesso ao contato com ambientes naturais. Concebe o movimento como pilar da propriedade mutável dos sistemas abertos e propõe a *Educação Háptica* como alternativa para transformação dos hábitos corporais e desenvolvimento de uma cognição inventiva. Portanto, as orientações aqui apresentadas servem como ignição e não como procedimentos rígidos. Cada praticante poderá encontrar outras vias de acesso e outros procedimentos para uma efetiva comunicação *Corpo-Natureza*.

Relato experiências, correlaciono coincidências consideradas significativas, proponho alguns procedimentos que podem ser aplicados e experimentados, para tão somente ser considerado um caminho eficaz de comunicação com a natureza.

O objetivo é encontrar uma linguagem simples, direta e de fácil compreensão, capaz de transpor na forma escrita experiências corporais em contato com as texturas da natureza e, assim, poder refletir sobre essas vivências enquanto uma proposta de Educação Ambiental através da arte do movimento. As técnicas e matrizes da dança, utilizadas como procedimentos para se chegar ao objetivo da *Educação Háptica*, serão apresentadas no próximo capítulo.

Mais que fórmulas prontas, nesta tese, relato experiências, percepções, situações e reflexões obtidas durante 30 anos de pesquisa de dança em contato com ambientes naturais e apresento alguns princípios escolhidos com base na prática e na reflexão sobre a experiência. Para tanto, apresentarei algumas histórias e procedimentos que foram também extraídos de longos anos de prática. Importante lembrar que essa estrutura metodológica aqui apresentada não trata de uma investigação da dança *na* natureza, trata-se de uma experiência viva de dança *com* a natureza.

Sobrevooo entre as palavras para tentar transpor aqui intensas experiências de um corpo que ousou superar os seus próprios limites. Falo de um corpo que, como rio se entregou à experiência da dança por entre as inesperadas trombas d'água que se escondem atrás das montanhas e surgem inesperadamente; que dançando se permitiu penetrar na escuridão das cavernas, desafiou os medos ao dançar nos paredões de rochas íngremes da imensa Chapada Diamantina e se permitiu soltar o corpo entre os rochedos, lado a lado com as pedras, que juntas rolavam como cúmplices e testemunhas; um corpo que resistiu às turbulentas ondas do mar e dançando superou a loucura e a morte. Sobrevooo entre as palavras para comunicar a poética do corpo que se dispôs aos riscos da natureza e se deixou cair gentilmente



nos seus embalos por simplesmente confiar no fluxo do tempo, quando ainda bebíamos água da fonte!

Este modo de comunicação com a natureza através da dança ocorreu na minha vida de forma intuitiva. Foi o estalar de um galho, aparentemente insignificante, que abriu os meus olhos e me trouxe o miraculoso, algo tão surpreendente, como nascer ou morrer. Durante a queda, eu e o galho no firmamento da gravidade, na crença do chão palpável, na incerteza da sobrevivência.

Neste instante, de absoluta presença e absurda ausência do medo, meu corpo foi convocado a se apresentar aos ventos. Neste ato de entrega, de vida-morte-vida (ESTÉS, 2018, p. 166.), a inteligência do corpo diante da proximidade do chão se fez corporificada e rolei deixando rastros na terra molhada, até atingir a pausa. Na queda, o tempo consumido pela dança daquele ponto imóvel, quase vida e quase morte parecia eterno. No instante do toque da pele no chão, um encontro de texturas cujo impacto foi amortecido pela respiração. Em um único suspiro a natureza se traduziu através de mim. O ar me deu a certeza de que ainda estava ali, viva, e cada nova respiração que sucedia me trazia a lembrança antiga de que sempre estive ali, desde criança a escutar as vozes invisíveis das forças motrizes que orquestram a música da natureza viva.

Com o passar dos anos, este episódio foi sendo substituído por muitas outras experiências marcantes e depois de tantos outros fatos, pude reconhecer que a minha comunicação com a natureza sempre se revelou um tanto excêntrica, sobretudo quando comparada com o pensamento patriarcal capitalista de uso e apropriação dos bens naturais. A relação entre a dança e a natureza foi se tornando cada vez mais estreita. Aos poucos fui observando certos padrões que se manifestavam e se repetiam de modo semelhante, apesar de nunca serem exatamente iguais, e seguindo estes rastros fui desenvolvendo o que hoje denomino de *Dança Sensorial Háptica*.

A cada novo experimento, o reconhecimento de certas dinâmicas regidas por uma ordenada e paradoxal imprevisibilidade, que a princípio dificultava a minha compreensão, mas que gradativamente pude reconhecer como sinais, signos e imagens envolvendo a motricidade, a cognição e o diálogo com as texturas naturais. Essas peculiaridades associadas aproximaram de forma decisiva os estudos que já desenvolvia sobre a improvisação na dança e passei a investir meu tempo de estudos nas práticas da dança em contato com os fenômenos da natureza. No início, não

imaginei que este curioso diálogo daria o sentido e a direção que iria definir a minha trajetória como dançarina.

Criança, brincava com as cobras dentro do riacho, conversava com árvores e ouvia seus fluídos correndo entre as raízes; cantava o canto das águas e podia escutar os seus encantos e desencantos; ouvir o pedido de ajuda de pássaros em situação de perigo era quase que uma rotina. Na adolescência, pude ver os fluídos de luzes verdes que levavam energia para árvores doentes; escutava as vozes que emanavam das pedras sorrindo. Na juventude, uma explosão de informações oriundas de fonte direta da natureza colapsou toda a noção de realidade e materialidade construídas, e a natureza gritou em mim: acessei a linguagem dos pássaros, dos peixes, das pedras, das águas e do vento, reconheci os modos de operação da comunicação sonora desses fenômenos naturais e percebi a ciência das suas relações. Neste período, a dança era ao mesmo tempo alavanca e âncora para estes estados excêntricos de percepção e comunicação com a natureza.

Descobri nessas experiências de dança, em contato com as texturas da natureza, que as percepções extra e intersensoriais são afetadas por uma rede de comunicabilidade que, apesar de ter sido banida dos processos de cognição humana, ainda são a força motriz que rege a inteligência percepto-sensório-motora do ser humano. Recuperar as trilhas sensitivas apagadas e varridas da memória é abrir caminhos para que nossa trajetória ancestral possa lograr a continuidade de seus processos evolutivos interrompidos por um passado dominado pela racionalidade, pelos processos de colonização do corpo e das culturas.

O processo de racionalização social constrói uma “jaula de ferro” que vai esgotando as possibilidades de pensamento e conduzindo os modos de pensar, valorizando, hierarquizando e dando o mais alto valor à ciência que a outras formas de pensar e sentir, subjugando os saberes culturais, os saberes pessoais. O pensamento e o sentimento foram se dissociando cada vez mais; o sentimento residia, quando muito, na vida íntima, cada vez mais corrompida pelo sentido racional do valor econômico. (LEFF, 2010, p. 85)

Durante as leituras do livro *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*, de Marshal Berman (1982), fui compreendendo, no contexto da pós-modernidade, a dimensão humana. Diz o Goethe através do personagem de Fausto (1768-75),

(...) de ora em diante às dores todas escancaro est’alma. As sensações da espécie humana em peso, quero-as eu dentro de mim; seus bens, seus males, mais atozes, mais íntimos, se entranhem aqui onde à vontade, a

mente minha os abrace, os tateie, assim me torno eu próprio a humanidade; e se ela ao cabo perdida for, me perderei com ela. (GOETHE apud BERMAN, 1986, p. 50).

Ainda residindo na cidade de Nova York, entendo o valor da dança em contato com a natureza e a importância de não desistir da pesquisa realizada no Brasil. Ao retornar para organizar mecanismos de financiamento para realização do mestrado em NY, desisto da viagem de regresso para os Estados Unidos e realizo em fevereiro de 2001, na Chapada Diamantina, o primeiro Encontro Dançando nas Montanhas.

Figura 28 – Foto Dançando nas Montanhas.



Fonte: Claudia Ribeiro. Na Imagem: Marta Bezerra e os estudantes. 2001.

A maior questão que permeou os preparativos deste encontro consistiu em como comunicar e atrair o público para essa experiência excêntrica de ‘corpo a corpo’ com a natureza? Seria um evento de dança ou terapia? Sabia apenas que era um retiro, uma imersão em nosso *Corpo-Natureza* e uma das condições era a permanência destes corpos em contato com os ambientes naturais por vários dias, sem contato com o mundo externo, nem mesmo através dos celulares e internet. Por essa razão, denominei, no início, de retiro. Sendo uma praticante de Contato Improvisação, utilizei esta prática como metodologia para se chegar ao contato com as texturas, e considerei que este seria um ótimo ponto de partida para atrair as pessoas para esta primeira experiência de *dança com a natureza*.

Fiz uma programação que incluía o ecoturismo e a ecologia profunda, a dança e música orgânica, para criar uma motivação *ecosomática* na relação do corpo com a natureza, e propus uma jornada que incluiu, destes experimentos em sala, como práticas em ambientes de pedra, água e terra, além de vivências xamânicas, como o uso da sauna indígena e bastão da fala. Convidei profissionais da área do Contato Improvisação, entre eles, meus professores David Iannitelli e Leda Muhana, além do professor Fernando Neder, para ministrar aulas de música orgânica e Rossana Alves para me auxiliar na produção do encontro.

Neste curso, inaugurei o compartilhamento de experiências do *Corpo-Água* e do *Corpo- Pedra* que irei tratar, posteriormente, no capítulo sobre o *Território das Texturas Naturais*. Na ocasião, o tema do encontro estava centrado nos estudos sobre o fluxo de Padrões de Excitação Neuromuscular em práticas de Contato Improvisação associadas ao que havia denominado de *Corpo-Onda* e *Corpo-Partícula*, durante a pesquisa sobre o *Movimento Latente* realizada na graduação, em 1996.

Estes estudos tiveram um foco nos Padrões de Excitação Neuromuscular dentro da água. O conhecimento destes padrões foi desenvolvido por Valerie Hunt e eu acessei através da professora Leda Muhana da Escola de Dança da UFBA, entre os anos de 1994 e 1999. No ano 2000, a professora Leda publicou no Caderno do Gipe-Cit- Grupo de Pesquisa da Escola de Teatro da UFBA um artigo que elucida de forma muito clara a natureza fisiológica destes padrões<sup>28</sup>.

Atuando por outra via de ação, a professora e pesquisadora Valerie Hunt, cinesióloga da Universidade da Califórnia em Los Angeles -UCLA, desenvolveu um sistema chamado *Movement Behavior Analysis* (Análise do Comportamento Motor) que permite a identificação de padrões qualitativos de movimento característicos de um indivíduo ou grupo. Este Sistema parte de quatro pressupostos básicos. 1. O ser humano age como uma totalidade funcional: mente, corpo e emoções não são funções separadas, mas sinergicamente integradas na esfera do comportamento humano; 2. Cada indivíduo tem um padrão característico e único de movimento; 3. Existe uma correlação entre comportamento motor e outras modalidades de comportamento, como personalidade expressão de emoções, padrões de processamento cognitivo de informações e todos os outros aspectos do comportamento. 4. É possível expandir o território característico individual do uso do tempo, espaço e força. (MUHANA, 1999, p. 21 e 22)

---

<sup>28</sup> IANNITELLI, L.M.M.M. Padrões de Excitação Neuromuscular: qualidades básicas do movimento. Caderno do JIPE-CIT, Salvador, V.8, p. 22-28, 2000.



Figura 29 – Imagem Folder do Dançando nas Montanhas.

## Proposta

**Dançando nas Montanhas** é o encontro entre o movimento espontâneo, a música criativa e as belas formas da natureza. O Contato Improvisação, técnica de dança pós-moderna, e a Música Orgânica, trabalho centrado na criação de sons e movimentos corporais, serão os instrumentos dessa jornada artístico-terapêutica. Uma proposta que vê na arte um caminho para o auto-conhecimento

Durante seis dias, você vai experimentar um vôo nas asas da dança por entre rios, pedras, cachoeiras e grutas do Vale do Capão. À noite, no coração da floresta, a fogueira e a sauna sagrada aquecem os corpos para a integração entre dança e música. Abre-se um portal que pode prepará-lo para a experiência do corpo e mente centrados, para a experiência do Self, para o vôo na órbita do imaginário. Durante o Carnaval, a dança move as montanhas da Chapada Diamantina.

## O que é Música Orgânica

A Música Orgânica é uma nova abordagem artístico-terapêutica, de caráter multidisciplinar, capaz de aumentar a consciência pessoal e de grupo a partir de vivências musicais associadas a movimentos corporais.

O foco é a criação musical. São utilizadas técnicas que integram sons e movimentos corporais, permitindo que todos, mesmo aqueles que se acham desafinados ou sem ritmo, comunguem da magia da criação e da expressão musical.

**Marta Bezerra**

Formada pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Marta Bezerra vem trabalhando com a técnica de Contato Improvisação há 10 anos. Estudou com Haio David (Alemanha), David Iannitelli (EUA), Kirstian Simson (Inglaterra) e K. J. Holmes (EUA), entre outros. Atuou como professora no Núcleo Grupo de Teatro da UFBA, Fundação Cultural da Bahia, Escola de Dança e Escola de Teatro da UFBA (cursos livres), além da Sitorne-Stúdio de Artes Cênicas. Atuou em espetáculos como "Projeto Contact Jazz MAM" (1999), "Fractal" e "Gêmeos" (1998), "Raízes" (1997), "Anonimaia" (1996) e "I'm Going Any Way" (2000-NY). Foi membro do Grupo Imagem da UFBA (1997).

**Fernando Neder**

Formado em Artes Cênicas pela Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO) e em Dança pela Escola de Dança Contemporânea e Expressão Corporal, dirigida por Angel Vianna (RJ). Complementou sua formação em cursos livres de dança contemporânea com Graciela Figueroa (Uruguai), Julien Hamilton (Inglaterra), Nien-Mari Chatz (Alemanha) e de Música Orgânica com Ricardo Oliveira (Brasil). Um dos criadores da Intrépida Trupe, trabalhou como preparador corporal, coreógrafo e diretor musical em companhias brasileiras e espanholas, entre as quais Dani Lima e Regina Miranda, Vagalume Teatro, Histrión e Teatro del Velador.

## Programa da jornada

**Dia 22/02, Quinta-feira**  
23:30 - Saída de Salvador

**Dia 23/02, Sexta-feira**  
7:00 - Chegada ao Vale do Capão  
10:00 - Banho de cachoeira  
15:00 - Apresentação do trabalho  
17:00 - Princípios gerais do Contato Improvisação

**Dia 24/02, Sábado**  
9:30 - Vivência na água  
15:30 - Contato Improvisação  
18:00 - Música Orgânica

**Dia 25/02, Domingo**  
9:30 - Caminhada sobre as pedras do rio  
15:30 - Contato Improvisação  
19:00 - Música Orgânica  
22:00 - Jam session de Contato Improvisação

**Dia 26/02, Segunda-feira**  
9:30 Dança na gruta  
16:00 Preparação do espaço sagrado na floresta  
20:30 Dança na floresta

**Dia 27/02, Terça-feira**  
11:00 - Preparação da sauna sagrada  
14:00 - Contato Improvisação  
19:30 - Sauna sagrada  
21:00 - Dança na floresta

**Dia 28/02, Quarta-feira**  
10:00 - Caminhada à Serra do Candombá  
13:00 às 19:00 - Tarde Livre  
20:00 - Saída para Palmeira

**Dia 29/02, Quinta-feira**  
7:00 - Chegada a Salvador

## O Que é Contato Improvisação

Nova vertente da dança pós-moderna, o Contato Improvisação é baseado no movimento espontâneo e natural do corpo. Criado há 30 anos, é considerado um dos estudos mais completos sobre o movimento, pois envolve um trabalho interdisciplinar, associando a arte ao desenvolvimento pessoal. A proposta é buscar a coreografia autêntica de cada indivíduo.

Trabalhando com as relações entre peso corporal e fluxo energético, o Contato Improvisação parte da premissa de que temos um corpo inteligente, capaz de assumir o comando quando a nossa mente silencia. Assim, a dança passa a ser o resultado natural do corpo procurando alegria, equilíbrio, extensão e contato com o parceiro.

Fonte: Humberto Farias. 2001.



Figura 30 – Foto Dançando nas Montanhas.



Foto: Claudia Ribeiro. Na imagem: David Iannitell e Leda Muhana. 2001.

A opção de realizar o retiro na comunidade alternativa Rodas do Arco-Íris, localizada no Vale do Capão/Palmeiras, Chapada Diamantina, Bahia-Brasil ocorreu, sobretudo, pela possibilidade de oferecer aos inscitos uma experiência comunitária, na qual os fazeres, bem como o alimento, eram partilhados. Além disto, a simplicidade da hospedagem e os hábitos ecológicos foram determinantes para a decisão.

Ao convocá-los para essa experiência *ecossomática*, a questão era como fazer ressoar esta ‘dança das montanhas’ nos corpos dos participantes, de modo que eles pudessem acessar a comunicação *Corpo-Natureza*? Será que poderia ser revelada a partir de experiências táteis, e compreendida por meio de estudos relacionados à investigação sobre a cognição inventiva, a física e a biodiversidade da natureza, que naquele momento faziam parte dos meus estudos teóricos?

Propositalmente, fiz questão de manter implícita toda e qualquer fundamentação teórica para aquelas práticas, sobretudo, nos modos de condução do trabalho, pois não queria que a teoria se sobrepusesse à experiência e defendia a posição política de que a reflexão teórica deveria estar concomitantemente atrelada à vivência. Aos poucos, as pessoas foram compreendendo que não era um curso propriamente dito de Contato Improvisação, nem um ecoturismo nos moldes já existentes, tratava-se de um contato profundo com a natureza através da dança, que

se aproximava mais do que o filósofo Arne Naess<sup>29</sup> denominou de Ecologia Profunda, em meados de 1973.

Como este contato íntimo com a natureza se dava a partir do toque, a técnica de Contato Improvisação foi um importante recurso técnico para as práticas da *dança com a natureza*, uma metodologia muito potente para o desenvolvimento da comunicação com a natureza através da dança, ou seja, o desenvolvimento de uma relação mais consciente entre os fenômenos sensoperceptivos e motores e as texturas da natureza.

Tive acesso às obras de Vicente Van Gogh em 1993, as cores vibrantes, o volume da preponderância da imagem, o movimento das linhas e traços, os detalhes da luz e da sombra me fizeram compreender e observar a natureza de modo a poder senti-la como um organismo vivo. Alguns anos depois, passo horas, com o artista plástico Eduardo Tavares, observando o movimento do céu, as luzes refletidas nas montanhas, o reflexo da lua nas ondulações do mar. Enquanto ele ensaiava telas que posteriormente se tornariam obras de arte, eu era motivada a mover-me. Acredito que essas percepções fizeram parte do processo de investigação sobre as texturas presentes no movimento da natureza.

A percepção multissensorial do movimento do corpo em sua trajetória criativa junto às interações com a gravidade e diversidade de texturas, juntamente com a técnica de improvisação tiveram importantes funções nos estudos sobre o que denominei de *Dança Sensorial Háptica*. As camadas do solo, das pedras, das águas e das árvores eram associadas às camadas do corpo e os seus acoplamentos ajudavam os estudantes a entrarem em estados de imersão *Corpo-Natureza*.

### 2.3 A DANÇA SENSORIAL HÁPTICA - APRENDER A DESAPRENDER

O propósito da *Dança Sensorial Háptica* é, em primeira instância, reconhecer o corpo detentor de memórias. Esse reconhecimento é o primeiro passo para que possamos entrar numa zona de inventividade. A prática da *dança com a natureza*

---

<sup>29</sup> Arne Naess "A Ecologia Profunda (Deep Ecology) é um conceito filosófico que considera que todos os elementos vivos da natureza devem ser respeitados, assim como deve ser garantido o equilíbrio da biosfera. O termo surgiu quando, em 1972, foi publicado o artigo "The shallow and the deep, long range ecology movement. A summary", do filósofo e ambientalista norueguês Arne Naess (1912-2009). Ele distinguiu as correntes ambientais entre movimentos superficiais ou rasos (com tendência antropocêntrica e egocêntrica) e movimentos profundos (não antropocêntricos, mas ecocêntricos)", escreve José Eustáquio Diniz Alves, doutor em demografia e professor titular do mestrado e doutorado em População, Território e Estatísticas Públicas da Escola Nacional de Ciências Estatísticas – ENCE/IBGE, em artigo publicado por EcoDebate, 05-06-2017.

favorece o desenvolvimento da capacidade de reconhecermos os nossos padrões, sejam eles emocionais, sociais ou culturais. Aos poucos, conseguimos distinguir aqueles padrões que nos afastam do Princípio da Totalidade, presente na natureza, e que funcionalmente submetem nossos sentidos aos hábitos regidos pela fragmentação, separação, exploração e competição entre os seres humanos e a natureza. Sempre existirá uma *Zona de Desconforto* que justificará as nossas ressalvas com o contato da pele nos ambientes naturais. Importante salientar que grande parte das nossas resistências táteis está associada e agregada aos padrões emocionais e mentais preexistentes.

Para Antônio Damasio (2011), as respostas ao ambiente são gerenciadas por circuitos neuronais que servem para a construção das imagens. Estes padrões são gerados nas regiões sensoriais e motoras do cérebro, a partir dos receptores espalhados em todo o corpo. É como se o nosso corpo fosse todo ele ocupado com antenas capazes de transmitir sinais ao cérebro. Em suas palavras,

As imagens baseiam-se em mudanças que ocorrem no corpo e no cérebro durante a interação física de um objeto com o corpo. Sinais enviados por sensores localizados em todo o corpo constroem padrões neurais que mapeiam a interação do organismo como o objeto. (DAMASIO, 2011, p. 98)

Quando entramos, por exemplo, em um rio com lama, a temperatura, a textura e cor da água acionam memórias; os nossos marcadores somáticos deflagram estados de corpo e nossas funções psicológicas (VON FRANZ, HILMAN, 2011) reagem afetivamente, no consenso ou no dissenso, a essa experiência. Com base neste estado de consciência, reconhecer que muitos desses registros armazenados em nossas células foram adquiridos, a partir de um processo histórico de dominação e colonização do corpo e de um brutal afastamento da natureza que, como afirma Morin, nos é secretamente íntima, é imperativo para esta pesquisa. Este processo perceptivo através da dança se estende da colonização à descolonização do corpo e nos remete a Boaventura de Sousa Santos,

A injustiça social global, está dessa forma, intimamente ligada à injustiça cognitiva global. A luta pela justiça social global, deve, por isso, ser também uma luta pela justiça cognitiva global. Para ser bem sucedida, esta luta exige um novo pensamento, um pensamento pós-abissal. (SANTOS, 2013, p. 40)



Historicamente, temos um legado comportamental induzido por um modelo científico reducionista que influenciou vários campos do pensamento e nos ensinou a interagir com a natureza a partir da ideia de que para conhecer era necessário dissecar, dividir, classificar, para somente depois determinar relações sistêmicas. Este método reduz a complexidade e nos separa abruptamente dos processos naturais. “As leis da natureza, estas que habitam o reino da simplicidade e da regularidade já não comportam as aspirações e os desejos humanos por uma liberdade maior e uma autonomia em seus modos indeterministas de operação e relação com a vida”. (SOUSA, 1988, p.51). No entanto, esse desejo humano por poder e dominação pode ser também a nossa maior armadilha.

Já não existem deuses cuja ajuda podemos invocar. As grandes religiões padecem de uma crescente anemia, pois as divindades prestimosas já fugiram dos bosques, dos rios, das montanhas e dos animais, os homens-deuses desapareceram no mais profundo do nosso inconsciente. Iludimo-nos julgando que lá no inconsciente levam uma vida humilhante entre as relíquias do nosso passado. Nossas vidas são agora dominadas por uma deusa, a Razão, que é a nossa ilusão maior e mais trágica. É com a ajuda dela que acreditamos ter “conquistado a natureza”. (JUNG, 2016, p.128)

Portanto, a *Dança Sensorial Háptica* toca exatamente nos modos de operação das nossas reações sensoriais e, por isso, ao dançarmos em contato com a natureza, somos surpreendidos com a capacidade de revisitar essas memórias colonizadoras da percepção, com a consciência de que são *imagens evocadas do passado* e que, por essa razão, podemos a qualquer tempo nos libertar delas, para que novas e inventivas informações possam emergir. Através do toque do corpo nas texturas do ambiente natural, a *Dança Sensorial Háptica* nos ensina que a complexidade da cultura humana pode encontrar convergências nos modos de complexidade da natureza.

Um corpo ‘desprovido de natureza’ é um corpo que perdeu seu poder de criação, sua capacidade de conectividade, é um corpo mecânico que não sabe mais como operar multivetorialmente, não sabe como dialogar com a rede de informações vivas, presentes e acessíveis a todo instante em seu campo de percepção sensorial, e é um corpo que vive como se estivesse morto. Uma cultura que não preza pela relação do ser humano com a natureza é uma cultura suicida, que visa à exploração dos recursos naturais até o seu esgotamento, sem nenhuma responsabilidade com as futuras gerações, por ser imediatista e fadada ao fim. Aprender a ser um *Corpo-*

*Natureza* é, em primeira instância, dispor-se a desaprender, é adaptar-se sem submeter-se, é inventar a si mesmo sem negar o já existente, é dançar com tudo que tem pulsão.

A aprendizagem, como a adaptação, é compatibilidade com o meio, e não adequação ao meio, aprender é coordenar mente e corpo, fazer com que organismo e meio entrem em sintonia. Isso significa encarnar ou inscrever a cognição no corpo. (KASTRUP, 2007, p.172)

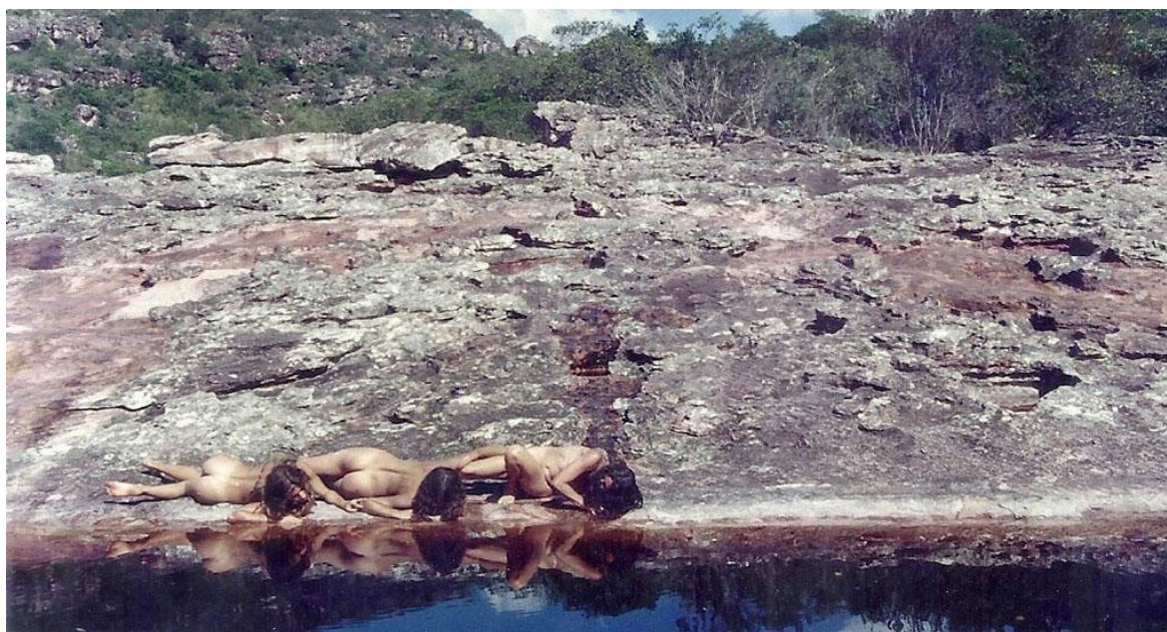
O sentido háptico teve, sob o olhar de Deleuze (DELEUZE, 1997, p. 205), um importante papel em seu modo de pensar e estruturar sua teoria. Quando Deleuze desloca a observação da ótica para o háptico, o faz na tentativa de ampliar o campo perceptivo proporcionado pela visão, ao mesmo tempo em que, ao aproximá-la pelo tato, a percepção passa a ganhar uma horizontalidade amplificada, que se espalha como um *rizoma* aparentemente aleatório, mas apropriado para a possibilidade de conectividade háptica. A visão verticaliza as relações, distancia os referenciais; o sentido tátil aproxima, liga e conecta. Uma visão háptica possui, portanto, uma dupla capacidade: a de expandir e aproximar o campo de percepção, permitindo os entrelaces e atravessamentos necessários e inevitáveis ao trajeto do olhar.

Este termo, portanto, tem um papel crucial na abordagem sobre as experiências que tenho desenvolvido nos últimos trinta anos, tendo a dança e a natureza como elos de investigação. Dançar em contato com as formas, texturas e estruturas da natureza me ajudaram a potencializar a experiência estética e desenvolver um tipo de inteligência proprioceptiva, menos reativa e mais inventiva. Este tipo de prática corporal procura investigar a percepção sensorial num estado de atenção corporal que coloca o dançarino enquanto observador de seus próprios condicionamentos, suas memórias e seus hábitos sensoriais. Proporciona uma *abertura* da percepção inventiva e uma maior adequação à complexidade da vida.

Trazendo o estudo da percepção para o campo da arte, Deleuze propôs a distinção entre o funcionamento ótico e o funcionamento háptico da percepção. Para Deleuze a percepção ótica se caracteriza pela organização do campo em figura e fundo. A forma salta do fundo, instalando uma hierarquia e uma profundidade no campo. A cognição se configura na dicotomia sujeito-objeto, numa perspectiva distanciada e característica da representação. O ótico não remete apenas à visão, mas traz algumas de suas características marcantes. Já a percepção háptica é uma visão próxima, onde não vigora a organização figura-fundo. Os componentes se conectam lado a lado, localizando-se num mesmo plano. Além da mão, o olho tateia, explora, rastreia, o mesmo podendo ocorrer com o ouvido. De todo modo, a distinção mais importante aqui não é entre os diferentes sentidos. (KASTRUP, 2015, p.78).

A *Dança Sensorial Háptica* nos aproxima do tecido gravitacional da Terra que, em sua estrutura rizomática, se apresenta como uma teia de relações cuja presença humana pode ser reintegrada de forma menos predatória e mais complementar aos processos vitais – para tanto, proponho a dança como instrumento de *Educação Háptica*, organizada a partir de sete fundamentos e cinco princípios, já mencionados anteriormente. Tendo como recorte de observação e experiências a prática da dança em espaços com texturas naturais, aqui referidas como *Corpo-Território-Água*, *Corpo-Território-Lama*, *Corpo-Território-Árvore*, *Corpo-Território-Pedra* e *Corpo-Território-Areia*.

Figura 31 – Foto: *Corpo-Pedra-Água*- Dançando nas Montanhas.



Fonte: Claudia Ribeiro. Na imagem Marta Bezerra, Renata Nero e Miliane Matos. 2001

Figura 32 – Foto *Corpo-Pedra-Lama* - Dançando nas Montanhas.



Fonte: Maíra Spanghero. Na imagem: Drica Duarte. 2015.

O princípio holográfico da totalidade, presente no fundamento do *Corpo-Natureza*, credencia a afirmação de que não há separação entre o corpo e o ambiente. Do mesmo modo, na perspectiva *ecossomática* aqui apresentada, não há separação entre as texturas do ambiente e as texturas da estrutura fisiológica do corpo que dança. Para tanto, proponho o tecido cutâneo (pele, fâscias) e o tecido musculoesquelético (ossos, músculos) como texturas corporais dotadas de qualidades de movimento.

Estas texturas corporais são estratégias criativas de resolução dos processos adaptativos do corpo ao meio, em suas variáveis combinações de qualidades de movimento. Denomino-as de texturas corporais capazes de se auto-organizar somestesticamente. São elas: qualidade Leve–sustentada, Forte-densa, Ondulatório, Vibrátil ou Explosiva. Estas classificações estão diretamente associadas, nesta pesquisa, aos elementos da natureza – terra água, ar e fogo –, e foram baseadas nos estudos realizados por Valerie Hunt<sup>30</sup>(1986) sobre a fisiologia de músculos agonistas e antagonistas, na qual ela classifica quatro ações musculares já mencionadas (forte-denso, leve-sustentado, explosivo e ondulatório), capazes de dar conta de toda a

<sup>30</sup> Valerie Hunt Ed.D foi cientista, autora e ex-professora de Ciências Fisiológicas da Universidade da Califórnia, em Los Angeles. Hunt nasceu em 1916, em Larwill, Indiana. Aposentou-se da UCLA em 1980. Seu trabalho influenciou o desenvolvimento da terapia de dança / movimento. Ela morreu em 2014 aos 97 anos

gama de qualidades de movimento possíveis de serem realizadas pelo corpo. Importante salientar que essa estrutura metodológica se configura enquanto um sistema aberto e pode ser combinado de ínfimas formas, pois são muitas as variáveis do movimento, desse modo, não funcionam apenas como referenciais dinâmicos, abertos e fluidos, uma vez que irá depender das escolhas de cada praticante.

## 2.4 SÍNTESE DO SISTEMA

### 1. Os sete Fundamentos da *Educação Háptica*

1.1 *Fundamento da Totalidade*

1.2 *Fundamento do Corpo-Fractal:*

1.2.1 *Fundamento da Semente-Fractal*

1.2.2 *Fundamento da Raiz*

1.2.3 *Fundamento do Caule*

1.2.4 *Fundamento Folha*

1.2.5. *Fundamento da Flor*

1.2.6. *Fundamento do Fruto*

### 2. Os quatro *Princípios da Dança Sensorial Háptica*

2.1. *Princípio da Multissensorialidade*

2.2. *Princípio da Somestesia*

2.3. *Princípio da Inventividade*

2.4. *Princípio da Sinergia*

### 3. As quatro *Direções da Rodas-dos-ventos*

3.1. *Direção Sul-Portal da Criança-Água*

3.2. *Direção Oeste-Portal do Profundo Feminino-Terra*

3.3. *Direção Norte-Portal da Ancestralidade-Ar*

3.4. *Direção Leste- Portal do Profundo Masculino-Fogo*

### 4. A Tipologia Junguiana e o *Movimento Latente Subliminar*

4.1. *Tipo Introvertido*

4.2. *Tipo Extrovertido*

4.3. *Funções Racionais: Sentimento e Pensamento*

#### 4.4. *Funções Irracionais: Percepção e Intuição*

### **5. As cinco texturas da natureza**

5.1. *Corpo-Território-Água*

5.2. *Corpo-Território-Pedra*

5.3. *Corpo-Território-Madeira*

5.4. *Corpo-Território-Lama*

5.5. *Corpo-Território da Areia*

### **6. As quatro qualidades de movimento**

6.1. *Corpo-Água-Movimento Ondulatório*

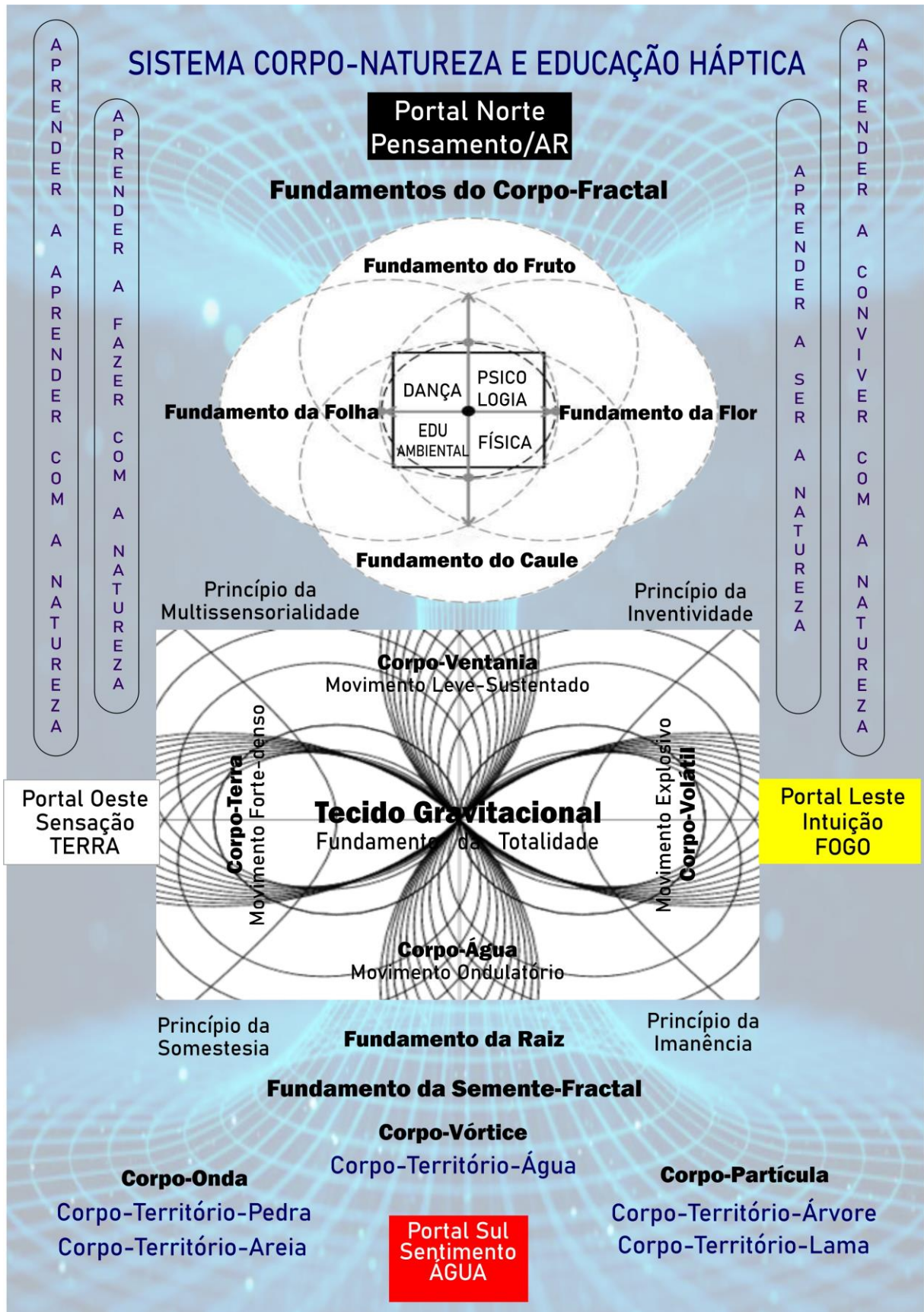
6.2. *Corpo-Terra-Movimento Forte-Denso*

6.3. *Corpo-Ventania- Movimento Leve-Sustentado*

6.4. *Corpo-Volátil- Movimento Explosivo*



Figura 33 - Diagrama do Sistema Corpo-Natureza e Educação Háptica



Fonte: Marta Bezerra e Claudia Ferrari



Em síntese, os sete Fundamentos da Grande Árvore norteiam a *Educação Háptica* e facilitam o processo educativo, dando arcabouço conceitual aos encaminhamentos didáticos e metodológicos de desenvolvimento da dança em contato com a natureza. Os quatro Princípios da *Dança Sensorial Háptica* são os referenciais que delineiam os estágios e campos de acesso a uma efetiva comunicação com a natureza, organizam os níveis de percepção e oportunizam a descolonização da cognição.

A *Rosa dos ventos*, inspirada nas tradições do conhecimento xamânico, possui o papel de orientar a condução da experiência. A depender do perfil do grupo, decido iniciar os trabalhos tendo como foco a imersão em uma das direções. Quase sempre inicio pelo portal da Criança (*Direção Sul*), mas a escolha pode ser modificada pela própria dinâmica do grupo, pois a *Rosa dos ventos* funciona como uma orientação didática de cuidado com os participantes e foco de entrada nos campos mais sutis da psique, enquanto nos relacionamos e dançamos com a natureza. A *Rosa dos ventos* é ferramenta que nos guia para dentro de uma experiência compartilhada; cada participante pode escolher a sua própria direção na roda, mas todos são guiados por um círculo de comunhão coletiva, onde o particular e o coletivo se imbricam e se responsabilizam mutuamente nos processos emocionais que ocorrem quando dançamos em contato com a nossa própria natureza. É, portanto, um espaço de partilha, de lições e potencialização dos nossos talentos criativos.

O anel de Moebius, diretamente relacionado ao tecido gravitacional, funciona como um dosador da energia do movimento e da percepção tátil; trabalha para que cada um possa aprender a lei da gradação da força e do impulso, necessários para que o movimento aconteça sem danos, sem excessos, nem escassez. Está diretamente ligado às noções de pressão e compressão, de tensão e relaxamento. A técnica, de um modo geral, consiste em aprender a se mover na natureza, mesclando, dosando e combinando as qualidades de movimento, com o propósito de adquirir uma performance refinada, precisa e responsiva, mediante o contato com as texturas da natureza e tudo o que nela está implicado enquanto campo perceptivo e julgamento.

A Tipologia Junguiana configura-se também como uma importante ferramenta metodológica, sobretudo, para auxiliar na compreensão dos conteúdos subliminares que quase sempre emergem das práticas de dança em contato com a natureza. O *Movimento Latente* subliminar sempre revela a energia potencial disponível, mas nem sempre visível, e durante o movimento, manifestações oriundas das nossas

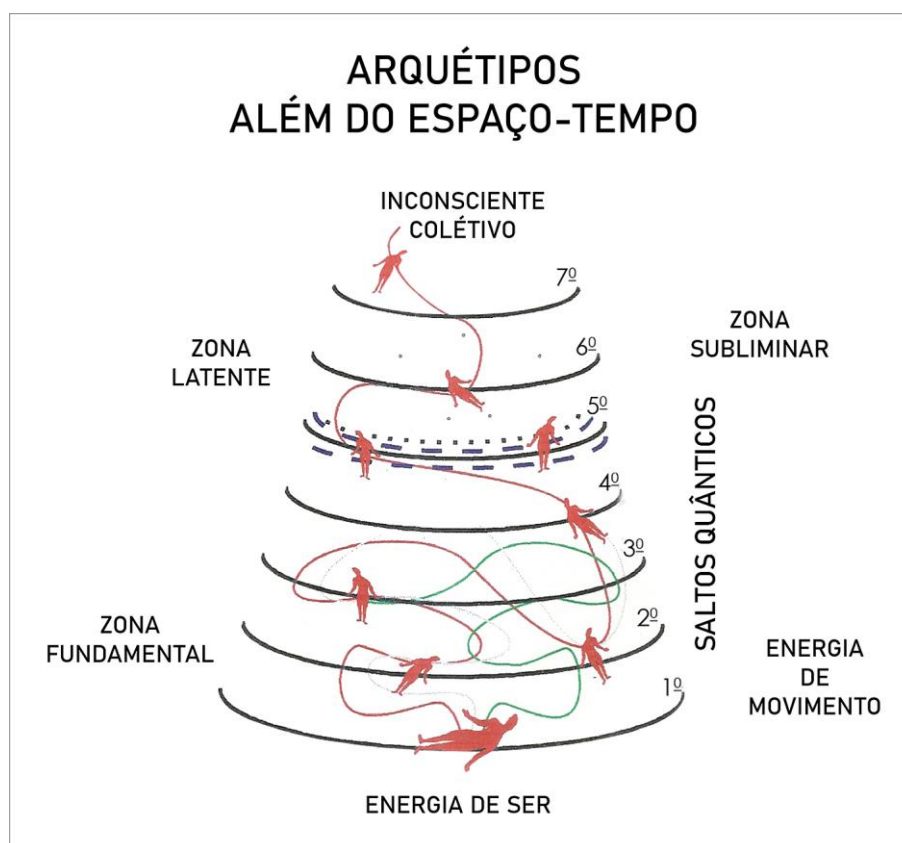
predominâncias psicológicas conscientes ou inconscientes, me auxiliam didaticamente, especialmente, no campo da corporeidade de cada participante. É possível que mudanças inesperadas no comportamento introvertido ou extrovertido dos estudantes provoquem reações adversas, e eu, como condutora, preciso identificar rapidamente o perfil daquele determinado praticante, para melhor conduzir os conteúdos subliminares e latentes que possam surgir inesperadamente durante as vivências na natureza.

Do mesmo modo, podemos acessar memórias recognitivas e entrar em estados de corpo e emoção de difícil compreensão. Por essa razão, todo cuidado é necessário e, à medida em que nos familiarizamos com a estranheza das sensações provocadas pelo toque nas diversas texturas naturais, aprendemos a equilibrar os aspectos introvertidos e extrovertidos da nossa personalidade, de modo que nossos sentimentos, pensamentos e intuições passem a acontecer sincronizados com os fatores percepto-sensório- motores.

Enquanto a *Rosa dos ventos* funciona como ferramenta metodológica para criar um campo de estímulos compartilhados de experiências *Corpo-Natureza*, a Tipologia Junguiana me auxilia a compreender melhor a situação da energia individual manifestada durante o movimento realizado por cada um dos participantes, ajuda-me a diagnosticar aquilo, que na pesquisa sobre o *Movimento Latente* (1996), denominei de Energia-do-Ser e Energia-de-Movimento.

Antes de penetrarmos nas possibilidades de engajamento no movimento, a partir do *Movimento Latente*, temos que compreender o processo de transformação do estado fundamental ao de excitação. Para tanto, paremos essencial a distinção feita pela física quântica entre energia de ser e energia de movimento. A energia de ser está diretamente associada ao estado fundamental da partícula. Analogicamente, o estado fundamental é qualquer estado em que o dançarino se sinta tranquilo, com ritmo estável e sensação de equilíbrio. Todo corpo possui uma configuração peculiar caracterizada pela estrutura óssea (peso ósseo), fibras musculares (energia ou vontade), tendões (apoio ou resistência à gravidade) e elasticidade ou agilidade (a capacidade para percepção e resposta), enfim, um conjunto de caracteres que pertencem apenas àquele indivíduo no espaço-tempo. Além disso, possui uma história única, pessoal, de lembranças, desejos, força e motivação própria, integradas no todo das suas relações. Todo conteúdo associado ao desenvolvimento do indivíduo, coletivamente, ou individualmente, informará seu comportamento. A conexão com o estado de “energia de ser” constitui-se como ponto de referência – o útero do movimento, a respiração primeira. O ponto zero. (BEZERRA; MACEDO, 1996, p 16)

Figura 34 - Diagrama Energia de ser e Energia de movimento.



Fonte: Diagrama Neio Mustafá e Claudia Ferrari (recuperação), 1996.

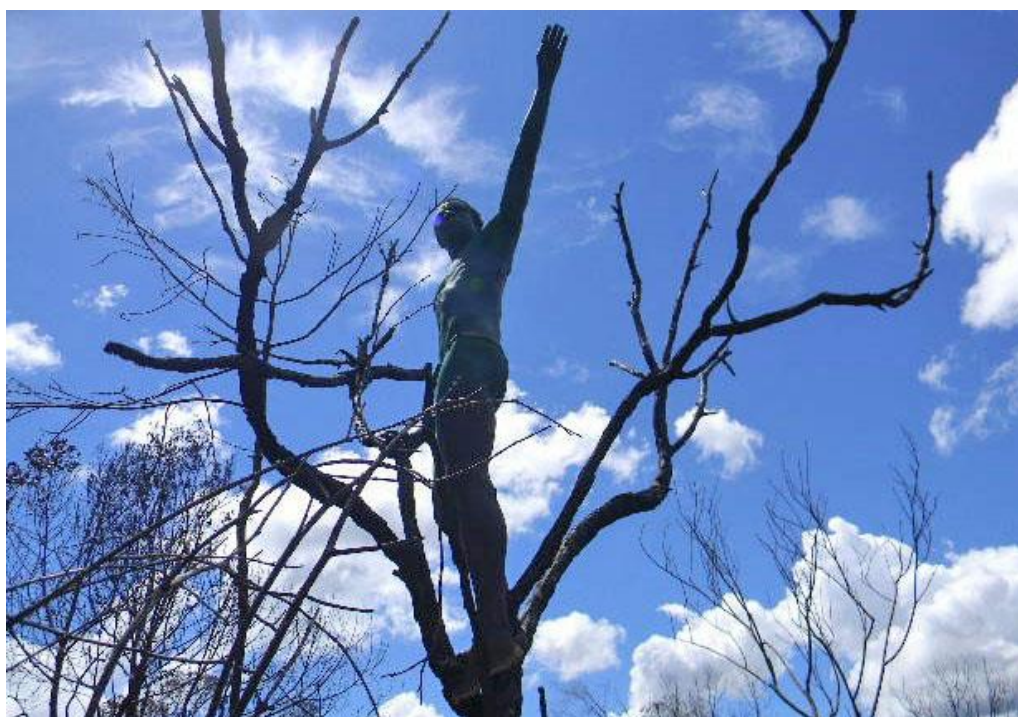
Quando nos alinhamos e nos sentimos confortáveis diante das texturas da natureza, abrimos o campo para que os princípios da *Dança Sensorial Háptica* possam encontrar os caminhos para o desenvolvimento da percepção multissensorial, imanente, somestésica, sinérgica. A aprendizagem sobre a gradação da energia ganha potencial para o desenvolvimento de maior destreza e habilidade corporal, avança na dinâmica *ecosomática* e torna-se fluente na dança e na interação com o espaço-tempo gravitacional. Todas as relações que envolvem a identidade da pessoa, seja em níveis celular (biológico), social, psicológico e cultural, participam como protagonistas do estado de presença resultante desta comunicação com a natureza. A esse estado de corpo conectivo, denominei de Energia-de-Movimento, fazendo a mesma analogia com os estudos sobre a dualidade onda x partícula, propostos pela teoria da complementaridade.

A energia de movimento caracteriza-se pelo estado excitado da partícula, quando ela recebe uma quantidade necessária de energia para mudar de órbita ou transformar-se. Na dança, quando estimulada a “energia de ser” o corpo movimenta-se e expande o seu campo, experimenta novas nuances, novos conteúdos, explora o desconhecido, arrisca e ultrapassa os seus

limites, alcançando novas dimensões cinéticas característica de um estado excitado de movimento. Os processos de transformação da energia de ser e energia de movimento e vice-versa, segue leis de indeterminação e imprevisibilidade, uma experiência que só pode ser adquirida com a conexão entre a energia primária (partícula) e as suas sucessivas interações (onda). (BEZERRA, MACEDO, 1996, págs. 16/17)

## 2.5 FUNDAMENTOS DO CORPO-FRACTAL - OS SETE FUNDAMENTOS DA EDUCAÇÃO HÁPTICA

Figura 35 – Foto *Corpo-Árvore* – Via Cor.



Fonte: Drika Rocha. Na imagem: Iranildo Sampaio. 2010.

Os fundamentos da *Educação Háptica* são organizados a partir da experiência da dança em contato com a natureza. Esta dança tem como principal instrumento estético e cognitivo o sentido do tato e a cinestesia. Conceitualmente, estrutura-se com base na abordagem da multirreferencialidade e da transdisciplinaridade entre as áreas de conhecimento das artes, da educação, da psicologia, da biologia e da física.

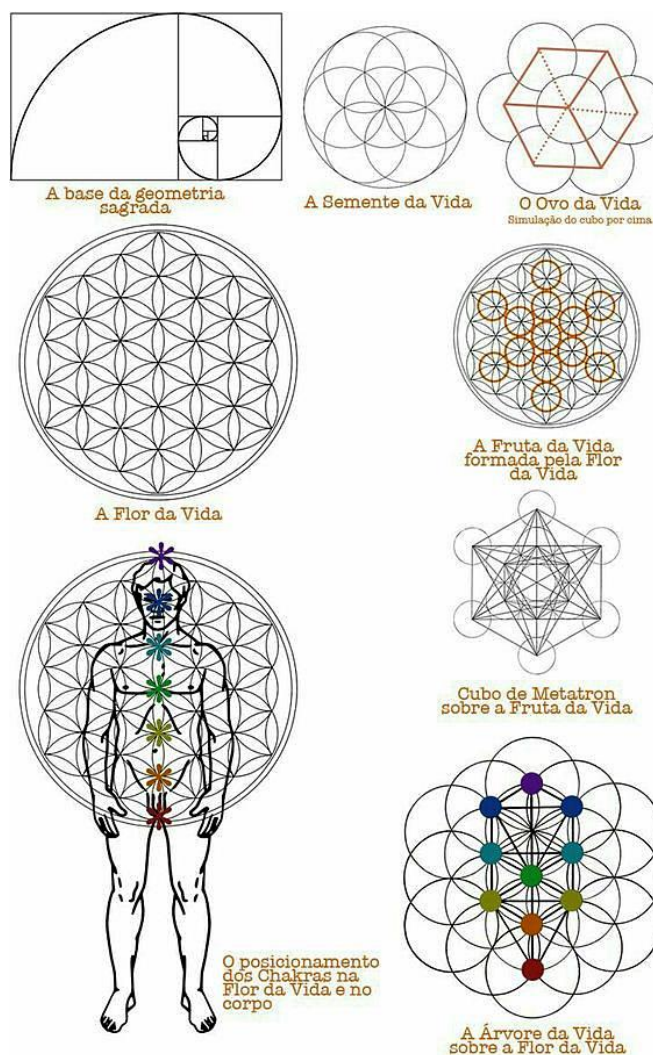
Neste contexto de estruturação de uma pedagogia que auxilie a reaproximação do ser humano da natureza, uma ecologia política, para as práticas do corpo, pode auxiliar nos processos de aprendizagem de novos hábitos e visões que possam desenvolver uma cultura de convivência sustentável com os demais seres que habitam o planeta. Para compor a estruturação destes fundamentos, utilizarei como

referencial a representação de uma árvore, por encontrar em sua natureza biológica as fases necessárias para o desenvolvimento da vida-morte-vida dos processos que compõem a biossíntese da natureza.

Para tanto, subdivido esta teoria em dois planos: O *Fundamento da Totalidade* e o *Fundamento do Corpo-Fractal*.

### 1. *Fundamento da Totalidade (Sétimo fundamento)*

Figura 36 - Imagem A Flor da Vida.



Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/fd/01/2f/fd012f9d2d17ea3aa6d645c618747c15.jpg>.

O *Fundamento da Totalidade* – O *Corpo-Natureza* – é representado pela Grande Árvore da Vida<sup>31</sup>, que abarca todos os outros fundamentos e se estrutura a

<sup>31</sup> Essa percepção sobre a ligação do meu trabalho de pesquisa com o simbolismo da árvore surgiu a partir de uma experiência vivida no componente curricular de Laboratório de Performance, ministrado pela professora Ciane

partir de implicadas camadas que se sucedem no dinâmico e criativo movimento de *permanência*<sup>32</sup> da vida. A escolha da árvore, como símbolo da construção de procedimentos para a prática da *Educação Háptica*, se dá pelo potencial de produzir a imagem de mantenedora da vida em nosso inconsciente e pela capacidade que este ser vivo tem de dialogar com todos os elementos da natureza e com todos os reinos e, por fim, por representar o pulmão gerador da vida.

Os padrões são sistemas de imagens, pois produzem configurações que divulgam seus designs. Há então, um conjunto de informações que se mantêm ao longo do tempo para a formação de padrões estáveis, imagens congeladas. Dissipam lentamente, pois o ambiente alimenta esse conjunto de informações. Logo, modelos representam a eficácia dos acordos entre corpo e ambiente: ação de replicar padrões, imagens congeladas. Contudo, nada impede a emergência de padrões aleatórios. (BITTENCOURT, 2012, p. 67)

A árvore nos conecta com as profundezas da terra através das raízes; com o sol através da fotossíntese; com os animais através dos seus galhos, flores e frutos; com a água através do orvalho, da chuva e dos lenções freáticos; com o ar através da liberação do oxigênio e do bailado das folhas sobre os ventos; com o fogo, que, em brasa, aquece a noite fria, nos transforma e purifica. Em seu ciclo de vida-morte-vida, replica padrões autogeradores e promove a permanência e continuidade da sua assinatura matriz. Por essa razão, representa o fractal dos princípios que norteiam a educação *ecossomática* aqui proposta.

O *Corpo-Natureza*, representa o Princípio Mãe da *Educação Háptica* e propõe que, para encontrarmos novamente o estado da totalidade, teremos que aprender tudo de novo e, para isso, a pessoa deve ativar a sua energia criadora e buscar em seu próprio Eu/Self, o corpo da natureza e, em toda natureza, o seu próprio Ser. A ilusão da divisão e da separação entre o *Ser* e o *Mundo*, a fragmentação que modela nossa visão de mundo moderno, nesta pedagogia, é gradativamente pausada e enfraquecida, de modo que o espaço inventivo da percepção possa novamente restaurar o nosso poder de regeneração e desmontar os códigos/DNA que nos condicionaram a categorizar a vida em partes separadas.

---

Fernandes, quando em uma experiência criativa, tive o insight. A sugestão da professora, após o relato da minha experiência em sala de aula, foi que utilizasse esta imagem na estrutura do sumário, mas no decorrer da escrita, senti que deveria fazer uma relação mais estruturante, que se relacionasse com a pesquisa como um todo e, assim, surgiram os Sete Fundamentos da Grande Árvore da *Educação Háptica*, aqui proposta.

<sup>32</sup> (BITTENCOURT, Adriana, Imagens como acontecimento. Salvador: EDUFBA, 2012)

Contra-pondo-se ao modo fragmentado de organização proposto pela mecânica clássica e pelo pensamento moderno que norteia a ideia de progresso exaustivo, este princípio da totalidade traz, em sua estrutura, a síntese entre a semelhança e a diferença, e nos propõe outra dinâmica: uma gramática sustentável que nos mostre o caminho para uma nova linguagem, cuja estrutura sujeito-verbo-objeto seja baseada nas assinaturas da ordem implicada na natureza.

Por essa razão, adotarei seis fundamentos implicados no Fundamento da Totalidade como referenciais dos procedimentos adotados para o desenvolvimento da *Educação Háptica* proposta nesta tese. Estes seis fundamentos estão contidos no *Fundamento do Corpo-Fractal* da Grande Árvore e, juntos, representam o segundo plano da organicidade desta tese. Os seis territórios fundamentais da Grande Árvore da Totalidade que norteia esta pesquisa são intitulados de Fundamento da Semente, Fundamento da Raiz, Fundamento do Caule, Fundamento da Folha, Fundamento da Flor e Fundamento do Fruto.

## **2. Fundamento da Semente-Fractal (Primeiro fundamento)**

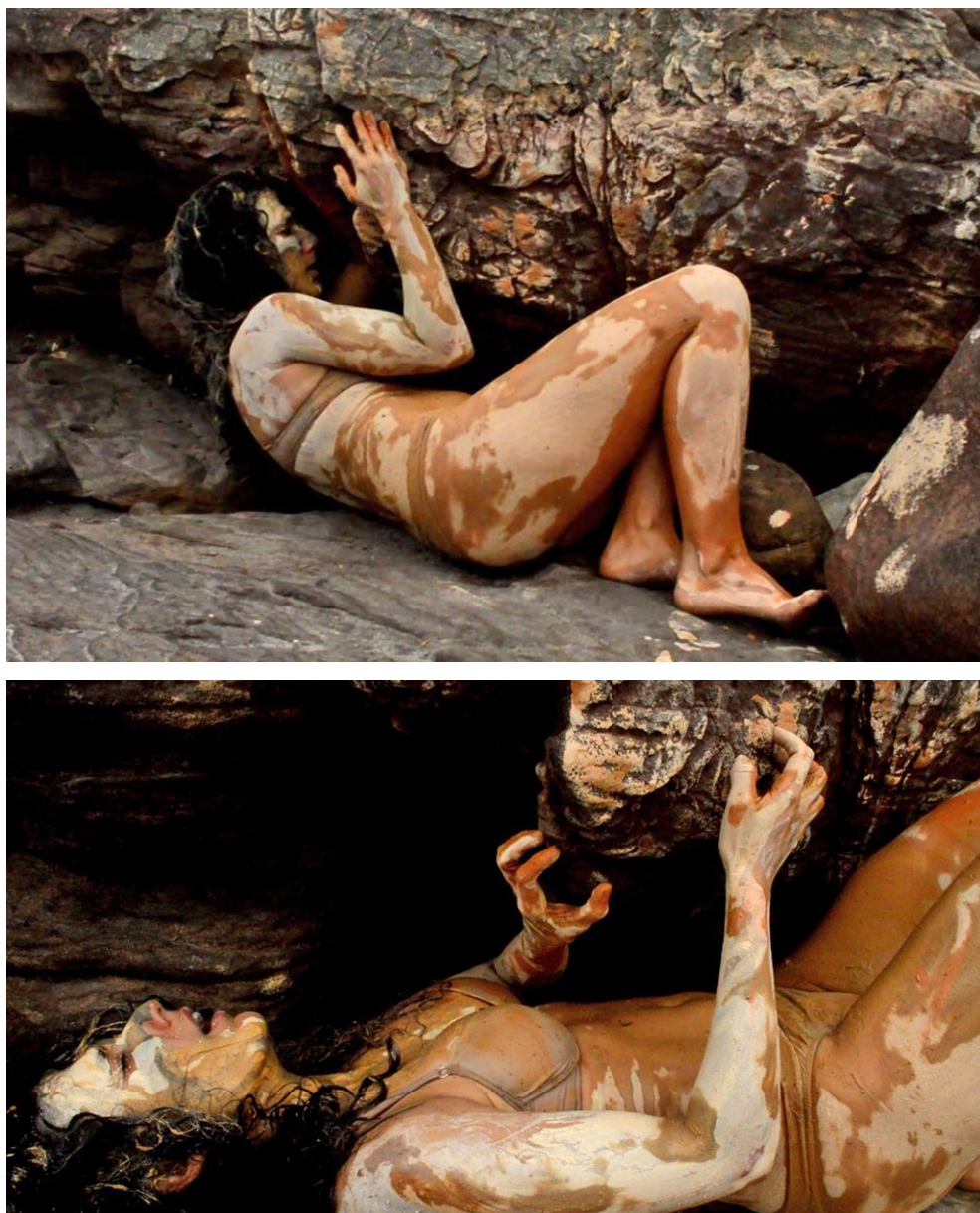
O *Corpo-Natureza* guarda na semente todas as forças, elementos, interações e transmutações porvir em seu estado volátil e latente. As sementes resguardam em si uma cadeia de códigos que contêm toda a informação genética (padrão congelado) da planta que, na luta pela sobrevivência, buscará no ambiente os nutrientes necessários para o seu nascimento e crescimento. O desdobramento do seu padrão de informação, conservado em sua estrutura de semente, é imprevisível e aleatório, dependerá da interação, da troca de informações e energia com o ambiente. “E como tudo que replica, geram variantes que se utilizam do mesmo mecanismo de replicação”. (BITTENCOURT, 2012, p.69). A semente abre e fecha o ciclo da vida-morte-vida da árvore e participa do começo e do fim, da origem e da multiplicação da vida. Sendo o primeiro e último fundamento, Fundamento da *Semente Fractal* é a motricidade latente e transversal, a força motriz, a energia concentrada e volátil que contém em si toda a informação e pulsão da vida. (Ver APÊNDICE B)

Na perspectiva da *Dança Sensorial Háptica*, este fundamento envolve o Princípio da Sensopercepção Inventiva, ou pulsão criadora, presente em todo ato criador. O sentido do tato é eleito como a força motriz sensorial de relevante importância na comunicação com as texturas da natureza. É através dele que o nosso



*Corpo-Semente Fractal*, movido pela *sensopercepção* inventiva, dá o seu primeiro passo, ou melhor, o seu primeiro toque no corpo da natureza viva. Como já foi dito antes, na proporção micro a semente resguarda em si a macroinformação da totalidade do *Corpo-Natureza*, portanto, o tato, ou nosso *sentido semente* traz em si a síntese e integra a *sensopercepção*, a ecologia e a somática na dança.

Figura 37 e 38 – Fotos Dançando nas Montanhas em Residência Artística.



Fonte: Maira Spanghero. Nas imagens: Drica Duarte. 2015.

A inseparabilidade tátil convoca nossos corpos para o entendimento de que, ao tocar na natureza, somos tocados por ela em um grau incomensurável de escala incalculável, ao ponto de abstrairmos o conceito de toque, para uma variável de

totalidade que nos faz pensar que nada toca em nada, uma vez que tudo é parte do todo e é regido por campos de energia.

Tanto o *Fundamento da Totalidade do Corpo-Natureza* quanto o *Fundamento da Semente-Fractal* trazem em suas configurações o Princípio Holográfico e Sistêmico. São como fractais ou prismas um do outro e possuem tanto potencial de memória (padrões congelados) quanto de invenção (padrões aleatórios). No contato com as texturas, forças, seres, elementos e elementais da natureza, é muito importante nos aproximarmos com estes dois fundamentos em ação, seja em qualquer modo ou forma de interação.

É importante esclarecer que a irregularidade também produz padrões. O fractal, por exemplo, é um objeto dividido em partes que se assemelham ao objeto original. A geometria do fractal foi desenvolvida por Benoit Mandelbrot, responsável pelo termo fractal, no século XX, através da computação. Os fractais demonstram que é possível produzir padrões pela irregularidade. Sistemas dinâmicos, longe do equilíbrio, estão sujeitos a produção de padrões. A natureza, também, produz fractais, a exemplo do couve-flor e de um brócolis. (BITTENCOURT, 2012, p. 67)

Figura 39 – Foto Dançando nas Montanhas em Residência Artística.



Fonte: Maira Spanghero. Na Imagem: Drica Duarte. 2015.

Este princípio holográfico da totalidade, muito presente nos estudos da Educação Somática é também defendida por uma corrente da Ecologia Profunda, conhecida como a Teoria de Gaia, criada pelo cientista e ambientalista inglês James Ephraim Lovelock, no ano de 1969, fez reviver a visão romântica da natureza, que concebia a Terra como um todo integrado, como um ser vivo. Essa teoria teve seu antecessor, no século XVIII, quando o geólogo escocês James Hutton “sustentava

que os processos biológicos e geológicos estão todos interligados, e comparava as águas da Terra ao sistema circulatório de um animal”. (CAPRA, 1996, p.36).

Essa visão fractal da geometria da vida, ou seja, o sistema holográfico, é, portanto, um princípio relevante para o campo da Educação Somática e, neste contexto da *Educação Háptica*, é crucial, uma vez que nos traz o entendimento das partes contidas no Todo e do Todo contido nas partes, a partir de um contato muito profundo envolvendo a *geossinesilogia* do movimento. O que apenas reafirma e fundamenta a ideia de inseparabilidade do Fundamento da *Semente Fractal* e do *Corpo-Natureza*, aqui exposto.

Com os *fractais* de Mandelbrot é possível descrever os objetos mais complexos no universo. Podemos ter uma ideia sobre a geração dos *fractais* tomando como semente', por exemplo, um ponto ou uma diminuta reta que, após reproduzidas milhões e milhões de vezes num processo computacional replicando o padrão original, obtêm-se figuras incrivelmente estranhas. Tais figuras (os *fractais*) resultam de um processo evolutivo que sempre acrescenta novas camadas cada vez mais complexas sobre uma estrutura anterior, menos complexa. Esse inusitado processo de crescimento é categorizado como *auto-similaridade* (auto-referência) – em que cada pequena porção do fractal pode ser vista como uma réplica de todo o fractal numa escala menor. Esta representação é observada nas mais variadas estruturas da natureza: a forma da folha de uma planta, o pulmão humano, o sistema circulatório, o contorno do litoral, em cristais, rochas, montanhas e até mesmo fenômenos interestelares. (CAMPOS, 2018, p. 13)

O Princípio da Complementaridade, descrita por Niels Bohr, sobre o comportamento dual das partículas, também serve de parâmetro para o entendimento do *Corpo-Natureza* aqui apresentado, uma vez que a complementaridade na diversidade e a irregularidade, ou imprevisibilidade de medição do sistema longe do equilíbrio, servem de inspiração para a compreensão da *dança com a natureza* como um espaço aberto de criatividade e mistério.

A mais profunda emoção que podemos experimentar é inspirada pelo senso do mistério. Essa é a emoção fundamental que inspira a verdadeira arte e a verdadeira ciência. Quem despreza esse fato, e não é mais capaz de se questionar ou de se maravilhar, está mais morto do que vivo, sua visão comprometida. Foi o senso do mistério – mesmo se misturado com o medo – que gerou a religião”. (EINSTEIN apud Gleice, 2006, p. 299)

É neste trajeto perceptivo que pretendo refletir sobre a ontologia do presente, em sua estética sensorialmente mutável e potencialmente livre de condicionamentos. Neste sistema aberto, a dança do ser, do ver, do sentir, ouvir e tocar o mundo transita

no campo da *sensopercepção* inventiva, da sensibilidade háptica e participa da criação da realidade. Para David Bohm,

O que é necessário para conhecer a ilusão é perceber que a divisão de toda existência em partes separadas é uma forma conveniente de “arte metafísica” que encaixa a experiência geral dentro de certos limites, e não uma expressão de como as coisas realmente são. (BOHM, 2011, p.113)

Se com os nossos sentidos existimos e mediamos nossa relação com mundo, os sentidos são então o nosso próprio trajeto, o caminho e o ato de caminhar. A realidade tal como ela é nos leva para dentro daquilo que está em movimento, vindo, chegando; é um estado de inventividade permanente, uma linguagem viva, para além da reprodução, do julgamento e do explicável. É um teatro real, um espetáculo háptico multissensorial, multirreferenciado e disponível para o improvisado em cada uma das incessantes interações multivetorizadas. (BEZERRA, 2016).

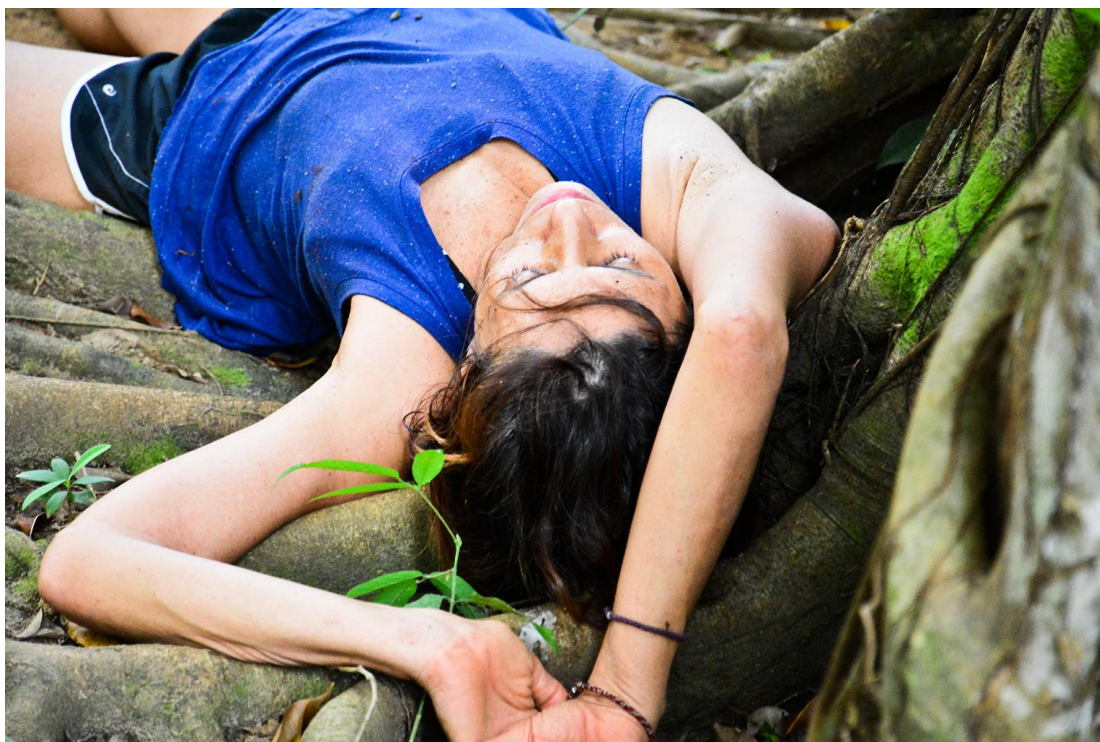
### **3. *Fundamento da Raiz (Segundo fundamento)***

O segundo fundamento da *Educação Háptica* envolve um processo ecossomático intercultural de elaboração de um sistema de ressignificação dos processos cognitivos na relação ser humano-natureza-cultura. A este fundamento, denomino Fundamento da Raiz ou Movimento Raiz, e elenco o Princípio da Auto-organização, que envolve a intrínseca relação entre autonomia e dependência. Na prática, nos auxilia na observação das nossas memórias pessoais e coletivas quando estamos adentrando nos espaços da natureza e somos acometidos por sentimentos, sensações e pensamentos que nos colocam *em Zonas de Conforto e Desconforto* sensoperceptivas.

As raízes das árvores adentram a terra em busca dos sais minerais e da água, necessários para a manutenção e crescimento da árvore. Em sua jornada, penetra a terra e se conecta a uma rede de raízes oriundas de outras árvores, que do mesmo modo, buscam seus próprios nutrientes. Neste entrelaçamento, se auto-organizam em uma dança sistêmica de cooperação, a fim de distribuir a energia vital disponível no ambiente, de modo que todos os nutrientes possam chegar a quem mais precisa, a fim de manter a floresta em equilíbrio sustentável.



Figura 40 – Foto Curso *Dança Sensorial Háptica - Asas e Raízes*.



Fonte: Dayse Cardoso. Na Imagem: Laura Campos. 2017.

Neste contexto podemos notar que há uma estrutura de ordem e desordem que compõe a complexidade do sistema das raízes em seu labor. O que poderia significar para o pensamento evolucionista como um sistema competitivo, no entanto, na perspectiva do pensamento complexo, ocorre uma dança risomática no sistema de nutrição das árvores que, através das suas raízes, favorece a troca dinâmica de informação e providencia a chegada de energia vital para manutenção da totalidade da floresta, e não apenas para garantia da sobrevivência de uma determinada árvore.

Na perspectiva da *Educação Háptica*, o Fundamento Raiz propõe um processo de aprendizagem do *Corpo-Natureza*, tendo como parâmetro a percepção do ambiente natural, a partir da diversidade de culturas e tradições, em seus modos particulares de ler a assinatura das plantas, os rastros dos animais e a memória cravada nas pedras. O Movimento Raiz ativa processos de descolonização de memórias coletivas relacionadas à opressão de comportamentos culturais e hábitos naturais. Restaura e reconhece saberes tradicionais que foram relegados ao âmbito da superstição ou credence popular. E isso acontece, sobretudo, a partir da vivência, do contato háptico com o ambiente natural através do toque da dança. No (APÊNDICE

C) encontra-se um dos procedimentos que utilizo para ativar o Fundamento Raiz nos corpos dos performer-dançarinos.

Esta revitalização do sistema de auto-organização dos processos que envolvem o *Princípio da Sensopercepção Inventiva* e a interculturalidade ocorre como resultado da percepção *ecossomática*. Através do contato com a natureza, os elementos que compõem a mitologia de todos os povos, naturalmente surgem enquanto memória ancestral e refletem nos modos pelos quais as tradições culturais antigas se relacionavam com a natureza do rio, do mar, dos ventos, das pedras e de todos os entes dotados de vida.

Neste horizonte, a compreensão de que ao dançarmos com a natureza, nosso corpo produz imagens, por meio da ativação de padrões neurais inter-relacionados, nos leva ao entendimento do sistema interdependente do princípio auto-organizacional da teoria da complexidade. Neste tateio, corpo a corpo com a natureza, ativamos estes códigos desobstruídos em nosso sistema neural. Na formação da imagem entrelaçada, nas informações interceptadas por processos naturais e culturais, encontramos brechas capazes de renovar a força motriz daquele padrão renegado, que ganha força para encontrar caminhos de insurgência em nossos processos mentais e emocionais. A natureza se apresenta como um rizoma pluriuniversal cujo equilíbrio se dá pela dinâmica auto-organizacional das tentativas de regularidade que envolvem a dinâmica de autonomia e dependência.

O que proponho, tendo em vista essas constatações sistêmicas, é uma *Educação Háptica Conectiva* na relação *Corpo-Natureza* e sociedade humana. A partir da ativação do princípio físico da conservação da energia e do princípio feminino, relativo ao seu potencial de renovação, podemos acessar, por meio de nossa dança, muitas memórias do passado. Quando temos a oportunidade de dançar e tocar ao mesmo tempo nas texturas da natureza, esse acesso é potencializado. A interface entre natureza, cultura e memória sensorial se mostra diretamente relacionada à força das culturas matriarcais que em seus modos de existência mantiveram viva a memória da relação equilibrada entre os seres humanos e a natureza. Para tanto, proponho o *Princípio da Sensopercepção Inventiva* ou *Princípio da Inventividade* como procedimento gerador da retroalimentação dos valores, modos de vida e comunicação ancestral. Sobre os Princípios iremos aprofundar no próximo subcapítulo.

É do conhecimento de todos que a cultura europeia, em seu avanço na conquista do mundo, usou o poder patriarcal como força motriz dos processos de

colonização. Podemos considerar que essa cultura hegemônica não somente exterminou grande parte da população das terras que ocupou, como também sucumbiu, quase por completo, a vital integração destas culturas com a natureza. Vale ressaltar que, do mesmo modo que sufocou as culturas alheias, abominou a sua própria cultura ancestral que tradicionalmente cultuava a Mãe Terra. Ou seja, a castração do princípio feminino nutridor e gerador da vida foi o alvo dos processos de dominação do patriarcado, e ao castrar sua própria fonte nutridora, perdeu-se no caminho da racionalidade moderna. Anibal Quijano, ao tratar do conceito por ele formulado, da Colonialidade do Poder, pondera,

(...) a estrutura colonial de poder produziu as discriminações sociais que posteriormente foram codificadas como “raciais”, “étnicas”, “antropológicas” ou “nacionais”, segundo os momentos, os agentes e as populações implicadas. Essas construções intersubjetivas, produto da dominação colonial por parte dos europeus, foram inclusive assumidas como categorias (de pretensão “científica” e “objetiva”) de significação a-histórica, isto é, como fenômenos naturais e não da história do poder. Tal estrutura do poder foi e ainda é o marco a partir do qual operam as outras relações sociais, de tipo classista ou estamental. Com efeito, ao observarmos as linhas principais da exploração e da dominação social em escala global, as linhas matrizes do atual poder mundial, sua distribuição de recursos e de trabalho, entre a população do mundo, é impossível não ver que a vasta maioria dos explorados, dos dominados, dos discriminados são exatamente os membros das “raças”, das “etnias”, ou das “nações” em que foram categorizadas as populações colonizadas, no processo de formação desse poder mundial, da conquista da América em diante. (QUIJANO, 1992, p. 438).

Propor a experiência da *Dança Sensorial Háptica*, como linguagem criativa/inventiva, com potencial para ativar o princípio feminino, implica em trazer para este campo o entendimento de que os receptores proprioceptivos e cutâneos do corpo, quando ativados pela experiência sensorial inventiva, podem atuar para além da subordinação das nossas memórias cognitivas, escravizadas por processos históricos de dominação. A insurgência destes padrões sensoriais inventivos pode atuar com desobediência aos mecanismos de representação de uma realidade escravocrata que, para dominar economicamente os povos colonizados, separou a humanidade em etnias e a subordinou ao conceito de raça.

A *Educação Háptica* rompe de forma radical com esse modelo escravocrata e propõe que possamos respeitar a autonomia de cada cultura e de cada indivíduo enquanto espécie humana, como parte interdependente de um sistema de vida que tem como matriz o Princípio Feminino da Totalidade. Através de nossos receptores



sensoriais, a criação de um novo mundo torna-se possível. Portanto, abrir o campo da nossa *sensopercepção* para uma experiência estética inusitada, fronteira e coemergente nos trará a abertura de caminhos para o desenvolvimento da ética da libertação proposta por Enrique Dussel.

A Pedagogia Decolonial nos orienta nesta construção metodológica, no sentido de subsidiar e nortear a construção de um pensamento pedagógico ecossomático descolonizador das mentes e libertador do corpo. O Princípio da Auto-organização da Teoria da Complexidade, presente em sistemas biológicos, dialoga de forma direta com a perspectiva teórica da decolonialidade, no sentido de poder abrir novos contextos para se pensar a relação natureza e cultura, em seus sistemas auto-organizacionais. Ao adentrarmos hapticamente nas memórias sensoriais e emotivas cravadas em nossos corpos pedra, água, areia, lama e árvore, veremos que no ‘calcanhar de Aquiles’ da cultura ocidental há uma história não contada de epistemologias nativas de povos originários que tiveram seus saberes sucumbidos pela colonialidade etnocêntrica europeia.

Assim como toda perspectiva teórica que se forja em novos contextos e se apresenta à comunidade acadêmica como novidade teórica, os denominados intelectuais decoloniais (Oliveira, 2016), apresentam diversos conceitos que vão fundamentar essa perspectiva, como: o mito de fundação da modernidade, a colonialidade, o racismo epistêmico, a diferença colonial, a transmodernidade, o pensamento liminar, o pensamento de fronteira, a interculturalidade crítica, a pedagogia decolonial, dentre outros. (WALSH, 2018, p. 03)

Pensar que por meio da dança, podemos atravessar as fronteiras das memórias sensoriais, emocionais e intelectuais e nos desconectar das ideias, valores e paradigmas que serviram de alicerce para o desenvolvimento de uma noção de realidade dualista, sectária e fundamentalista é romper com as barreiras fronteiriças da imaginação reducionista do pensamento fragmentado. A partir do corpo, da dança e da ecologia, podemos trazer a compreensão de que nós, seres humanos, estamos todos envolvidos por uma membrana de inseparabilidade espaço-temporal eletromagnética, cuja pele é apenas uma camada sensível de um sistema muito maior. Vivenciar esta sensação no corpo pode ser arrebatador! Pode significar uma abertura para a inventividade, uma libertação epistemológica, uma revolução tátil, ética e política.

#### **4. O Fundamento do Caule (Terceiro fundamento)**

Propor a multirreferencialidade da percepção do corpo que dança em contato com o ambiente, como instrumento pedagógico de reaproximação do ser humano dos processos naturais, nos faz pensar no Princípio da Retroação da homeostase, responsável pelo mecanismo de regulação do corpo. A capacidade de transmissão de informações, inerente aos sistemas vivos, leva-nos ao encontro da natureza intrínseca da gravidade, com as forças e trocas de informação com o meio, que coexistem entre os corpos e os diferentes níveis de camadas perceptivas dessa relação. A homeostase rompe com a causalidade unilateral e nos indica como podemos nos tornar corpos mais responsivos, com potencial para agir e responder ao ambiente simultaneamente.

O terceiro fundamento, intitulado Fundamento do Caule, cumpre o papel do tronco de uma árvore, ou seja, a importante função de transmitir nutrientes e sustentar a vida da planta, portanto, está diretamente relacionado com o conceito de Tecido Gravitacional, proposto pela Teoria da Relatividade Geral, que concebe a gravidade como resultado da retroatividade dos corpos em suas trocas com o ambiente, e exerce a função de manter em equilíbrio instável o tecido social da vida. O tronco das árvores é responsável pela condução de sais minerais, água e sustentabilidade da árvore. Sem o tronco, a árvore não teria como buscar o gás carbônico, não poderia tocar o Sol. Sua força vem das raízes, portanto, o tronco está diretamente relacionado à função de conectar a árvore ao céu e a terra.

Semelhante à gravidade, o caule tem a função de sustentar e dar estabilidade à árvore frente aos recursos disponíveis; é a mantenedora da integridade e do fluxo de movimento necessário para a permanência da vida e, desse modo, representa o tronco estruturante desta pedagogia *ecossomática* aqui proposta. Correlacionada ao tronco de uma árvore, a gravidade opera nessa zona intermediária de recepção e condução de fluxos de informação *Corpo-Natureza* que, através da *Dança Sensorial Háptica*, nos afeta e nos permite ser afetados pelo ambiente. Representa um poderoso canal de trocas de informações retroativas e de comunicação percepto-sensório-motora. Por essa razão, é um importante fundamento, tanto nos processos biológicos quanto culturais, uma vez que, nesta dinâmica de construção do *Corpo-Natureza*, muitas questões comportamentais estão implicadas.

Dançar com a natureza provoca a possibilidade de inventar a si mesmo, redimensionaliza o espaço, ressignifica a duração do tempo e, nesta dança de retroalimentação e renovação de forças criativas, produz novos campos de aprendizagem do/no corpo, que se multivetorizam em sentidos, sentimentos, pensamentos e ações. Dançar sob a preciosa atenção do tecido gravitacional é colocarmo-nos em contato com a energia da vida, em estado impermanente – é matéria viva inventiva. Neste intercruzamento perceptivo e estético, o espaço-tempo da consciência criadora é o estado de presença, é dança, é movimento imanente.

Figura 41 – Foto Curso *Dança Sensorial Háptica - Asas e Raízes*



Fonte: Drika Rocha. Na Imagem: Iranildo Sampaio. 2017.

A evidência de que o movimento do corpo é imagem deslizando no espaço-tempo traz a impossibilidade de pensar a ação e representação como estados fragmentados. Não há nessa ocorrência tempos separados para uma relação de causa e efeito. (BITTENCOURT, 2012. p. 84).

A gravidade é uma manifestação das interações entre diferentes massas que se distribuem no espaço e geram campos de força, de modo que o entendimento sobre matéria e energia passa a ser compreendido como estados dinâmicos do espaço-tempo, com propriedade de condensação, dilatação e variáveis níveis de vibração dos corpos. “Desse modo, afirmou-se a concepção de espaço-tempo dinâmico em que a expansão do universo não resulta do deslocamento da matéria, mas da dilatação do próprio espaço”. (CAMPOS, 2015, p. 143) Para Campos,

[...] na descrição sobre a relatividade de Einstein, as variáveis auxiliares da abordagem de Lorentz tornam-se os conceitos fundamentais de espaço e de tempo. Portanto, toda medição de espaço e de tempo depende do movimento relativo. Se antes na concepção newtoniana, o tempo fluía para frente inexoravelmente no mesmo ritmo, agora, na visão einsteiniana, a passagem do tempo depende de quem está medindo. Uma novidade surpreendente para o senso comum então reinante na Física, baseada na invariabilidade do espaço e do tempo. (CAMPOS, 2015, p. 140)

Neste contexto, o Princípio da Retroatividade, introduzido por Nobert Wiener, é associado ao conceito de gravidade, e constrói o eixo estruturante do pensamento que norteia a proposta pedagógica da *Educação Háptica*. O sistema retroativo, proposto por Wiener, nos diz que não há ação e reação no espaço, que não há causalidade linear, e, sim, retroação, ou seja, “a causa age sobre o efeito e o efeito age sobre a causa”. (LIBANIO, 2002, p.39) Essa mesma perspectiva do tecido gravitacional, podemos encontrar sob a luz da Teoria da Relatividade Geral – não há espaço vazio, passivo, e não há espaço separado do tempo.

O circuito retroativo é mais um elemento que nos faz entender que os sistemas vivos operam como totalidades, em fluxo e transformação. Por essa razão, aprender sobre o *Corpo-Natureza* implica em aprender a ter responsabilidade sobre nossas ações, pois cada movimento reverbera no tecido social da vida e afeta todo o sistema, inclusive a nós mesmos. Desenvolver uma dança em contato com a natureza é, acima de tudo, aprender sobre Ecologia Profunda e, na medida do cuidado e do respeito, ordenar nossa visão de mundo sob a perspectiva biocêntrica da comunicação, que nos alerta sobre a ideia de que todo movimento reverbera no espaço-tempo e não nos deixa esquecer que este eco volta na forma de resposta da Mãe Natureza. “Entender as coisas sistemicamente significa, literalmente, colocá-las dentro de um contexto, estabelecer a natureza de suas relações”. (CAPRA, 1996, p. 39).

Como se pode comprar ou vender o céu, o calor da terra? Tal ideia é estranha. Nós não somos donos da pureza do ar ou do brilho da água. Como pode então comprá-los de nós? Decidimos apenas sobre as coisas do nosso tempo. Toda essa terra é sagrada para o meu povo. Cada folha reluzente, todas as praias de areia, cada véu de neblina nas florestas escuras, cada clareira e todos os insetos a zumbir são sagrados nas tradições e na crença do meu povo. (Cacique Seattle)<sup>33</sup>

A pandemia do Covid-19, que paralisou o mundo inteiro, é somente o eco da ação do próprio ser humano, frente ao tecido gravitacional da vida, em sua marcha civilizatória, colonizadora e capitalista. Pensamos que ficaríamos ilesos à Lei da Retroação; pensamos que éramos superiores aos outros animais; distanciamos-nos dos processos sistêmicos e auto-organizacionais da vida; achamos que nossa força poderia dominar a natureza e até mesmo subjugar a nossa própria espécie, categorizando-a etnologicamente; pensamos que a máquina daria conta do trabalho humano e menosprezamos os trabalhadores que cuidam dos serviços essenciais; negamos o poder feminino da criação. Com toda essa brutal conduta de predador patriarcal, fizemos apenas com que se cumprisse o provérbio indígena: “Quando o último rio secar, a última árvore for cortada e o último peixe pescado, eles vão entender que dinheiro não se come”. Agora, na alvorada do século XXI, somos prisioneiros da fortaleza que construímos para nos defender dos nossos próprios instintos animais. Ficaremos aqui, dentro das nossas jaulas, sem poder tocar nem ser tocados, para que possamos aprender a lição de casa: “A Terra é nossa mãe. Devemos cuidar dela”.<sup>34</sup> Este estado de congelamento provocado pela interrupção dos processos sociais tem provocado muitos traumas e danos interpessoais, especialmente nas relações domésticas e familiares. Diante da inesperada pandemia, que nos impõe o isolamento social, restando-nos apenas a conexão com a nossa própria natureza instintiva animal. No (APÊNDICE D), proponho um de vários procedimentos que utilizo para entrarmos em conexão com o Fundamento do Caule.

A experiência da sensopercepção nos dar um pano de fundo para nos conectarmos com o animal dentro de nós. Conhecer, sentir e perceber focaliza nossa atenção no lugar onde a cura pode começar. A natureza não nos esqueceu, nós é que a esquecemos. O sistema nervoso de uma pessoa traumatizada não está danificado, está congelado num tipo de animação

<sup>33</sup> Trecho da carta enviada, pelo Cacique Seattle, da tribo Suquamish, do Estado de Washington, ao presidente dos Estados Unidos (Francis Pierce) depois que o mesmo se propôs a comprar o território ocupado pela sua tribo.

<sup>34</sup> Trecho de uma antiga música pagã.



suspensa. Redescobrir a sensopercepção trará calor e vitalidade às nossas experiências. (LEVINE, 1999, p. 83)

### **5. Fundamento da Folha (Quarto fundamento)**

Na prática da dança com a natureza, o contato com a textura das árvores nos leva para dentro de percepções sensoriais com variáveis impressões. Os vegetais possuem uma gama ampla de texturas e suas estruturas são feitas de variáveis tipos de raízes, folhas, frutos e galhos. Tocar uma folha aveludada ou lisa, por exemplo, produz respostas diferentes em nosso sistema cognitivo e este contato com nossas sensações provoca sentimentos e fundamentos que nos levam para dentro do nosso próprio ser. As folhas são como remédios, nos ensinam a respirar e a gravitar imersos sobre galhos; sob o efeito dos ventos que sopram nos ensinam sobre a flexibilidade, a firmeza e o equilíbrio.

Figura 42 - Foto Processo de Criação Via Cor. Ambiente de Folha e Pedra.



Fonte: Antuá Art. Na imagem: Marta Bezerra. 2010.

As folhas, quando secam e caem no chão, nos mostram que podemos aprender de novo a dançar como natureza, nos ensinam a cair e a rolar pelo chão, como folhas ao vento nos ensinam sobre a não ação. Quando lançadas sobre as águas de um rio, nos apresentam o seu bailado de leveza e mostram-nos como flutuar entre o toque das águas em fluxo ou quietas. As folhas, juntamente com as flores, nos ensinam a deixar-nos ser tocados pelas águas, pela areia, pela pedra e pela lama que forma e modela a realidade da vida. Com as folhas, aprendemos a respirar e a dançar como os ventos, respirar como folha é se deixar levar, não fazer nada, simplesmente permitir que o ambiente mova seu corpo como o vento move as ondas do mar. A abertura para a percepção háptica acontece quando nos surpreendemos respirando junto com o ambiente, e esse aprendizado pode ser adquirido através do contato com o *Fundamento da Folha*. No (APÊNDICE E), apresento um procedimento que utilizo para entrarmos em conexão com o Fundamento da Folha.

No contexto inventivo e impermanente da matéria viva, algumas coisas permanecem e se renovam no tempo, portanto, esse procedimento pode sofrer algumas mudanças, mas no cerne se mantém com mesmo propósito. O quarto fundamento refere-se ao Fundamento da Folha e nos oferece muitas correlações com as dinâmicas pedagógicas da *Educação Háptica*, aqui proposta. “A vida é criativa, mas nem sempre inventiva, pois para inventar a si mesma, a vida, como a arte, opera sobre a duração, o trabalho no tempo, o labor, a memória” (Bezerra, 2016). Sendo assim, é preciso praticar para aprender a se comunicar com o reino dos vegetais.

As tarefas das folhas estão relacionadas à respiração e à produção de alimento das árvores. A pulsação do ar e a pulsão da produção de energia nutrem a árvore e conferem vida à existência. Não é à toa que o primeiro sinal de morte de uma árvore pode ser percebido no ressecar concomitante de suas folhas. Faço uma correlação entre este processo de respiração e nutrição das árvores com os Princípios da Imanência e da somestesia, fundamentais no processo de aprendizagem do *Corpo-Natureza*. Para a psicóloga e pesquisadora de estudos da cognição, Virgínia Kastrup:

A invenção não opera sob o signo da iluminação súbita, da instantaneidade. Esta é somente a sua fenomenologia, a forma como ela se dá à visibilidade. A invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de experimentação e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria. (KASTRUP, 2007, p. 27)



A duração da respiração é o que define o tempo de vida de todos os seres vivos. É a pulsão que gera o movimento, a vida e a morte. O filósofo Henri Bergson, ao propor a ontologia do presente, traz uma reflexão sobre a duração e sua correlação com o tempo das coisas. Na perspectiva da *Educação Háptica*, o processo de aprendizagem *Corpo-Natureza* ocorre conforme associamos a prática à reflexão: quanto mais tempo mantivermos o estado de corpo na presença, maior é a duração da consciência e da percepção háptica, e mesmo que esta permanência migre do estado de experiência para o estado de reflexão da experiência, tudo o que fora absorvido na experiência permanece enquanto consciência sensorial. Essa auto-organização acontece no hipocampo que, em rede, sintetiza todas as impressões sensoriais e as transformam em memória. Sentir essas memórias na pele, provocar riso, se sobressaltando pelas lágrimas, sentir pavor, explodir de tanta emoção, são retroações possíveis de um corpo que está se desvelando.

Como passamos desse tempo interior para o tempo das coisas? Percebemos o mundo material e essa percepção nos parece, com ou sem razão, está concomitantemente em nós e fora de nós: por um lado, é um estado de consciência; outro é uma película superficial de matéria onde coincidiriam o senciante e o sentido. A cada momento de nossa vida interior corresponde assim um momento de nosso corpo e de toda a matéria circundante, que lhe seria “simultânea”: Essa matéria parece então participar de nossa duração consciente. (BERGSON, 2006. p.52)

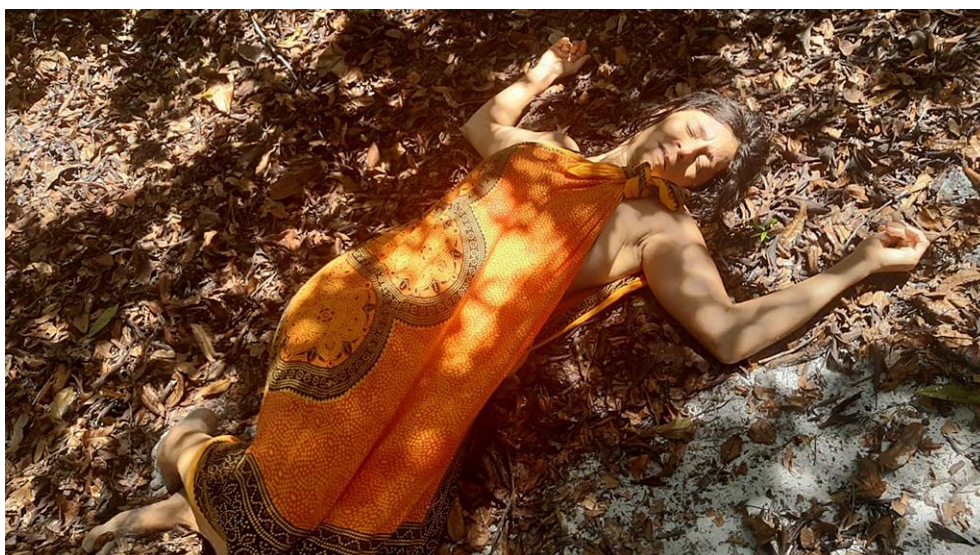
Essa simultaneidade, entre os fenômenos da experiência e as correlações com as sinapses internas do nosso organismo, nos remete à ideia de que há uma intrínseca relação inseparável entre a dinâmica da inventividade e a dinâmica da memória. Como no organismo da árvore, a respiração e a nutrição são operadas pela composição das folhas: de noite, a planta respira e transpira, de dia, ela se nutre através dos raios do sol e não há nenhuma divergência ou contradição nestas funções. Do mesmo modo, nosso sistema cognitivo tem potencial para inventar e produzir um campo de memórias.

A outra função importante das folhas é a fotossíntese que, em suma, tem a missão de alimentar a planta através da luz do sol. Neste metabolismo energético, a planta produz o seu próprio alimento, a matéria orgânica necessária para manter-se viva. Para tanto, ela precisa da luz, água e ar, exatamente nesta etapa, considerada fotoquímica, ou em contato direto com a luz, em que a água é convertida em oxigênio e o sol cumpre o seu papel de auxiliar na cadeia transportadora de elétrons. As

antenas das clorofilas, juntamente com os carotenos presentes nas folhas, cumprem o papel de agentes transmissores de fonte de energia. Portanto, são um importante fundamento no processo de aprendizagem da comunicação *Corpo-Natureza*, sobretudo, pela sua função de transmissora da luz e do ar que respiramos. Quando dançamos sob as árvores, acompanhadas dos raios do Sol, podemos perceber corporalmente essas sensações de nutrição em nossa própria pele.

Um procedimento já realizado em muitos encontros que promovi para a dança em contato com a natureza, especialmente o Dançando nas Montanhas, é solicitar aos participantes do encontro que escolham uma árvore para subir. Procuo sempre escolher um ambiente com árvores baixas e fáceis de subir. Peço que encontrem um lugar de descanso entre os galhos e folhas. Com o corpo em estado de relaxamento, estimulo-os a perceberem os pontos de contato do corpo com a árvore e, a partir daí, desenvolvo uma série de indicações capazes de estimular a mudança e a transferência de posições que, gradativamente, vão se transformando em uma dança! A prática é preferencialmente realizada quando o Sol está no meio do céu, mas posso também realizar este primeiro contato com o território das árvores no nascer ou no entardecer. A dança com as árvores em contato com os raios do Sol e as frestas dos ventos é fundamental para o estabelecimento da comunicação com as folhas.

Figura 43 – Foto Ambiente de Folha e Areia.



Fonte: Claudia Ferrari. Na imagem: Marta Bezerra. Santo Antônio/Bahia, 2020.

O Fundamento da Folha, na perspectiva da *Educação Háptica* tem, portanto, uma dupla função: a de nos conectar com o tempo através da respiração celular e dos

ritmos da dança e nos proporcionar o contato com a energia vital solar, liberada pelo toque da sua pelugem em nossa pele. Ambas as funções nos possibilitam a comunicação e a absorção de conhecimento *Corpo-Natureza* enquanto espaço de inventividade.

Do ponto de vista etimológico, “inventar” não é o mesmo que “inovar”. Com origem no termo latino *inventus* – formado por *in* (em, dentro) mais *venire* (vir, chegar) –, significa descobrir, encontrar relíquias. Inventar é algo que nos leva para dentro daquilo que está em movimento, vindo ao encontro, chegando. Por isso, a invenção não pode ser considerada como propriedade de um sujeito inventor, mas algo que pertence ao encontro da percepção consciente com algo imanente, intrínseco ao próprio processo cognitivo. (BEZERRA, 2016, 130)

Pulsão e vibração juntas formam a luz e a respiração que orquestram a dança da natureza, e nesta composição, a duração dos estados de inventividade compõe um princípio fundamental na estruturação dos procedimentos aqui utilizados com o objetivo de facilitar os processos de descolonização dos sentidos e a criação de espaços inventivos em nosso sistema cognitivo. Memória e invenção, presença e duração são, portanto, elementos fundamentais para a libertação cognitiva dos sentidos. Ao deixarmos-nos retroalimentar pela pulsão do movimento da natureza, entramos num campo primoroso de inventividade e de decolonialidade epistêmica; estabelecemos um diálogo tão nítido, como as folhas ao vento!

Já “inovar” vem do latim *innovare* – formado por *in* mais *novus* – e significa tornar novo, renovar, que indica a atuação direta do protagonista sobre o objeto, com a intenção de mover, de modificar e alterar sua forma. Apesar de parecidas, essas palavras diferem na ação: a primeira ocorre a partir do encontro, da presença, da duração e da sincronicidade entre o acontecimento e a percepção consciente, enquanto a segunda tem uma intenção: a ação ativa do protagonista, que atua sobre o acontecimento já posto no intuito de renová-lo. Neste sentido, “inovar” diz respeito a uma ação da inteligência ligada à matéria, à estruturação de algo que já foi percebido e que, por isso, já tem uma existência no mundo. Apesar disso, o ato de inovar pode também atuar, *a priori*, sob um estado de cognição inventivo, subjetivo e ainda desprovido de sintaxe. (BEZERRA 2016, p. 131)

Por esta razão, o Fundamento da Folha, traz a inseparabilidade dos processos vitais da aprendizagem de novas e inventivas formas de compreender a diversidade da natureza, da captura de informações que irão estruturar-se em nosso sistema cognitivo por meio dos mecanismos da memória. Ao mesmo tempo em que mantém

viva a memória dos conhecimentos adquiridos *a posteriori* por meio das tradições, coloca-se no espaço 'vazio', probabilístico da invenção.

Do mesmo modo que o Sol nutre a planta, ao participar da produção da glicose através da clorofila das folhas, a folha também participa da troca de energia das moléculas de água e promove a respiração da árvore. A diferença nutre a totalidade, a memória nutre a inventividade e a inventividade por sua vez é matéria-prima, fonte de luz, consciência que organiza a memória. Neste contexto, a inventividade não é uma aparição sobrenatural ou algo que fora criado por um sujeito, a partir do nada. Ao contrário, ela, a inventividade, é o espaço dialógico da criação e da retroalimentação, que promove a ordem, a desordem e a organização da vida.

Este entendimento nos leva ao encontro do Princípio Dialógico defendido por Heráclito, tão presente nas culturas orientais, a exemplo do taoísmo em seu emblemático símbolo do yin yang, bem como, na Teoria da Complementaridade, proposta pelo emblemático pesquisador da Física Moderna; Niels Bohr, que propõe a inseparabilidade de fenômenos completamente contraditórios resultantes da observação das partículas/ondas. Os aspectos corpusculares e ondulatórios da partícula não causam, portanto, contradições ao sistema, pois estão submetidos à escolha do observador. Sendo assim, no contexto desta pesquisa, os aspectos não duais estão presentes no *Princípio da Inventividade*, que se retroalimenta da memória e representa a respiração e a nutrição da *Educação Háptica*. Não obstante, faço a opção da transdisciplinaridade e da multirreferencialidade de autores com diferentes correntes de pensamento para tratar nesta pesquisa de um sistema de aprendizagem que nos conecte com um espaço cognitivo não dual.

## **6. O Fundamento da Flor (O quinto fundamento)**

O Fundamento da Flor, na perspectiva da *Educação Háptica*, inspira-se na função de polinização e reprodução das flores que, em muitos casos, geram frutos. A polinização é um circuito em que o grão de pólen é levado até a região onde está o gameta feminino da planta. Nas angiospermas, é o processo de transferência do grão de pólen da porção masculina da flor para a parte feminina, ou seja, da antera até o estigma das flores. Este processo pode ocorrer através da autopolinização, ou seja, na própria flor, como também através da polinização cruzada, de uma flor para outra.

É como se fosse a experiência viva do circuito recursivo, proposto como um dos princípios da Teoria da Complexidade de Edgar Morin.

A ideia de circuito recursivo é mais complexa e rica que a de circuito retroativo, é uma ideia primordial para se conceber a autoprodução e a auto-organização. É um processo no qual os efeitos ou produtos são, simultaneamente, causadores e produtores do próprio processo, no qual os estados finais são necessários para a geração dos estados iniciais. Desse modo, o processo recursivo produz-se/reproduz-se a si mesmo, evidentemente com a condição de ser alimentado por uma fonte, reserva ou fluxo exterior. A ideia de circuito recursivo não é uma noção anódina que se limitará a descrever um circuito. Muito mais do que uma noção cibernética que designa uma retroação reguladora, revela-nos um processo organizador fundamental e múltiplo no universo físico, que se manifesta no universo biológico, assim como nas sociedades humanas (MORIN et al., 2003, p. 35).

Figura 44 – Foto *Corpo-Flor* – Processo de Criação Via Cor.



Fonte: Drika Rocha. Na imagem: Marta Bezerra. Vale do Capão, Bahia, 2010.

Este processo recursivo nas flores ocorre especialmente com a parceria dos insetos e do próprio vento e da própria água. De fato, a polinização ocorre com a contribuição de diferentes agentes e de diversas formas bióticas (quando o agente é um ser vivo) e abióticas (quando o agente são fatores ambientes). Entre os fatores bióticos, os insetos (entomofilia), a exemplo das abelhas, os morcegos (quiropterofilia) e as aves (ornitofilia) são agentes responsáveis por este trabalho de procriação das

flores. Já como fatores abióticos, podemos citar o vento (anemofilia) e a água (hidrofilia) que também podem ser agentes transmissores do pólen das flores.

Essa poética da reprodução das flores serve de motivo para a elaboração do *Princípio da Sinergia*, inspirada no Fundamento da Flor, e pautada enquanto florescimento da educação conectiva que, como o *Princípio da Sinergia*, nasce dos ensinamentos do Fundamento da Flor e possui a função de ativar a potencialidade, encubação e gestação de novas fontes de retroalimentação sensorial e conseqüentemente de novas experiências dançantes. Evidentemente, esta capacidade ocorre, a partir da polinização de novas informações percepto-sensorio-motoras, reestruturantes das sinapses cutâneas em nosso sistema neurotransmissor. O toque passa a ser um agente sinérgico capaz de transmitir novas informações cognitivas, a partir da somestesia e do contato háptico dos nossos corpos dançantes com as texturas da natureza.

É importante pontuar que o sistema háptico envolve a coordenação dos receptores táteis, visuais, auditivos olfativos e proprioceptivos, e está relacionado com a percepção de texturas, movimento e forças. De acordo com a pesquisadora e doutora em biopsicologia, Dra. Eliane Mauerberg de Castro (2005), o sistema háptico possui como subsistemas, o sistema cinestésico, que capta informações vindas dos receptores dos músculos, da pele e das articulações; o sistema cutâneo, ligado a percepções extracorpóreas capturadas na superfície da pele; o sistema proprioceptivo que auxilia na fluência do movimento, através das sinergias musculoesqueléticas; o sistema visual, que detecta profundidade, texturas e sombras, além do sistema auditivo, que fornece informações auditivas vitais não observadas pelo campo da visão.

O corpo inventivo, fecundo e recursivo, aqui proposto como Fundamento da Flor, e, conseqüentemente, da *Educação Háptica*, é aquele que dança em interação com a gravidade e faz ressoar a “pequena dança”, já mencionada por Steve Paxton (1978, p. 11), o criador da técnica de Contato Improvisação. Essa dança que nasce fecunda, no saco embrionário das flores de cada gesto, produz corpos responsivos com autonomia para aflorar toda a geometria dos fractais da natureza, que se faz presente nas diversas formas de procriação. No útero feminino da flor, muito há de criação e movimento e nela podemos nos inspirar para dançar.

Abordar o movimento em seu aspecto inventivo e dialógico com a matéria viva implica, também, em estar presente imanentemente no campo perceptivo do Corpo



Natureza, que para além do Si Mesmo, confere à identidade a ética da outridade, como antidoto para qualquer pensamento ou sentimento de separação eu x mundo. A dança implica em conexão e relação, implica ainda em abrir espaço para despertar a inteligência intuitiva, a fim de perceber as sutilezas das texturas, da temperatura, do volume e do peso inerente aos corpos vivos.

Este contato háptico é, de certa forma, a “pequena dança” que liga o interno ao externo, a mente ao corpo. A dança sensorial, que toca e se deixa ser fecundada pela dança recíproca da natureza, encontra no movimento singular/ímpar, a pluralidade, a totalidade, a inteireza e a inseparável rede de sinergias conectivas presentes no tecido gravitacional que permeia toda a vida.

Este cruzamento perceptivo inventivo e criativo, proposto no Fundamento da Flor, está relacionado ao estado de corpo alcançado quando finalmente entramos em sinergia com o ambiente. Neste estado, a dança é algo que atravessa o sujeito e arrebatá-lo, de súbito, num estado miraculoso de estranheza que o leva para dentro da experiência de forma implicada e não como observador estanque. Miraculoso é o estado de corpo que acontece quando múltiplas sinergias táteis entrelaçam a percepção, as memórias vivas e as texturas. Normalmente sentimos espanto, susto, surpresa e se não reagirmos com a racionalização cartesiana da experiência, avançamos para os estados mais elevados de inventividade e comunicabilidade com a natureza.

A flor da vida traz o princípio feminino, o princípio inventivo da criação, o mesmo que fora sucumbido nos processos de colonização e subjugação do corpo mediante a ascensão do culto a um Deus único da tradição patriarcal. Assim, a religião ortodoxa cristã retirou da sua concepção espiritual e religiosa três representações fundamentais para as tradições matriarcais de culto à Deusa Mãe: a mulher (o princípio feminino), o corpo (a matéria) e a natureza (o princípio da totalidade). Essa tríade representativa da força da Terra ressurgiu, em pleno século XXI, nos movimentos sociais de libertação da mulher, através das lutas ecofeministas contra a dominação capitalista de um sistema patriarcal em ruínas, e reverbera nos movimentos ecológicos e nos estudos cada vez mais profundos sobre a somática, que como já foi dito, possui uma visão ecológica do corpo por si só.

O espírito está inerente a tudo, principalmente à nossa experiência sensorial, porque nós próprias, como os nossos corpos, não podemos separar o material do espiritual. O espiritual é o amor sem o qual a vida não pode



florescer, é essa magia que está contida em todas as coisas. A antiga sabedoria redescoberta consiste na velha reflexão mágica da existência destas ligações que tudo alcançam e que, através delas, as mulheres sem poder eram capazes de influenciar os homens poderosos. Isto, pelo menos, animou o pensamento das mulheres que, em 1980, rodearam o Pentágono com os seus rituais e formularam o primeiro manifesto ecofeminista. (MIES & SHIVA, 1993, p. 29)

Como o fruto da sociedade patriarcal perdeu o seu poder de renovação, hoje assistimos à crise do capitalismo refletida numa crise biológica que se alastra pelo mundo. A pandemia do Covid19, além de matar milhares de vidas ao redor do mundo, faz ruir o capitalismo, que alicerçou durante séculos um projeto civilizatório, afastando o ser humano das relações de convivência sustentável com a natureza, por meio dos projetos de colonização dos povos e culturas, da exploração da natureza, do rebaixamento do poder da mulher, da crença em um Deus único, controlador de tudo e do aprisionamento do corpo, na qualidade de inferioridade em relação ao espírito.

A pandemia do Covid-19 constitui-se em um marco histórico, em 2020, que faz parar a marcha implacável da economia mundial e nos leva a repensar novos caminhos de convívio socioambiental. Vale ressaltar que as insurgências interculturais, decoloniais e ecológicas, neste mesmo período histórico, não são mera coincidência. Surgem para reafirmar o poder e a importância do feminino nos processos vitais de geração, nutrição e reprodução da vida.

A *Educação Háptica*, entendida aqui como mais uma ramificação da Educação Somática, traz o poder das danças, dos ritos e dos cultos à Mãe Natureza como forma de conexão com tudo aquilo que brutalmente nos foi retirado, e se inclui na luta política pela regeneração das nossas epistemologias, dominadas pelo pensamento racionalista, estruturante e colonial que alicerçou o capitalismo patriarcal.

Portanto, esta abordagem artístico-pedagógica aqui proposta se insere no panorama de insurgências epistêmicas dos povos latino-americanos e na pedagogia decolonial, na medida em que traz a proposição de uma Educação Somática ecofeminista, centrada, sobretudo, no poder da natureza e na reverência à totalidade pluriciente do corpo/espírito. O princípio retroativo, inventivo e sinérgico da flor, presente no bioma dos vegetais, representa na árvore do conhecimento, produzido no/pelo corpo, a linguagem da natureza nos processos de aprendizagem da epistemologia da vida. Assim como as folhas, as flores nos ensinam a leveza, o cuidado e a delicadeza de uma dança que se sustenta a partir da sinergia *Corpo-Natureza*.

## 7. O Fundamento do Fruto (Sexto fundamento)

As flores produzem os frutos que, por sua vez, produzem as sementes, e o ciclo de vida-morte-vida da árvore se renova. Os frutos, filhos das flores, representam a diversidade e abundância da totalidade. Por mais que possuam o genótipo originário de uma fonte-mãe comum, cada fruto traz o seu próprio sabor, a sua forma, e seu processo de amadurecimento segue o ritmo da sua própria autonomia. A totalidade, portanto, abarca o conceito da diversidade/autonomia dentro deste panorama natural cuja fonte primeva é feminina, fecunda e inventiva.

A Madona negra é a representação mais antiga da Mãe Terra, o próprio princípio feminino e nossa mãe primordial, podendo ser considerada uma metáfora para a antiga crença que via a terra como o corpo de uma mulher e todas as criaturas eram seus filhos e iguais entre si. Como todos os seres são gerados na escuridão do útero materno, nas nossas lembranças individuais e coletivas o aconchego da escuridão é sinônimo de proteção e do começo da vida. A sabedoria primeva era escura e feminina, a totalidade das suas qualidades sendo reverenciada nos cultos das deusas de todas as antigas culturas. Preta é a cor da terra, do seu poder de fertilidade e regeneração, bem como da destruição e morte. Por isso a Mãe escura era conhecida como o Portal da vida, que se abria para os dois caminhos, da vida na terra ou no reino sutil da Deusa, após a morte. Semelhante a este título, no cristianismo Maria foi chamada de "Porta para o Céu". (FAUR, 2016, págs. 357/358)

Figura 45 – Foto *Corpo-Flor* – Processo de Criação Via Cor.



Fonte: Drika Rocha. Na imagem: Marta Bezerra. Vale do Capão/Bahia, 2010.

O tempo, o espaço e a invenção são inseparáveis nos processos que envolvem a vida, a fertilidade e a regeneração, sendo o princípio feminino símbolo vital da criação e do poder de renovação da natureza. O tempo presente, esta medida mutável, sempre em estado de morte-vida-morte, liga todas as coisas. O passado e o futuro são espaços de fruição de acontecimentos que demarcam territórios de existência em nossa passagem pelo planeta Terra. Aprender sobre os estados de *presença* é o maior aprendizado que podemos extrair do Fundamento do Fruto: o tempo. Por isso, “inventar pode ser entendido como a duração de uma informação, uma imagem em ação, presente em novos campos perceptivos e desenvolvidos na apetência de se dispor às intempéries do estado de presença”. (BEZERRA, 2016).

“Agora, sempre agora, podemos perceber as sensações e desmanchar as ações reativas, para que o novo invente a si mesmo e o mundo”. (BEZERRA, 2016) Por esta razão, para que ocorra de fato um movimento inventivo, é necessária uma mudança que envolva a totalidade psicofísica, uma maturação que se dá no tempo, onde os sentidos possam ser liberados de imagens do passado e possam ressurgir integrados e movidos por uma experiência viva, total e presente. Por isso, o princípio extraído do Fundamento do Fruto é o *Princípio da Imanência*, que nasce da totalidade e amadurece junto às mudanças do movimento, seguindo a lógica do tempo presente. Para David Bohm, o conceito de totalidade depende da percepção e das bases epistêmicas escolhidas pelo observador. Em suas palavras,

O que estou propondo aqui é que a forma de o homem pensar na totalidade, ou seja, a sua visão geral do mundo é crucial para a ordem geral da própria mente humana. Se ele pensa na totalidade como sendo constituída de fragmentos independentes, é assim que sua mente irá operar, mas, se ele puder incluir tudo coerente e harmoniosamente na totalidade geral que é indivisa, inseparável e sem fronteiras (pois cada fronteira é uma divisão e uma ruptura), a sua mente irá se movimentar de forma similar e, com isso, fluirá uma ação ordenada dentro do todo. (BOHM, 2008, p.12)

Seguindo a insurgência de novas epistemologias latino-americanas, considero a tradição dos conhecimentos da Terra-Mãe, fonte inesgotável de reconstrução/tradução de saberes ancestrais, e, entendendo a Terra como fonte/linguagem de toda produção de conhecimento, proponho para este Fundamento do Fruto, o *Princípio da Imanência*, correlacionando-o com o Princípio da

Reintrodução do Conhecimento em todo Conhecimento, proposta por Edgar Morin, na sua Teoria da Complexidade.

Todos nós sabemos que tudo que percebemos no universo passa pela mediação dos nossos sentidos. Nesta dança sensorial inventiva, em processo de investigação e sistematização, tocamos e sentimos a realidade, buscando encontrar pistas que atravessem a tridimensionalidade dos fenômenos e que nos aproximem da Talidade. Talidade<sup>35</sup>, segundo o monge Gensh, é uma palavra nova em português, um neologismo, uma tradução da palavra inglesa *suchness*, que significa as coisas tais como elas são. Para Julio Plaza, artista estudioso das novas mídias e de teoria da arte, “O novo como Talidade entra em conflito em função da especialização dos hábitos e das leis nos meios e linguagens”. (PLAZA,1998, p. 69)

Se nada é verdadeiramente aquilo que parece ser, o ícone manifesto seria um estado sensorial, a projeção daquilo que é, e não a realidade em si. E mesmo que palpável, sentido e visto pelas lentes sensoriais da materialidade, esse universo de aparências percebido pelos sentidos, e compactuado coletivamente por signos, não é em si a realidade (BEZERRA 2016, p.132).

Uma dança sensorial que nos coloca diante de um envolvimento intrínseco com a natureza abre a possibilidade de desdobramentos criativos e de campos de conexão não causais, cujo dançarino, ao confiar e entregar-se cinestesticamente, absorve o movimento como prisma de sucessivas mudanças de percepção sensória e psíquica simultaneamente. A experiência sensorial háptica abre muitos “poros” perceptivos e pode vir a contribuir no sentido de oferecer novos espaços criativos e novos campos de percepção ainda não explorados pela mente de quem pratica e se interessa por este tipo de investigação *Corpo-Natureza*.

Na história das tradições populares de todos os povos, a interação multissensorial sempre foi inserida e contextualizada em seus processos culturais, ritos sagrados e religiosos, e nos modos do ser humano se relacionar consigo e com o mundo. Como nossa cultura ocidental moderna segue na contramão dos saberes ancestrais, essa concepção que prevê conexões mente x matéria não causais relacionadas à multissensorialidade dos campos perceptivos (Sentido Háptico), aqui

---

<sup>35</sup> O portal Daissen, zen-budista, transcreve a palestra ministrada pelo monge Gensh para a comunidade Zen-Budista de Florianópolis, em 23 de setembro de 2006, que esclarece o significado da palavra Talidade. Disponível em <[http://www.daissen.org.br/hp/index.php?id=0&s=textos&txt\\_id=37](http://www.daissen.org.br/hp/index.php?id=0&s=textos&txt_id=37)> acesso: 25/04/2018

apresentada, não segue este modelo científico moderno; está muito mais referendada nas tradições antigas referentes ao conceito de alma e nos estudos científicos sobre a natureza da matéria-energia, desenvolvidos a partir das pesquisas realizadas pelo físico Albert Einstein, no início do século passado.

A correlação dos termos “alma”, “espírito”, “matéria” e “força vital” tem suas origens comuns na própria etimologia da palavra, fenômenos de ordem física produzem campos sutis de gravidade e vibração, nada que está vivo é hermeticamente fechado, há um mistério que resguarda a natureza da matéria-energia, ou corpo-espírito que ainda não fomos capazes cognitivamente de desvendar. Bem verdade, que “não possuindo a mínima ideia de como o psíquico possa emanar do físico, e sendo o psíquico um fato inegável da experiência, temos a liberdade de inverter as hipóteses, ao menos neste caso, e supor que a psique provém de um princípio espiritual tão inacessível quanto a matéria” (JUNG, 1991, p. 289).

Os nomes que os homens dão às suas experiências, são muitas vezes, bastante reveladores. De onde provém a palavra alemã *Seele* [alma]? Os vocábulos *Seele* (alemão), *soul* (inglês), *saiwala* (gótico), *saiwalô* (antigo germânico) são etimologicamente aparentados com o grego *aiolos* que significa móvel, colorido, iridescente. A palavra grega *Psyque* significa também, como se sabe, borboleta. Por outro lado, *saiwalô* está ligado ao antigo eslavo *sila*, força. Essas relações iluminam a significação original da palavra alemã *Seele* [alma]: a alma é uma força que move, uma força vital. (JUNG, 1991, p. 289)

A experiência da *Dança Sensorial Háptica* nasce da apetência do corpo consciente, presente e alerta, em aprimorar-se e apropriar-se da conexão espaço-tempo, corpo-mente, energia- matéria em interações com o ambiente para nos conectarmos com essa força vital, energizadora e potencializadora da criação e continuidade da vida. Este tipo de investigação laboriosa e disciplinada permite que o dançarino possa estabelecer novos vínculos com a natureza. Essa destreza corpórea se dá quando a propriocepção atua criando sinergias musculoesqueléticas, numa ordem de sincronidade<sup>36</sup> relativa à percepção cutânea. Este tipo de sensação e percepção pode ser desenvolvido durante a troca de informação com o ambiente, a partir do tato.

---

<sup>36</sup> A publicação, em 1952, do artigo "Sincronicidade: um princípio de conexões acausais", do físico Wolfgang Pauli e do psicólogo Carl Gustav Jung, traz o entendimento de que a Sincronicidade está relacionada a eventos que, de certa forma, possuem relevância e significado para o observador, mas que não são produzidas por fenômenos relacionados à causa e efeito. O termo é também utilizado como uma “coincidência significativa” para tratar de eventos e circunstâncias que ocorrem

Nesse trânsito perceptivo, envolvendo fenômenos físicos e psíquicos, ocorre uma simultânea resposta vibracional do corpo, seja no tecido cutâneo ou no sentido proprioceptivo. Ambos estão sincronicamente atuando e produzindo sensações e ativando o nosso campo psíquico. A sincronicidade proposta por Pauli e Jung nos elucida sobre fenômenos como estes, quando ocorrem fatos aparentemente desconectados entre si, porém com uma forte coincidência com fatores de ordem psicológica. Para eles, há um campo vibracional ligando fenômenos físicos a fenômenos não físicos. Para Jung, há uma espécie de intercalamento entre os terminais dos nervos dos sentidos e a produção de imagens que surgem na consciência.

O procedimento/princípio para desenvolver o propósito do Fundamento Fruto relacionado à sincronicidade entre fenômenos físicos e psíquicos está sempre disponível para aqueles que estão disponíveis para ampliar a percepção tátil e desenvolver o sentido háptico. No (APÊNDICE F e G), apresento um procedimento e um relato de experiência relacionado com Fundamento da Fruto.

A pretensão de disponibilizar-se para o palco sempre provisório e impermanente dos processos multirreferenciados das sensações cinestésicas é, no mínimo, uma das mais significativas experiências estéticas e ontológicas que o ser humano pode experimentar durante a vida. O contato dos pés nas águas e o toque suave por entre a pelugem das folhas da mata disponibilizaram um acesso ao mundo, através de outros sentidos, nem sempre assimilados pela nossa consciência ordinária. O toque na natureza afeta todo o corpo, um ponto de contato é como se fosse um ponto de conexão com todo sistema *geossinestésico do Corpo-Natureza*.

A mão é um instrumento extraordinário, mas não é o órgão exclusivo do sentido do tato. Sendo as sensações a fonte da percepção, como muitos pesquisadores têm implícita e explicitamente sustentado, então nós podemos experimentar sensações táteis com toda a superfície de nossa pele. (SCHIFF E HALLEN, 1991, p.14).

Assim, os fundamentos da *Educação Háptica* se encerram no ciclo interminável da semente/fruto/semente. Por essa razão, a simbologia da árvore serve de mediação pedagógica para o entendimento da totalidade e nos inspira a pensar na experiência tátil com a natureza, como um *ato* geocinestésico e estruturado conceitualmente, com

---

simultaneamente criando conexões entre fenômenos psíquicos e físicos como se estivessem conectados por campos vibracionais ligados à conexão mente-matéria.

base nos saberes dos povos originários da Terra, na Ecologia Profunda e Biocêntrica, na Física Moderna, na arte do movimento e na Psicologia. Incluindo a totalidade/diversidade do *Corpo-Natureza* como aspecto pluriuniversal de abordagem da *Dança Sensorial Háptica*, a pedagogia *ecossomática* desta proposta se estrutura a partir de sete Fundamentos com potencial para a geração de infinitas sementes/princípios que poderão ao longo do tempo ser apresentadas por pesquisadores por vir.

## 2.6 DOS FUNDAMENTOS AOS PRINCÍPIOS DA *DANÇA SENSORIAL HÁPTICA*

Com base no Fundamento do Fruto, elenco quatro princípios que farão parte desta tese como *reconstrução/tradução* de saberes ecossomáticos relacionados ao aprender a aprender, pilar da educação do século XXI, indispensável para a estrutura cognitiva da *Educação Háptica*, aqui proposta. Ressaltando que estes princípios estão diretamente relacionados ao desenvolvimento da *Dança Sensorial Háptica*, enquanto processo de aprendizagem do aprender a Ser Natureza, sugiro que, neste processo de autoconhecimento, o aprender a fazer está vinculado ao pilar do aprender a ser, concomitantemente, ao pilar do aprender a conviver. Essa teia de processos de aprendizagem interdependentes é o que Jacques Delors aconselha: “Deve-se explorar, por exemplo, as sinergias possíveis entre o saber e saber-fazer, ou entre o saber-ser e o saber-viver junto”. (DELORS, 2012, p.95)

Reforçando ainda a ideia de que este processo ocorre a partir da descolonização percepto-sensório-motora de nossas ações, visões e modos de interação com o ambiente, podemos estabelecer novos campos de comunicação *Corpo-Natureza*, tendo a presença e a imanência como elemento indispensável para a estruturação de uma linguagem<sup>37</sup> conectiva, inventiva e sinérgica. Neste sentido, a aprendizagem dos saberes da natureza implica no aprender a ser diretamente vinculado ao aprender a conviver, no sentido de desenvolvimento de uma ética da outriedade. Não há produção de conhecimento na perspectiva da *Educação Háptica*, sem a inclusão destas constantes.

---

<sup>37</sup> A linguagem, como fenômeno biológico, consiste num fluir de interações recorrentes que constituem um sistema de coordenações consensuais de conduta (MATURANA, 1978,1999). Daí que a linguagem, como processo, não tem lugar no corpo (no sistema nervoso) de seus participantes, mas no espaço de coordenações consensuais de conduta que se constitui no fluir nos seus encontros corporais recorrentes. Nenhuma conduta, nenhum gesto ou postura corporal particular constitui por si só um elemento de linguagem, mas é parte dela somente na medida em que pertence a um fluir recursivo de coordenações consensuais de conduta. (p.200) (MAGRO, Cristina,



Assim sendo, a *Educação Háptica* se estrutura, a partir de sete Fundamentos já mencionados e quatro princípios: *Princípio da Multissensorialidade*; *Princípio da Sinergia*; *Princípio da Inventividade*; *Princípio da Imanência*. Juntos, formam o Princípio da Totalidade, representado pelo *Corpo-Natureza*.

Esses princípios, portanto, estão diretamente relacionados com os processos cognitivos de *restauração do sujeito*,<sup>38</sup> a partir da reintegração dos processos culturais e naturais. Na medida em que entendemos que “todo conhecimento é uma reconstrução/tradução feita por uma mente/cérebro, em uma cultura e época determinada” (MORIN, 2017, p. 96) identificar os quatro princípios da *Dança Sensorial Háptica* que seguirão norteando o ciclo de vida-morte-vida do *Corpo-Natureza* é reconhecer a Totalidade como fundamento da vida, e conseqüentemente, da *Educação Háptica*.

Todo movimento corporal produz percepção háptica. Essa característica está diretamente ligada aos órgãos do sentido e aos tecidos corporais, seja a pele, ou mesmo o tecido que reveste todos os músculos e órgãos, denominado tecido conjuntivo ou fâscias e, ainda mais, todos os ossos e tendões são, em última instância, a solidificação de células individuais que atingiram níveis complexos de tessitura membranosa estrutural.

Enquanto tessitura corpo-mente, esta membrana incorpora informações que envolvem a totalidade do corpo, incluindo as redes conectivas, que abrangem a sensação, o pensamento e o sentimento. Podemos ainda, pensar que nossas organizações sociais são desdobramentos deste tecido relacional, provocado pela dilatação e expressividade deste corpo no mundo. Em suma, estas conexões *input* e *output* são capazes de coordenar e equilibrar o corpo no espaço-tempo das relações.

Apesar de denominações diferentes, o tênue tecido que reveste toda estrutura interna do corpo, comumente conhecida como fâscia, pode ser compatível substancialmente com a natureza do campo gravitacional que permeia e forma o *continuum espaço-tempo*, ao menos no que diz respeito à sua função. A gravidade, na perspectiva da Teoria da Relatividade, é entendida como um tecido, e não como uma força de fora atuando ativa ou passivamente sobre os corpos. Ao contrário, assim como as fâscias, a gravidade permeia todo o espaço das relações da matéria, criando

---

<sup>38</sup> Termo utilizado por Edgar Morin para descrever a função do Princípio da reintegração do conhecimento em todo conhecimento.

redes de conexão e equilibrando campos de forças para que o próprio sistema se organize e encontre pontos de equilíbrio.

Dançar com a atenção voltada para a percepção da fásia (conector interno) e da gravidade (conector externo), simultaneamente, abre espaço para a insurgência de campos de “informação ativa” dentro/fora, capazes de descongelar padrões de memórias corporais e nos conectar com padrões de movimento integradores da nossa composição *Corpo-Natureza*. Importante frisar que este é o principal objetivo desta investigação da *Dança Sensorial Háptica*. David Bohm concebeu o conceito de *informação ativa* a partir da ideia de que há um campo envolvendo o potencial quântico que fornece ao elétron informações sobre o resto do universo físico. Este entendimento está diretamente ligado ao conceito de holomovimento e de conectividade mente-corpo. Para o Dr. Petho Sándor, médico da Universidade de Pázmány Peter de Budapeste, Hungria, criador da técnica de Calatonia- método de integração psicofísica, “o desenvolvimento embrionário, tem a mesma origem do sistema nervoso, ou seja, o ectoderma; portanto o trabalho dos toques também tem grande atuação na regulação fisiopsíquica do paciente.” (SPACCAQUERCHE, Org,2012, p.84)

Figura 46 – Foto *Corpo-Água*,



Fonte: Patrícia Paiva. Na imagem: Marta Bezerra. Serra Grande/Bahia, 2013.

## 2.7 CORPO-VÓRTICE DA NATUREZA

Figura 47 - Foto Corpo-Ventania.



Fonte: Patrícia Paiva. Na imagem: Marta Bezerra. Serra Grande/Bahia, 2013.

Para que o praticante de *Dança Sensorial Háptica* possa compreender os sete Fundamentos da *Educação Háptica*, proponho o conceito de *Corpo-Vórtice* e adoto a teoria da complementaridade desenvolvida pelo físico Niels Bohr para que possamos entender este conceito aqui apresentado. Entender o corpo como um espaço multidimensional e conceber o ser humano com uma corporeidade multireferencializada por aspectos físicos, psíquicos e sociais é reconhecer o plano, a profundidade e a horizontalidade do espaço tridimensional da percepção humana atrelada à dinâmica das relações interpessoais. Isso dá movimento, fluxo e refluxo nas trocas de informação e energia entre corpos, o que nos leva ao encontro da quarta dimensão: o tempo.

O movimento do tempo e o tempo do movimento seriam então a variável do espaço, que nos oferece a possibilidade de transformação, de modo que o plano, a

profundidade e a horizontalidade da nossa percepção tridimensional possam ganhar volume, fluidez, velocidade e temperatura, conforme o movimento do tecido gravitacional da vida.

O tempo, sendo interrelacionado ao espaço, nos embala em sua dança e nos traz a regra básica da mutação, seja através das mudanças das estações, do movimento dos planetas, da dinâmica sempre em transformação dos sistemas abertos. O tempo participa da totalidade do espaço, de modo que possamos, em ritmos, medir a duração da vida em seu eterno ciclo de envolvimento vida-morte-vida. Por essa razão, o *Corpo-Vórtice* não deve ser entendido como um corpo dissociado do sistema como um todo, mas como um corpo mutável e dinâmico que se desdobra nas dimensões do espaço-tempo, para que as partes possam estar presentes no todo e o todo em suas partes.

O *Corpo-Vórtice* é incluído no sistema da *Educação Háptica* como uma *força motriz que* dinamiza os processos perceptivos, de modo que as estruturas relativas aos fundamentos, aos princípios e qualidades aqui abordados possam ser compreendidas de forma não linear e não causal. Síntese do conceito de *Corpo-Onda-Partícula*, representa na experiência prática a sensação de permeabilidade entre a pele e as texturas da natureza. No capítulo que trato sobre as texturas, apresentarei os procedimentos indispensáveis para que o praticante da *Educação Háptica* possa realmente experimentar no seu próprio corpo esse estado de atravessamento, penetrabilidade e sinergia entre o corpo e os *Territórios das Texturas Naturais*. Para Ramiro Meneses, investigador do Instituto de Bioética da Universidade Católica – Porto, a *partícula* é considerada a tese e a *onda* a antítese de um campo, cujo olhar do observador interfere na medição e na resolução da onda e finalmente se revela fisicamente visível.

A partícula não é uma onda e vice-versa, porque podemos localizá-la no decurso de uma observação e não é um corpúsculo porque, antes da observação, lhe é atribuído um conjunto de posições e de velocidades; não pode ser nem uma coisa, nem outra, mas assemelha-se a ambas ao mesmo tempo” (MENEZES, 2008, p. 36).

Como nossos sentidos são limitados por crenças e hábitos construídos do ponto de vista de um pensamento racionalista estruturante, o que aparece como síntese/totalidade na natureza é visto por nossos limitados sentidos como coisas/entes separados. O que denomino aqui de *Corpo-Vórtice* está, portanto,

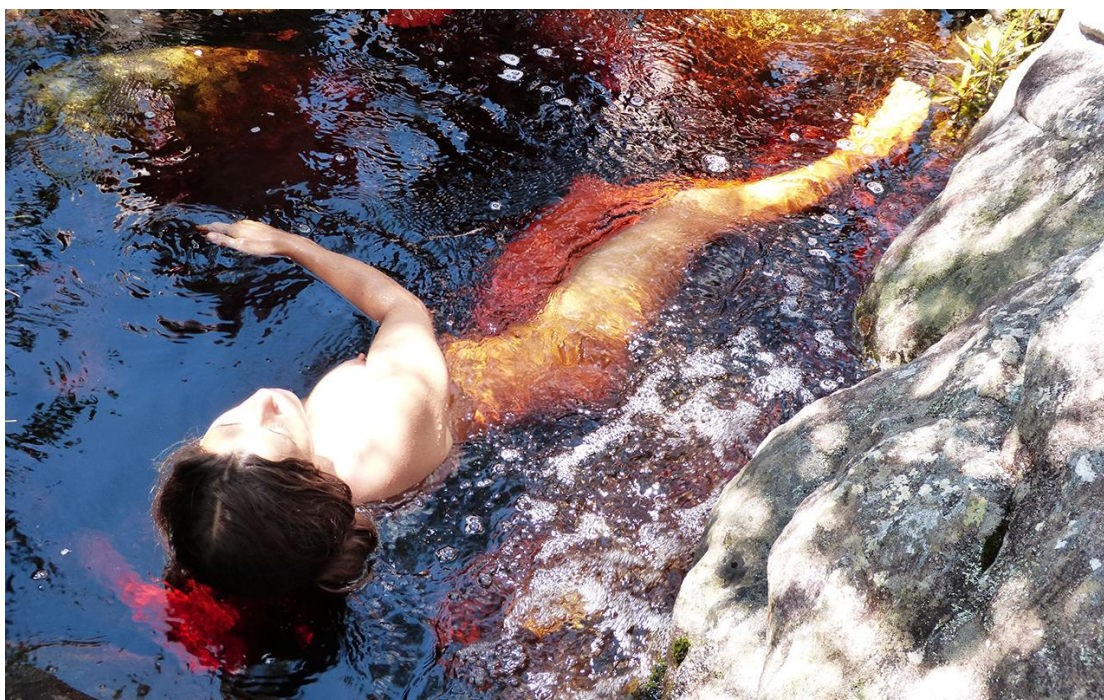


relacionado aos conceitos formulados, em 1996/1997, quando ainda estava na graduação do curso de dança da UFBA, de *Corpo-Onda* e *Corpo-Partícula*.

A pesquisa financiada pelo CNPq, intitulada *Movimento Latente – Perspectivas a partir da Física Quântica e Psicologia Junguiana*, sob a orientação dos professores Leda Muhana e David Ianittelli, da Escola de Dança da UFBA e o professor Hélio Campos, do Instituto de Física da UFBA, foi o início de uma longa trajetória de investigação que se estende ainda nesta tese de doutorado.

Durante a pesquisa sobre o *Movimento Latente*, desenvolvi o conceito de *Corpo-Onda* e *Corpo-Partícula*, e este conceito partiu de estudos sobre Física Quântica, associados às práticas do Contato Improvisação. Tendo como referencial a percepção da permeabilidade da pele, realizávamos laboratórios de investigação no corpo de possibilidades análogas aos conceitos desenvolvidos pela Física Quântica, referentes à natureza das partículas subatômicas. O *Corpo-Vórtice* é um conceito técnico que produz uma habilidade percepto-sensório-motora capaz de incluir em um só conceito tanto o conceito de *Corpo-Onda* quanto o conceito de *Corpo-Partícula*, nos próximos capítulos apresentarei procedimentos utilizados para o desenvolvimento desta habilidade.

Figura 48 - Foto Corpo-Água.



Fonte: Alberto Silva. Na imagem: Marta Bezerra. Vale do Pati/Bahia, 2013.

A partir da percepção da forma corporal, seus limites, eixo e peso nos propomos a observar a dinâmica das relações corporais no ato da improvisação livre. Em seguida, evocamos os espaços livres ao redor do corpo (espaço negativo). Podemos observar a relação entre corpo físico (corpo real) e o campo de ação (corpo onírico). Durante o movimento dinâmico, percebemos o fluxo contínuo do centro de peso corporal (o ponto para qual todo o peso converge) traçamos linhas no espaço, com uma sensação de experiência de onda ou campo. Ao tornar-se menos dinâmico o aspecto partícula predominava. Em outras palavras, o corpo em estado de mínima ação, ou (aparentemente) estático, apresentava características de partícula, com o centro de força definido e localizado. Entretanto, quando em estado dinâmico, apresentava-se na forma “de ondas de movimento” buscando percorrer e integrar os espaços vazios ao seu redor. Nesse processo de exploração percebe-se uma relação dinâmica entre a forma corporal, sua transfiguração (permeabilidade de limites e o fluxo interminável das configurações energéticas emergentes. (BEZERRA; MACEDO, 1996, p.24)

A partir da interdisciplinaridade entre a dança, a física e a psicologia, defini o *Movimento Latente* como um estado de *Corpo-Vórtice-Onda-Partícula* cuja natureza dinâmica abre espaço para o descondicionamento de padrões de movimento repetitivos, de modo que estados latentes de corpo possam emergir do inconsciente para a consciência do dançarino-performer. Com base no princípio da incerteza, desenvolvido pelo físico Werner Heisenberg, essas erupções ocorrem de modo imprevisível e se manifestam em estados de *Corpo-Onda* e de *Corpo-Partícula*, conforme a probabilidade de manifestação.

O Princípio da Incerteza, que mescla a natureza das partículas subatômicas, afirma que não podemos ao mesmo tempo estabelecer ligação entre o momentum e a posição de uma partícula; quando percebemos a posição de uma partícula perdemos o seu momentum; do mesmo modo, ao estabelecermos elos com o momentum perdemos a posição da partícula. [...] incerteza e imprevisibilidade são características inerentes à improvisação. Uma vez acatadas enquanto ciência, vem reforçar a noção de coerência interna na organização e expressão de conteúdos latentes que independem da condução, predeterminação e controle da mente consciente.” (BEZERRA, MACEDO, 1996, p. 20).

O Movimento Latente traz a perspectiva de que existem qualidades de movimento que atuam em nossa consciência motora enquanto função principal, do mesmo modo, no campo da inconsciência existem qualidades de movimento que permanecem em um estado de latência, até que se manifestem enquanto experiência inventiva. Estes movimentos saltam em nossa configuração cinestésica de forma muitas vezes inesperada e surpreendente.

Figura 49 – Diagrama: A Espiral da Vida



Fonte: Neio Mustafá e Claudía Ferrari (recuperação da imagem). 1996.

Estes conceitos serão aqui adotados para complementar o entendimento de que o *Corpo-Vórtice* não se constitui de uma estrutura linear baseada no pensamento racionalista, no qual mente e corpo, matéria e energia, natureza e cultura são vistos enquanto partes fragmentadas e separadas, como se fossem entidades paradas. Ao contrário, o *Corpo-Vórtice* propõe a possibilidade de realização de saltos perceptivos; propõe a *dança com a natureza* como força motriz da transformação da cultura ocidental, que sempre esteve estruturada no pensamento racionalista, econômico e subordinou os saberes aos processos de dominação.

Atualmente, este entendimento ganhou novos campos, especialmente, por conta das experiências que passei a realizar em ambientes naturais, de forma contínua, mas ainda muito atual quando comparado ao conceito de *Corpo-Vórtice*, especialmente, no que diz respeito à percepção corporal acerca da permeabilidade dos limites da pele quando em contato somestésico entre o corpo e os *Territórios das Texturas Naturais*.



Neste aspecto a dança é aqui compreendida como uma via dupla de produção de conhecimento, *Corpo-Onda-Partícula* (natureza corpuscular e ondulatória) cuja tese e antítese coexistem no pensamento complexo e modela a síntese que configura o *Fundamento da Totalidade* já apresentado, de modo que toda forma de organização percepto-senso-motora esteja atrelada a uma biopolítica sustentável, totalmente avessa à biopolítica do poder criticada por Foucault.

Essa nova economia está ligada ao reconhecimento do valor da biodiversidade e da diversidade cultural, mas este deve ocorrer no interior de outra racionalidade social e produtiva. O que deve ser alterado é o núcleo da racionalidade econômica e produtiva dominante para conseguir assentar novos territórios de vida. Não é fácil fazê-lo e por isso devemos passar do discurso meramente ético, em termos apenas de valores, para entrar no campo da ecologia política, das estratégias de poder e das estratégias de poder no saber. É preciso desenvolver estratégias de conhecimento e de saber que nos permitam abrir esses novos caminhos, porque a capacidade de inovar e criar esse mundo certamente possível existe, como demonstram recentemente os povos afro-colombianos. (LEFF, 2010, p.92)

Com base no conceito *Corpo-Onda-Partícula*, entendo que a Princípio da multissensorialidade, presente tanto no *Fundamento da Semente-Fractal* quanto no *Fundamento da Totalidade*; o Princípio da Somestesia, presente tanto no *Fundamento Raiz* quanto no *Fundamento do Caule*, bem como, o Princípio da Sinergia, presente no *Fundamento da Folha*; o Princípio da Inventividade presente no *Fundamento da Flor*; o Princípio da Imanência presente no *Fundamento do Fruto*: são todos concebidos enquanto vórtices de uma só natureza inseparável.

## 2.8 TEXTURAS DA NATUREZA E RITOS DE PASSAGEM

Os princípios e fundamentos da *Educação Háptica* podem ser experimentados em todas as texturas da natureza através da prática da *Dança Sensorial Háptica*. O recorte será dado mediante a escolha do observador/praticante, que ora focará sua dança na percepção dos estados de multissensorialidade, ora de imanência, ora de inventividade, ora de sinergia, mas seja qual for o recorte perceptivo eleito pelo campo percepto-sensório-motor, o praticante poderá experimentar a Totalidade da experiência *Corpo-Natureza*, como uma gota do mar coexiste enquanto experiência de um oceano.

Relatarei aqui uma sequência didática que realizei em 2002 e passei a utilizar como procedimento para outros encontros. Convidei os estudantes inscritos no Dançando nas Montanhas para uma experiência no Rio Preto, situado no Vale do

Capão, Palmeiras-BA. Após uma longa caminhada pela trilha, sob sol intenso, chegamos ao leito do rio. Todos ávidos para um mergulho, imediatamente se prepararam para aquele tão esperado e refrescante banho, quando foram surpreendidos pelo meu pedido: que não entrassem na água e aguardassem as minhas instruções.

Primeiro, ofereci-lhes uma cumbuca com água para que todos bebessem um gole apenas e passassem para a próxima pessoa, depois pedi que me seguissem até que pudéssemos chegar num caldeirão de água, todo cercado de pedras, quase plana, onde solicitei que sentassem e muito lentamente tocassem as mãos na superfície da água; instruí-os a tocá-la com as palmas das mãos como se tocassem na superfície da pele das águas; orientei-os a sentir a sua densidade, a sua temperatura, o seu volume escorregadio deslizando através das sucessivas ondas que se formavam na água. Ao mesmo tempo em que tocavam suavemente as águas, pedi que observassem, enquanto eu colocava flores sobre a pele das águas.

Escolhi um poço de águas quietas. Depois de um tempo contemplando-o e observando o movimento, interceptado por todas as mãos a formar camadas e vórtices ondulados, convidei-os para entrar na água lentamente, parte por parte, camada por camada da pele, com a mesma delicadeza das flores. Solicitei que ao adentrar, ficassem atentos à diferença de temperatura da densidade da água e do ar e que respirassem de forma que, aos poucos, essa diferença atmosférica pudesse encontrar uma *Zona de Conforto*, uma transição não reativa. Solicitei que se conectassem com esses vórtices desenhados na água, de modo que não perdessem a sincronia sensoperceptiva com o movimento da água produzido pelo coletivo de corpos que moviam aquele ambiente. Parte por parte, respiração, camada por camada, vórtices, presença!

Neste dia, entramos todos juntos no poço do Rio Preto, sincronizados pelas elipses formadas na água; nossas respirações se tornaram cada vez mais acopladas ao ritmo das ondulações, uma coreografia em tempo real, até mesmo as flores puderam fazer parte da composição. Para ser completamente absorvida pela água, camada por camada, a imersão dos corpos durou cerca de uma hora, uma experiência inesquecível, nada planejada. Uma coreografia viva, cujos corpos inseparáveis pelo tecido das águas se imbricavam em uma só membrana. Foi como um rito de passagem. Após este instante, todos pareciam cientes da proposta do encontro e entenderam que mais que um passeio turístico, um curso de dança ou uma terapia de

autoconhecimento, havia ali um convite da natureza para uma comunicação mais profunda.

O silêncio deu vazão ao som, que parecia emergir do fundo das águas, e dançamos levados pelos cantos das laras que se enfeitavam com as oferendas das flores. Ativados pelo conceito de *Corpo-Onda-Partícula (Corpo-Vórtice)* propus a qualidade de movimento ondulatório, mas em uma velocidade lentíssima, quase em pausa, e aos poucos os mesmos corpos se transfiguravam em estado de *Corpo-Onda*, levados pelo fluxo das águas como pétalas de rosa, de modo que nossas peles pareciam ser uma só membrana, um fractal coletivo. Nossas percepções sonoras, visuais e olfativas, multissensorialmente compartilhadas, falavam sem precisar de palavras, a imanência do estado de presença nos levava para um estado de corpo estranho, como se houvesse naquele instante um outro tempo.

Ao entardecer, nossas experiências singulares e compartilhadas abriram campos inventivos em nossos corpos e dançamos, parecia que estávamos todos envolvidos pelos espíritos que vivem dentro das águas. Os raios de luz, naquela tarde, produziam sensações sinérgicas entre corpo, som e luz, até que o dia sinalizou o seu fim com o sol se pondo por trás da serra. Imbricados pelo tecido gravitacional tão bem orquestrado pela corporeidade plasmática da água, a complementaridade estética e sensorial entre os corpos parecia diluir a matéria em líquidos, o espaço em campo vibracional, a dança em elo somestésico unipresente.

O que aconteceu neste dia foi irreversível. Enquanto procedimento, pude replicar em diversos encontros esta experiência, e a esse ato de apresentação dos dançarinos à natureza dei o nome de Rito de Passagem. Com algumas variações, mantive a regra de não entrar no rio de forma leviana, e a cada encontro, inspirada pelas informações absorvidas do próprio ambiente, estruturava um sempre novo Rito de Passagem, que quase sempre acontecia primeiramente na água. Às vezes chamava de batismo, para descontrair os estudantes.

A dinâmica do tempo de permanência na experiência variava de acordo com as condições climáticas, geológicas, hídricas, dos poços encontrados para a realização do encontro 'Dançando nas Montanhas'. Outro fator que eu também ponderava, ao definir a duração da experiência, estava relacionado ao grau de intensidade imersiva proposta para cada encontro: houve experiências que duraram duas horas, quatro horas, seis horas, mas a escolha do grau de intensidade estava

correlacionado a diversos fatores, inclusive a maturidade do grupo para imersões e ritos mais profundos e prolongados.

O Rito de Passagem em diversas culturas está relacionado a um renascimento. E este renascimento quase sempre tem a ver com um processo de amadurecimento ou mudança de ciclo de percepção da vida. Para haver a transformação da 'surdez' e 'cegueira' perceptiva para a comunicação com a natureza, o guerreiro dançarino ou guerreira dançarina devem estar preparados para a morte de aspectos da sua percepção que não lhe servem mais, este ato de vida-morte-vida é o primeiro passo para uma reorganização do sistema sensoperceptivo proposto pela *Educação Háptica*.

Depois dessa experiência, a sinergia entre as camadas da pele e as camadas das águas parece entrar em sincronia com o *continuum* espaço-tempo, e nossa *sensopercepção* torna-se tão sensível à textura, volume e temperatura das águas, que nossos corpos passam a reconhecer a natureza dos espíritos<sup>39</sup> que habitam as águas, muito antes de tocá-las, de modo que as reverenciamos e pedimos licença para penetrá-las.

Quando iniciei o compartilhar destas experiências na natureza, a questão se encontrava no impasse de como traduzir, explicar, motivar e apresentar esta *dança com a natureza*, para as pessoas que consideram o ambiente natural inanimado e incomunicável. Apesar de não saber qual metodologia aplicar, sabia que essas descobertas não poderiam deixar de ser partilhadas e, aos poucos, fui observando o quanto cada um se envolvia ou resistia à estranheza desta experiência.

Do mesmo modo, pude desenvolver outros Ritos de Passagem, tendo como referenciais as texturas da areia, da pedra, da árvore e da lama. Para cada textura, concerne uma oportunidade de morte e transmutação, de conhecimentos a ser revelados e de aprendizagem. E, portanto, para cada uma das texturas, há um Rito de Passagem peculiar, há um desafio a ser vencido, uma *Zona de Desconforto* a ser reconhecida e uma *Zona de Conforto* a ser reconquistada.

---

<sup>39</sup> *Espíritos* neste contexto está relacionado aos saberes tradicionais dos povos indígenas e africanos que acreditam que a natureza é dotada de alma. Para Jung "a alma humana vive unida ao corpo, numa unidade indissolúvel, por isso só artificialmente é que se pode separar a psicologia dos pressupostos básicos da biologia, e como esses pressupostos biológicos são válidos não só para o homem mas também para todo o mundo dos seres vivos, eles conferem aos fundamentos da Ciência uma segurança que supera os do julgamento psicológico que só tem valor na esfera da consciência". (JUNG, 1991, p.51)

Estes ritos são considerados os primeiros passos que o praticante precisa dar para a entrada no *Corpo-Vórtice* da natureza. Depois que passamos por estes ritos, os procedimentos prosseguem seguindo as pistas das múltiplas camadas, atalhos, fendas e frestas que a natureza vai disponibilizando, na medida em que nos permitimos estabelecer uma comunicação rizomática, não hierárquica com o ambiente natural.

A *Dança Sensorial Háptica* propõe uma pedagogia libertadora de hábitos e resistências sensoperceptivas, propõe o desafio de transitar entre o *Corpo-Onda-Partícula* da não dualidade, de modo que a tese e a antítese das nossas dúvidas e medos possam ser acolhidas pela síntese do nosso *Corpo-Natureza*, pela coragem de desbravar as *Zonas de Desconforto* que impedem aos novos descobridores e desbravadores do *corpus da natureza*, meios de acessar, de forma autorregulada, este espaço de memórias, invenções e informações sensoriais vivas.

Para promover a insurgência da cognição inventiva<sup>40</sup>, historicamente sucumbida por mapeamentos sensoriais de baixa potencialidade conectiva, e libertar o corpo para um processo de reeducação, a partir de experiências vivas em contato com a natureza, precisamos nos disponibilizar a um processo gradativo de desprogramação de hábitos sensoriais.

Através do movimento do corpo, em contato com o tecido gravitacional das formas naturais, e por meio da interface entre as texturas naturais e a multidimensionalidade de nossos corpos, a *Educação Háptica* propõe reaprender a seguir os rastros de antigos conhecimento sobre a assinatura das plantas, dos minerais, dos animais em seus rastros quase esquecidos, mas ainda resistentes à violenta e agressiva intervenção de culturas humanas de exploração, domínio e obscurantismo dos saberes naturais.

Quando um animal sente uma mudança em seu ambiente ele responde procurando a fonte da perturbação. A busca pode consistir apenas de um único olho examinando os arredores. O animal se orienta em direção a um companheiro ou a uma fonte de comida em potencial e se afasta de um possível perigo. Se a mudança não indica comida, perigo ou um companheiro potencial, um animal como o hadossauro irá simplesmente voltar à sua atividade anterior. O comportamento de um animal quando ele experiencia e responde à novidade em um ambiente é chamado de “resposta de orientação”. Essas respostas instintivas são tão primitivas quanto o cérebro reptiliano que as organiza. Permitem que um animal responda com fluidez a um ambiente em constante mudança. (LEVINE, 1999, p.88/89)

---

<sup>40</sup>Conceito muito utilizado por Virgínia Kastrup, extraído da pesquisa do filósofo Henri Bergson.

Figuras 50 e 51 – Foto *Corpo-animal*, Processo de criação Via Cor.



Foto: Drika Rocha. Na foto: Marta Bezerra. Vale do Capão/Bahia, 2010.



### 3. CAPÍTULO III - APRENDENDO A DECIFRAR A LINGUAGEM DA NATUREZA

Figura 52 – Foto *Corpo-Pedra-Ventania*.



Fonte: Drika Rocha. Na imagem: Marta Bezerra. Vale do Capão/Bahia, 2010

Hoje, posso dizer que fico impressionada com o crescente número de pessoas interessadas neste tipo de investigação. Isso me faz crer que valeu a pena persistir na abertura destas trilhas, valeu a pena atravessar o deserto da incompreensão, valeu a pena não temer os ruídos dos caminhos que trilhei a esmo.

Ao longo destes anos, tenho me perguntado como traduzir para outras pessoas estas impressões, estes rastros, estes sinais encontrados nos registros da terra que, a partir de modelações, dissoluções, combinações e gradações de *forças* operantes na inteligência e pela inteligência corporal, pude acessar. Muitas tentativas de comunicação, diálogos e cruzamentos de informações serviram de parâmetro para o desenvolvimento de um campo de descobertas percepto-sensório-motoras, de relevante importância para os estudos sobre a Ecologia do Corpo,<sup>41</sup> e para o que venho delineando como *Educação Háptica*.

---

<sup>41</sup> Termo utilizado em 2005 por Bárbara Nunes em seu projeto de conclusão de curso inspirado nas experiências com o projeto Dançando nas Montanhas



### 3.1 PRINCÍPIOS DA DANÇA SENSORIAL HÁPTICA

Para tratar dos Princípios, é importante iniciar dizendo que este estudo não foca apenas em atos performativos realizados por artistas interessados em estéticas mais naturais. Implica em um modo de tatear, farejar e escutar os raros sinais de comunicação que ainda restam entre o ser humano, que se desconectou da natureza, e os demais seres vivos que habitam o ambiente natural.

A *Dança Sensorial Háptica* propõe reaprender a linguagem de comunicação com as formas vivas e vibrantes da natureza em constante estado de mutação. Propõe aprender a *dança de pulsões*<sup>42</sup> que se revela em estados de corpo de refinada conectividade. Nesta dança de *corpos fluidos*<sup>43</sup> em conformidade com o conhecimento dos Yanomamis o ‘espírito’ da floresta, das águas, dos minerais e dos animais se revela através de uma dança secreta de comunicação, que é muito difícil de descrever, mas quem a acessa, transforma, de modo substancial, as relações com a natureza e com o seu próprio modo de comunicação com os seres humanos.

Trata-se de uma mudança de paradigma espaço-tempo, em que o humano muda seu ponto de referência na cadeia produtiva da vida e se coloca em um estado de completa receptividade e quietude perante os fenômenos naturais. A partir do contato direto, ‘*pele a pele*’, com as texturas naturais, o propósito consiste em aprender a ler a assinatura das formas naturais que estão sempre em constante movimento, numa dança de ‘*espíritos da natureza*’<sup>44</sup> em fluxos de convergências. Para o índio Yanomami Copenawa, os espíritos da natureza são chamados de Xapiri,

Os Xapiri vão descendo sobre eles, uns após os outros, fazendo sua bela dança de apresentação. São as imagens dos ancestrais animais, de Omama, de sua esposa Tuëyoma e de todas as outras mulheres das águas. São os espíritos do céu, dos trovões e do sol; os dos antigos brancos, os napënapëri, e muitos outros. Então seus pais, os xamãs, imitam-nos um a um, cantando e dançando. Eles mesmos viram espíritos. (COPENAWA; ALBERT, 2015, págs. 176/177)

Como proposta de desenvolvimento de habilidades para uma dança de fato em correspondência com o espaço vivo, proponho que os praticantes sejam devidamente

---

<sup>42</sup> Dança de pulsões – entendo como dança de pulsão um estado de corpo capaz de se conectar com o campo vibracional dos seres vivos em que estabelece contato háptico.

<sup>43</sup> Corpos fluidos são aqui denominados corpos capazes de desenvolver a percepção háptica, envolvendo a relação das texturas com o espaço-tempo gravitacional.

preparados, com estudos corporais focados na distribuição e transferência de peso, sensibilidade para percepção das qualidades de texturas do ambiente, capacidade para interagir com diferentes formas e volume do espaço geológico, potencialidade para mudar de qualidade de movimento musculoesquelético de forma precisa e com a tensão necessária para uma interação responsiva ao ambiente e, por fim, habilidade para praticar diversas técnicas de respiração capazes de dosar a gradação da energia no ato do movimento.

Figura 53 – Foto *Corpo-Pedra* - Processo de Criação do espetáculo *Via Cor*.



Fonte: Drika Rocha. Na imagem: Marta Bezerra. 2010.

Estes pré-requisitos são importantes para que possamos desenvolver uma interação mais complexa com o ambiente, no entanto, podemos também optar por estudos básicos, que estão mais relacionados com espaços que aproximem o praticante apenas das *Zonas de Conforto* primárias. Mas para quem de fato deseja decodificar a linguagem da natureza através da dança, é preciso se dispor a entrar na *Zona de Desconforto*, para tão somente então, poder descolonizar os sentidos e reestabelecer outras *Zonas de Conforto* menos óbvias.

A densidade dos ambientes pode ser percebida através da relação com o peso corporal. Os estudos sobre a gradação do peso, sobre o tecido gravitacional das formas que compõem o espaço, passam a ter grande relevância para a prática da *Dança Sensorial Háptica*, sobretudo, pela sua tessitura conjuntiva, que interliga nosso corpo às formas vivas que compõem o espaço.

Como todos os organismos vivos presentes no ambiente modelam o tecido gravitacional da vida, através deste contato pele a pele é possível acessar o campo morfogenético<sup>45</sup> dos reinos animal, vegetal e mineral. Através do tato e dos sensores da pele, pode ocorrer a percepção háptica e entrarmos no campo de 'ressonância mórfica', presente tanto em nosso campo magnético quanto no campo magnético dos corpos vivos em interação, de modo que tenhamos a nítida sensação de uma sinergia sensoperceptiva com o ambiente.

Numa linguagem indígena, essa sinergia é o que faz pensar que o xamã se tornou um *xapiri*, pois de fato ocorre uma mudança momentânea em nossa percepção do campo morfogenético, em função da troca de energia resultante do compartilhamento. Essa expansão de consciência é capaz de alterar a nossa sensibilidade perceptiva, de modo a nos tornar mais familiarizados com as texturas naturais e com o ambiente como um todo.

Este estado de envolvimento com o ambiente produz imagens e sensações inusitadas e nos remete a impressão de que os espíritos da natureza nos convidam para dançar com eles. O *Princípio da Sinergia*, inspirado no Fundamento da Folha, nos conecta com o campo morfogenético das plantas, dos minerais e dos animais, de modo que a comunicação passa ser feita a partir de uma simbiose *Corpo-Natureza*.

Esse encontro inventivo acontece a partir da permanência consciente no estado de envolvimento *Corpo-Natureza*, e sua ocorrência e sua durabilidade não é previsível, mas é tempo suficiente para ativar o sentido háptico e todos os sensores perceptivos, inclusive a propriocepção, de modo que nos surpreendemos com respostas corporais fora dos nossos padrões comuns.

Com base nessa premissa, por três décadas, venho tateando os vestígios cravados em pedras, raízes, areias, locas, cavernas, mangues, rios, mares e lagos, intuindo que, através da inteligência tátil e da propriocepção, seja possível reconfigurar a 'sensorialidade háptica inventiva', sem os atravessamentos históricos da colonização dos sentidos, operada através de crenças fundadas no medo da natureza, na exploração e no controle do homem sobre os demais seres que habitam

---

<sup>45</sup> Campo morfogenético é uma teoria criada pelo fisiologista Rupert Sheldrake, denominada Teoria dos Campos morfogenéticos. Para o cientista, este campo é composto de estruturas invisíveis que se estendem no espaço-tempo e moldam a forma e o comportamento de todos os sistemas do mundo material. É como um campo auto-organizador e autorregulador. Este campo funciona como roteiro matriz para que haja coerência na estruturação de todas as formas vivas. Funciona também como um ímã, um campo eletromagnético que atua dentro e em torno de todo ser vivo. O mesmo autor propõe a ideia de ressonância mórfica que ocorre quando há uma transformação significativa do campo mórfico, e essa nova informação ressoa independentemente do contato físico direto.

a Terra. Diria que a *Dança Sensorial Háptica* é uma dança arqueológica na qual tateamos em busca de vestígios de memórias morfogenéticas esquecidas e submersas no tempo.

A partir destes caminhos, destas descodificações e destes desvios, e sem perder de vista a cautela de um estranho no próprio ninho, tenho aprimorado meus sentidos em busca de uma melhor sensibilidade ao toque da natureza e, paralelamente, qualificando os meus procedimentos enquanto mediadora destas experiências.

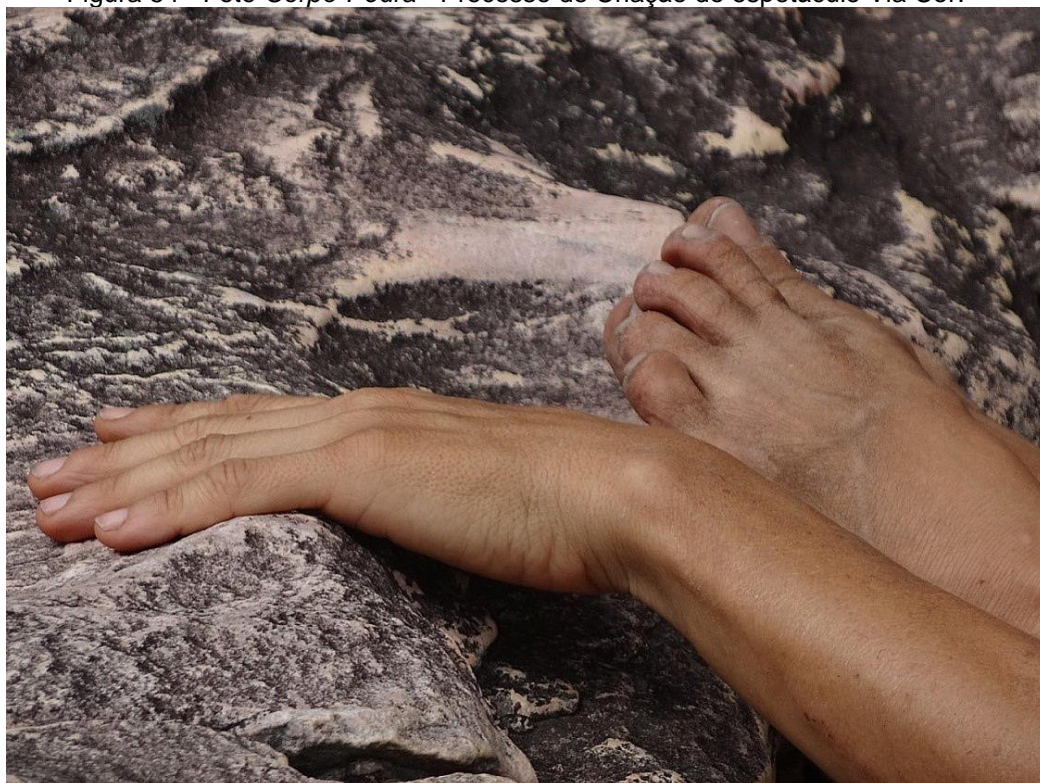
Através deste *Corpus Linguístico da Natureza*, pude observar que é possível trespassar as memórias históricas imbricadas por informações sensoriais aprisionadoras e delinear alguns passos desviantes, capazes de nos levar por circuitos sensoriomotores livres de preconceitos e de marcadores somáticos automatizados.

Esta pesquisa abre trilhas e espaços para o desenvolvimento de uma *dança háptica* diretamente vinculada às pistas e sinais que nos levem ao encontro do *Corpo-Natureza*. Nesta jornada de investigação há muito ainda por descobrir e, evidentemente, não terei tempo em vida, suficiente para adentrar em todos os seus campos de estudo, mas tentarei deixar aqui alguns grãos, algumas sementes pelo caminho, que servirão de pistas para os pesquisadores do por vir ou mesmo para aqueles que surgem neste início de segundo milênio e se sentem chamados pela voz silenciosa da natureza.

### 3.2 PRINCÍPIO DA MULTISSENSORIALIDADE

Este princípio é fundamental para o desenvolvimento da *Educação Háptica*. Observar a intenção do movimento e sua força motriz, tendo como referencial a vetorização de sentidos é desenvolver a habilidade de bifurcar-se em linguagens e percepções. Vivenciar e traduzir as sensações, ampliar e localizar o campo sensitivo do corpo, plasmar e desobstruir as camadas perceptivas de modo brincante, espontâneo, sem os excessos críticos do senso de valores que limitam e bloqueiam a curiosidade, com a abertura para novos estados de corpo e percepção é o que propõe a *Dança Sensorial Háptica*. A multissensorialidade é, portanto, um princípio fundante desta proposta de cognição inventiva a partir da dança.

Figura 54 - Foto *Corpo-Pedra* - Processo de Criação do espetáculo Via Cor.



Fonte: Maíra Sapnghero. Na imagem: Marta Bezerra. 2010

#### FOCO DE EXPERIMENTAÇÃO:

- Inteligência háptica.
- Lugar de descanso
- Estado de corpo presente
- Movimento sinestésico
- Multirreferencialidade brincante

Para acessarmos experiências corporais baseadas no *Princípio da Multissensorialidade*, proponho como foco de experimentação **cinco fatores/princípios** elementares capazes de nos conectar à confiança na mobilidade do corpo através das texturas da natureza. Ver a seguir:

#### **I. Princípio do Tocar e se deixar ser tocado pelo ambiente**

O acesso, percepção e desenvolvimento do sentido háptico são exercitados com o sentido do tato como principal referencial. Tocar o ambiente e se deixar ser tocado por percepções, sensações, sentimentos e pensamentos, mantendo-se o mais

próximo possível de uma atitude receptiva, responsiva e dialógica compõe o primeiro estágio de desenvolvimento desta *Dança Sensorial Háptica*.

## **II. Princípio do descanso nas texturas da natureza e quietude corpo-mente**

O segundo foco está relacionado ao 'Lugar de Descanso'. Ao tocarmos as texturas da natureza, temos de desenvolver uma atitude de máxima confiança. As memórias de medo, perigo e ameaça, pertinentes a esses ambientes naturais são gradativamente substituídos por um estado de pertencimento. Deflagrar-se num estado de quietude e descanso favorece o sentimento de acolhimento e de visibilidade das tensões corporais. A consciência nestes pontos de invisibilidade corporal revitaliza as células, regenerando-as e estimulando-as ao movimento. Essa atitude exige duração, espaço no tempo, vazio.

## **III. Princípio do Estado do Corpo Presente**

O terceiro foco é o 'Estado de Corpo Presente'. Consiste em colocar toda a atenção nos sentidos corporais, sejam eles, sensoriais ou proprioceptivos. Observar as pequenas mudanças no ambiente e no próprio corpo é estabelecer conexões, por meio da respiração, com os acontecimentos internos e externos ao referencial da pele. Contemplar é a palavra-chave deste foco de experimentação. Encontrar-se em estado contemplativo, sem expectativas, sem direcionamentos intencionais, favorece o estado de presença corporal. Continuar em ação numa atitude de escuta aos estímulos do ambiente, observando as sensações e atravessando-as, faz com que o praticante possa sentir as suas sensações enquanto fluxos de energia física em transformação entre *energia-de-ser* e *energia-de-movimento*. Os sentimentos e pensamentos, ora gerados, são como imagens que reverberam multirrefencialmente, como pedras lançadas na água.

## **IV. Princípio do Movimento *Geossinesiológico* e Cinestésico**

O quarto foco de experimentação diz respeito ao movimento *geossinesiológico* e cinestésico. Quando encontramos no ambiente o estado de multissensorialidade, de descanso e presença, podemos desenvolver o movimento *geossinesiológico*. Não é fácil chegar a este estágio da experiência háptica em contato com as texturas da natureza. Mas, uma vez atingidos estes três estágios anteriores, o movimento surge quase que espontaneamente e pode ser identificado no momento em que a pessoa

sente uma aderência, um acoplamento significativo do corpo ao espaço. O corpo torna-se mais ágil, não apenas no sentido de velocidade às respostas do ambiente, mas a própria dinâmica motora ganha mais segurança para se deslocar sem preocupações com possibilidades de riscos, quedas ou acidentes. Se observarmos uma criança na beira da praia, esperando o ir e vir das ondas, podemos ver estes estágios acontecerem. Ela se depara com a temperatura, com o volume, com o fluxo das águas, experimenta sentimentos e pensamentos até que, aos poucos, vai se acoplando ao meio, e finalmente se integra.

## **V. Princípio da Multirreferencialidade Brincante**

Multirreferencialidade Brincante – Ter uma atitude brincante é fundamental para o desenvolvimento do *Princípio da Multissensorialidade*. O desapego às informações, que chegam e logo se dissolvem no palco dos acontecimentos, é fundamental. Os sensores de recepção dos estímulos trabalham conforme a somestesia estabelecida com o ambiente. Por essa razão, a confiança na capacidade do próprio corpo em perceber e responder aos estímulos é fundamental para que o dançarino possa confiar na multirreferencialidade dos estímulos e brincar com o ambiente. Esta multirreferencialidade brincante conta também com o sistema proprioceptivo, que ficará encarregado de localizar o corpo no espaço e providenciar os ajustes necessários. Por essa razão, podemos nessa fase nos tornar crianças e brincar com as sensações de toque, cheiro, olfato, audição, que surgem enquanto nos deslocamos por espaços muitas vezes considerados estranhos às nossas memórias de estabilidade e segurança.

### **3.2.1 Princípio da Interculturalidade, Somestesia e *Multissensorialidade***

A Somestesia, que está no cerne do Fundamento da Raiz, nos mostra que a troca de saberes é a fonte inesgotável do movimento e nos ensina a reconhecer a importância dos conhecimentos tradicionais e das culturas ancestrais enquanto mantenedora de fontes de nutrição do sistema criativo de nossas memórias. Este sistema retroativo inventivo da multissensorialidade, aqui relatado, se alimenta da interculturalidade. A aniquilação de uma cultura sobre outra produz danos irreparáveis ao sistema vital da natureza, que como já foi dito, não está dissociado da cultura



humana. Num contexto de educação planetária na perspectiva do *Bem Viver*<sup>46</sup>, todas as culturas precisam saber sobre as outras culturas e respeitá-las, honrá-las, reverenciá-las mutuamente para que o sistema natural possa se manter vivo.

Do mesmo modo, a somestesia está na base do Fundamento do Caule, que tem a capacidade de transmitir, envolver e transformar em diversas expressões as informações disponíveis no vasto tecido gravitacional da natureza e da cultura viva. Essa interatividade *Corpo-Natureza* e Cultura deve desenvolver uma política descentralizadora de poderes, cuja dinâmica se processa como uma dança de pares que se permitem a troca de parceiros de forma solidária, sem rivalidades e jogos vis de interesses autoritários e centralizadores. O bem viver nos oferece uma resposta ao capitalismo, que envolve os pilares da formação humana, cuja educação é a base.

Desse modo, cultura e natureza estão ligadas pela característica essencial de possuírem a mesma fonte de saber: a troca de energia e informação, o movimento que se forma a partir da somestesia presente entre o ambiente e o ser vivo. Por isso, a ética da outriedade e a solidariedade devem preexistir no cerne da educação do século XXI.

Produzimos conhecimentos com o corpo, revitalizamos saberes ancestrais e reinventamos a nossa existência pelo simples fato de sermos regidos pelo fluxo do movimento. Dançamos com pedras, águas, árvores, areias e lama, para desenvolver uma Educação Ambiental cuja discussão temática da solidariedade possa representar um pilar no campo de estudos da inventividade e da arte de dançar. Inventar um novo mundo possível, propor uma educação através do movimento, sem considerarmos a importância de se encontrar formas sustentáveis de existência sobre a Terra e convivência parcimoniosa com a diferença, é simplesmente uma tese fadada ao fracasso.

Por isso, a dança com a natureza deve ser um ato político de transformação. O contato com a diversidade da natureza pode nos servir de sensibilização para uma possível *ética somestésica* de convivência com a diferença, uma vez que traz em sua base o convívio inevitável com o outro, um outro, que nem sempre é um semelhante,

---

<sup>46</sup> “Mas, o que vem a ser o Bem Viver? Mais do que um “princípio restrito ao ambiente andino e amazônico (...) o Bem Viver é uma filosofia em construção, e universal, que parte da cosmologia e do modo de vida ameríndio, mas que está presente nas mais diversas culturas (...) no Brasil, com o teko porã dos guaranis (...) na ética e na filosofia africana do ubuntu – “eu sou porque nós somos” (...) está no fazer solidário do povo, nos mutirões em vilas, favelas ou comunidades rurais e na minga ou mika andina. Está presente na roda de samba, na roda de capoeira, no jongo, nas cirandas e no candomblé”. O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos; 2016) tem as suas ideias organizadas por Alberto Acosta. Disponível em <https://www.geledes.org.br/o-bem-viver-uma-resposta-para-o-capitalismo/>. Acesso em: 29.04.2020

ou um ser que nos inspire apreço e confiança. Mas, ainda assim, devemos honrar todos os seres vivos e reconhecer o seu valor intrínseco e o seu direito inerente de viver.

Figura 55 – Foto Temazcal - Dançando nas Montanhas



Fonte: Fábio Duarte. Na imagem: alguns participantes do curso. 2002.

A preparação da Temazcal (Sauna Indígena) é um ato comunitário onde todos precisam colaborar. É uma das práticas mais antigas do mundo e presente em quase todas as culturas. Nas Américas é encontrada, especialmente, no México, Guatemala e América do Norte. Além do seu caráter ecológico e cerimonial de conexão com a Terra, favorece no tratamento contra o stress, auxilia no alívio de dores musculares e proporciona o equilíbrio do corpo, em suas dimensões físicas, mentais, emocionais e espirituais. Falar de corpo e de dança, no contexto dessa tese, é falar de território. A Indígena Nadia Tupimambá, convidada da Live que mediei através do Programa Corpo Natureza UFBA<sup>47</sup>, no ano de 2020, expressa este pensamento de forma muito clara.

Se estou falando do meu corpo, meu território, estou falando de tudo que nele há, tudo que este corpo tem e essa vinculação, essa conexão do corpo da mulher indígena com esse território [...] A preservação que fazemos não é para

---

<sup>47</sup>Links:<https://www.facebook.com/corponaturezaUFBA/>  
<https://www.youtube.com/channel/UCFcGodWXbkRxz2zvyEWJ1IQ>  
<https://youtu.be/JYZVNF3taa4>

nós somente, preservamos para o pulmão do mundo, preservamos para que toda a Bahia possa respirar, preservamos porque somos guardiões das florestas, das águas, da mata, preservamos porque temos um território sagrado e onde a gente pisa ele precisa ser reverenciado. Honrar essa terra que tudo nos dar, honrar todo alimento, honrar todo o cuidado que ela nos tem em nos manter vivos, alimentados com tudo que ela dá. (TUPINAMBÁ, Programa Corpo Natureza UFBA, 2020)

Figura 57 – Foto Live Programa de Extensão Corpo Natureza



Fonte: Claudia Ferrari. UFBA, 2020

Leonardo Boff (1992) nos apresenta alguns princípios que, de certa forma, coincidem com os princípios da ecologia profunda, do pensamento traduzido nas palavras de Nádia Tupinambá e dos princípios da teoria da complexidade:

- ✓ Totalidade/diversidade;
- ✓ Interdependência/relição/autonomia relativa;
- ✓ Relação/campo de força;
- ✓ Complexidade/interioridade;
- ✓ Complementaridade/reciprocidade/caos;
- ✓ Seta do tempo/entropia;
- ✓ Destino comum/pessoal;
- ✓ Bem comum cósmico/bem particular;
- ✓ Criatividade/destrutividade;
- ✓ Atitude holístico-ecológica/negação do antropocentrismo.

Estes princípios, do mesmo modo, nos devolvem para a ética da compaixão e da solidariedade planetária que deve ser difundida em todos os meios de ensino existentes no mundo contemporâneo, formais e não formais, de modo a garantir às futuras gerações o direito de existência pacífica no planeta Terra.

A inventividade experimentada a partir da prática da *Dança Sensorial Háptica*, implica em dar respostas sinestésicas criativas e ocorre diretamente relacionada à somestesia que, a partir de uma reprogramação dos nossos mapeamentos sensoriais, nos oferece um tipo de aprendizagem alicerçada por uma política educativa baseada na complementaridade entre natureza e cultura, enquanto ressignificação dos direitos e do respeito à alteridade.

A relação com a natureza aqui apresentada é baseada em uma política de envolvimento *Corpo-Natureza*, totalmente avessa à política desenvolvimentista, que interage com a natureza a partir de uma política extrativista. A natureza somestésica da percepção, presente em nossa relação com o ambiente, é muito valorizada no Fundamento do Caule, que traz a troca de energia com o meio como fator vital de existência e reexistência. Este Fundamento, no plano do desenvolvimento do *Princípio da Multissensorialidade* propõe a reinvenção das impressões sensitivas dos nossos receptores sensoriais, e nos proporciona mecanismos pedagógicos de integração *Corpo-Natureza*, capazes de nos afastar dos sentimentos de medo, repulsa, defesa e agressão e nos envolver numa escuta musculoesquelética proprioceptiva e sinérgica.

A depender do grau de imersão, durante a prática da *Dança Sensorial Háptica*, nossos sentidos são operados por uma estrutura neural muito complexa. A prática intensiva desta dança passa a decodificar os marcadores somáticos alienados por hábitos de repulsa à natureza. De forma muito lenta e acolhedora, provoca mudanças de percepção, como se o nosso cérebro, sede da percepção consciente, ampliasse seu campo de informação e, paralelamente, ocorresse uma abertura em nossa medula espinhal, ou tronco encefálico, para a entrada de informações inventivas. E isso ocorre através da interconectividade do sistema sensório-motor.

Essas informações surgem, a partir da interação com o ambiente, como um flash, um insight, um impulso natural e podem não ser registradas em nosso tronco encefálico. Mas, à medida em que praticamos esta dança, o que antes apareceu como mero reflexo corporal, uma sensação inusitada, uma imagem momentânea, ou um insight, pode vir a ser codificado pela percepção consciente. Neste estado de corpo,

pele a pele com a natureza viva, trocamos energia e informação aumentando o repertório sensitivo e transformando velhos hábitos.

Por essa razão, reconhecer a natureza como um organismo vivo dotado de inteligência e, do mesmo modo, compreender a nossa pele como um sistema complexo envolvido por receptores sensoriais nos faz aprender a aprender de novo sobre as possibilidades cognitivas disponibilizadas através dos nossos órgãos sensoriais e nosso sistema motor. Cada ambiente que tocamos com o nosso tecido cutâneo, cada temperatura absorvida na pele, cada textura, pressão e tonificação nos leva para outros mundos possíveis, ainda não registrados em nossos marcadores somáticos.

Com a prática da *Dança Sensorial Háptica*, aprendemos a resolver e inventar problemas, “isto e aquilo”. A *somestesia intercultural* que norteia a proposta da *Educação Háptica* entende que a renovação dos sentidos são fundamentais para que possamos viver em nosso *Corpo-Natureza*, este entendimento ocorre a partir do desenvolvimento da percepção multissensorial. O sentido háptico, portanto, é alicerce necessário para que possamos aprofundar nos ensinamentos do Fundamento da Raiz, na medida em que nos faz acessar e perceber cada toque da natureza como um convite para uma dança ancestral, um contato com o elo perdido, uma religação aos passos de uma dança secreta quase esquecida, e nos ensina que adaptar-se ao meio não é submeter-se, ao contrário, é participar receptivamente da teia de interatividade intercultural inventiva do *Corpo Território Gravitacional* já explicado no *Fundamento do Caule*.

A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum a “Invenção e “inventário”. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante. A memória não é aqui uma função psicológica, mas o campo ontológico do qual toda invenção pode advir. (KASTRUP, 2007, p. 27)

A *Educação Háptica* é resultante desta dança de relações temporais capaz de nos jogar para dentro da rede viva de transições, transmissões e envolvimento somestésico com o tecido gravitacional, rico de memórias, sonhos e imagens, matérias, texturas e temperaturas, que a tudo sustenta, liga e dá sentido. Essa natureza interativa mediada pelo fluxo do tempo é representada pelo Fundamento do Caule da *Educação Háptica*.

As imagens se organizam na temporalidade, não estão destituídas do caráter aleatório dos processos complexos e irreversíveis, pois o corpo configura estados a partir dos fluxos de informações para atingir certa estabilidade. Corpo: tratado aberto, sem resultado definitivo, uma vez que o fluxo das imagens é permanente. Assim, o resultado será sempre temporal, aparecendo como uma ocorrência do tipo solução de problemas. (BITTENCOURT, 2012, p. 48)

A rede interdependente e dinâmica das interações que envolvem o corpo e as texturas naturais nos proporciona a criatividade e a possibilidade de invenção de problemas. Este impulso gerador da vida, presente no Fundamento da Flor e no coração da inventividade é fonte inesgotável de criação, mas chegar a este estágio conscientemente não fácil. Temos que reconhecer nossas raízes ancestrais e nos disponibilizar ao campo da biodiversidade natural e diversidade cultural. Temos que nos associar à rede somestésica de trocas de energia com o ambiente e nos abrir para a sinergia *Corpo-Natureza*, mantendo-nos em estado profundo de imanência e presença.

Mas muitos outros passos são necessários para aprender a aprender como reinventar novos códigos de acesso à natureza. As mágoas ancestrais provocadas pela violência e vaidade humana em sua jornada pela Terra precisam ser transformadas, de modo que possamos compreender o tempo passado e futuro coexistentes no presente. Para tanto, um sentimento novo deve aflorar, trazendo a transformação destes males historicamente armazenados em nossas células como cânceres a destruir a vida.

Dançar com a natureza na perspectiva da *Educação Háptica* e da *Dança Sensorial Háptica* não se resume em simplesmente ter uma experiência estética prazerosa ou uma prática artística conceitualmente bem elaborada. Às vezes, temos de tocar na ‘ferida ancestral’ de toda a humanidade e sentir a natureza que foi destruída pelo ser humano em sua marcha implacável na busca pelo poder e controle. Essa dor, que dilacera nosso mundo em um fluxo brutal de tocável violência, culmina neste nosso século XXI marcado por uma pandemia (Covid-19) e assola, devasta e consterna vidas humanas por todo planeta e, mais ainda, nos coloca em uma situação limítrofe, onde somos impedidos de tocar e ser tocados pelo mundo que nos cerca.

Um professor de dança da natureza não deve esquecer o seu papel de educador, deve estar disponível para ver e mostrar a bela plasticidade da estética do corpo que dança em contato com a natureza, sem perder de vista o seu compromisso de difundir no mundo a educação de uma ecologia de corpo sustentada na

consagração e na reverência à Mãe Natureza. Precisa estar sempre atento aos seus estudantes, no sentido de ampliar o olhar do discente na direção miraculosa da beleza, sem deixar de apontar o dedo para as feridas reais que, de fato, ainda são cruelmente presentes e marcadas pelas ações irresponsáveis de uma humanidade desconectada da natureza. Por isso, essa dança tem a missão de nos lembrar que o nosso tempo de existência é muito curto e por isso, devemos focar naquilo que realmente tem sentido em nossas vidas.

As pedras, a terra, as montanhas, o céu e o sol nunca morrem, como também os Xapiri. São seres que não podem ser destruídos e que dizemos parimi eternos. O sopro de vida dos humanos, ao contrário é muito curto. Vivemos pouco tempo. Epidemias xawara, espíritos maléficos e feiticeiros inimigos nos devoram facilmente. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 411)

O aprendiz que se dispõe a dançar com a natureza precisa entender que a memória e a invenção podem atuar como polos convergentes e complementares. Essa atitude é de suma importância para nos desviar do pensamento dicotômico e dualista da filosofia cartesiana, que vem modelando os nossos campos de percepção, há mais de 500 anos, e submetendo os nossos sentidos a uma visão fragmentada do mundo.

No mundo atual a maioria das pessoas perdeu a habilidade de estar presente ou sintonizada com as nuances de suas paisagens internas e externas. Contudo, esse tipo de percepção consciente continua sendo a chave para o funcionamento de muitos povos nativos. Pense sobre a experiência de rastreador nativo na selva. Para conseguir sintonizar-se com seu ambiente, o rastreador precisa permanecer completamente atento a suas respostas animais e a sua sensopercepção. (LEVINE, 1999, p. 86)

As experiências sensoperceptivas que tenho realizado na natureza, especialmente, na Chapada Diamantina, são de difícil descrição. As vezes tenho a sensação de que escrevo na tentativa de encontrar em um parágrafo, em uma frase, ou mesmo, em apenas uma palavra, o sentido evocado destas experiências. Mas na medida que prossigo aumenta a certeza de que o Dançando nas Montanhas e todos os encontros que já realizei de *Corpo-Natureza* são prismas de um fenômeno corporal, que pode ser melhor compreendido por meio das imagens. Por essa razão, faço questão de agregar fotos em todo decorrer da escrita, na tentativa de capturar, na fotografia, a sensação... o rastro de um instante!



### 3.3 O PRINCÍPIO DA IMANÊNCIA – A IRREVERSIBILIDADE DO TEMPO

Figura 56 – Foto Dançando nas Montanhas em Residência Artística.



Fonte: Maíra Spanghero. Na imagem: Bárbara Leoa. Vale do Capão, 2015.

#### FOCO DE EXPERIMENTAÇÃO:

- Micromovimentos
- Vórtices de equilíbrio instável
- Memória Recognitiva
- Tempo de Permanência/Duração

#### **I. Princípio da Presença/Imanência: Pele sobre pele**

O foco de experimentação para desenvolver o *Princípio da Imanência* consiste na investigação do corpo em suas particularidades relativas ao estado de presença. A percepção não se limita a captação de impressões do ambiente externo é antes de

tudo uma correlação congruente entre o sistema sensório-motor e o ambiente. Para tanto, a pele do corpo sobre a 'pele' das texturas naturais, marcam territórios e zonas fronteiriças transponíveis, traspassáveis e com potencial para transfiguração da identidade humana para um sentido maior de pertencimento e desconstrução de identidades diferenciadas. Este procedimento de tocar e ser tocado pela pele do mundo desperta o estado de imanência percepto-sensório-motora.

No que se segue, fundamentarei essas afirmações, mostrando primeiro que o fenômeno que conotamos com o termo *percepção* não é nem pode ser o da captação de aspectos de um mundo de objetos independentes do observador, e, em seguida, mostrando que o fenômeno a que chamamos percepção consiste na constituição de um mundo de ações. (MATURANA, 2014, p. 95)

## **II. Princípio do Micromovimentos e a Percepção Imanente**

A presença imanente no ato de tocar e ser tocado pelas texturas da natureza abre a possibilidade de um campo de procedimentos voltados para os estudos sobre os micromovimentos. A territorialidade corporal diferenciada através dos tecidos lisos e conjuntivos limitados pela pele e suas possibilidades de acesso são investigadas a partir de um estudo sobre os pontos de contato, os micromovimentos e a percepção do ambiente dentro/fora do corpo físico. Busca-se, com essa ação, observar as relações que existem entre as percepções inventivas e cognitivas, entendendo as suas diferenças e campos de atuação na dinâmica *Corpo-Natureza*.

## **III. Princípio do Acoplamentos do Corpo Presente.**

Procedimentos e estímulos de natureza cinestésica, como flutuar, escorregar, rolar, empurrar, lançar, sustentar, alongar, em contato com texturas de areia, água, lama, madeira e pedra, possibilitam o exercício da percepção sensorial imanente, colaborando para a ampliação do 'Tempo de Permanência e Duração' do nosso estado de "corpo presente". Para tanto, o procedimento anterior completa este aqui proposto, no sentido de abrir o espaço para o exercício da concentração indispensável aos estudos envolvendo a interação, desintegração neural de padrões e os acoplamentos entre os sistemas vivos. A partir de técnicas corporais de contato improvisação e técnicas meditativas e respiratórias trabalha-se recursivamente na procura de um corpo responsivo micromovimentos e de improvisação ligados às qualidades de movimento, entre outros.

#### **IV. Princípio do Movimento Fractal - Estudos sobre a conservação da energia**

Ter conhecimento na presença, estar em prontidão, saber agir mesmo estando no 'Lugar de Descanso' mostra que o Princípio de Imanência depende da fruição dos demais princípios. Neste estágio, é fundamental, principalmente, a atitude de estudar os trânsitos da energia gravitacional do corpo em estado de 'micromovimento'. Descansar o corpo sem perder a vitalidade e a energia/potencial motor é fundamental para que a dança imanente possa aflorar.

As técnicas de aprofundamento respiratório servem de base para que o corpo possa estar apto para exercitar os 'micromovimentos', a fim de estudar o 'Tempo de Permanência/duração' dos estados de presença e comunicação com o ambiente. Isso serve não apenas para as práticas em ambientes ou contexto de *Zona de Conforto* sensorial, mas também para a prática da *Dança Sensorial Háptica* em espaços de pouca comodidade sensorial. Este tipo de exploração pode ajudar o dançarino a distinguir as sensações oriundas de 'Memórias Recognitivas', daquelas que surgem, imanentemente, da experiência inventiva.

#### **V. Princípio do Toque em Fluxo e Movimento: texturas e pontos de contato.**

Nesta etapa, são aplicadas algumas técnicas de massagens e toques precisos (Pontos de Contato) que possam atingir fibras musculares mais profundas. Muitas partes do corpo, por acumular tensões, não conseguem relaxar e descansar com tanta facilidade, e os músculos mais profundos terminam por guardar memórias e tensões de difícil dissolução. Até mesmo nas fibras mais rígidas dos tendões, dos ligamentos do corpo e dos tecidos musculares, o toque miofascial favorece a performance corporal, liberando a potencialidade expressiva bloqueada.

Com a percepção concentrada nos pontos de contato dos micromovimentos retroativos resultantes da conectividade pele x texturas da água, da lama, da pedra, da areia e da madeira produzimos, por pequenas mudanças de posição, de peso, de ação e eixo, formas de movimento que se complementam e se acoplam ao ambiente, como se tivessem encaixes geometricamente perfeitos. O objetivo neste estágio imanente de percepção e de experimentação é de auto-observação mediante os padrões de movimento, as memórias e as emoções, a fim de reconhecê-las e trazer para o campo da consciência esses pontos de contato e de invisibilidade das interações sutis entre os sistemas vivos.

Para Maturana e Varela (1972), os sistemas vivos são chamados de sistemas autopoieticos. Um sistema autopoietico que existe no espaço físico é um sistema vivo (ou, mais precisamente, o espaço físico é o espaço que os componentes dos sistemas vivos especificam e no qual eles existem. (MATURANA, 2014, p. 160)

## **VI. Princípio da Sensopercepção e dos Pontos Vórtices de Equilíbrio Instável**

Durante este processo de auto-observação em contato com o ambiente, por meio da experiência sensório-motora, é possível, através do movimento, invocar as memórias de ancestralidade hereditária e cultural que nos aproximam da natureza. Dentro do protocolo de vivências do 'Dançando nas Montanhas', a 'Intenção' e a 'Conexão' são movimentos claros do praticante quando já em um estado de sinergia *Corpo-Natureza*. Assim sendo, a musicalidade de várias tradições culturais orientais e ocidentais pode ser utilizada como estímulos para que os praticantes possam estabelecer relações com os elementos da natureza, a partir desta conexão dentro/fora. Neste sentido, os estudos das qualidades de movimento e as frequências sonoras são ferramentas muito úteis e complementares à investigação desta forma de *Dança Sensorial Háptica*, aqui proposta.

No contato do corpo com árvores de diversos tamanhos, pedras diversificadas, águas com fluxos variáveis e movimentos climáticos, podemos, com a prática, aprofundar a relação do corpo com o ambiente, identificando os 'Pontos/Vórtices de Equilíbrio Instável' para toda a ação. Estes estados de corpo inventivo estão em constante movimento contrário à inércia provocada pelo bloqueio do fluxo de energia. Esse movimento que surge do contato do corpo com o ambiente e com a diversidade de texturas da natureza provoca sensações e sentimentos de pertencimento, de medo e desejo. Neste espaço de vacuidade, o corpo reconhece as memórias mais antigas e pode decodificar, de modo consciente, os padrões sensório-motores que provocaram ou motivaram a contenção da energia do movimento ou a sua libertação.

## **VII. Princípio da Imanência e a Irreversibilidade do Tempo**

Outro passo importante para o desenvolvimento da aprendizagem da *Educação Háptica* é o reconhecimento da irreversibilidade do tempo (PRIGOGINE, 1998) e sua íntima relação com o conceito de espaço-tempo quadridimensional. O entendimento da intrínseca relação entre a experiência do espaço, correlacionada à variável do tempo, nos faz entender que toda experiência em tempo real está subordinada ao ponto de referência do observador (entendendo este ponto de observação como

sendo todo o histórico de informações cognitivas que permeia a formação de cada ser humano), e que, por essa razão, o tecido gravitacional é relacional e não segue a lógica da linearidade e continuidade do espaço euclidiano, cartesiano, separado do tempo, que fora sustentado por um longo período histórico.

Praticamente tudo o que foi aqui dito a respeito da essência do tempo se aplicaria igualmente ao espaço, enquanto dimensão do universo físico e, simultaneamente, símbolo social forjado pela humanidade. O que o espaço é para a extensão o tempo é para a duração. Tempo e espaço representariam ambos uma síntese conceitual de alto nível, relações de ordem puramente posicional entre acontecimentos observáveis. A diferença é que, enquanto o tempo remeteria a relações posicionais determinadas no interior de um fluxo, considerando seus deslocamentos e mudanças contínuas, o espaço remeteria a relações posicionais entre acontecimentos móveis com a abstração de seus movimentos e mudanças efetivas. Mas essas relações posicionais seriam absolutamente inseparáveis umas das outras, de modo que toda mudança no tempo seria uma mudança no espaço e vice-versa. Por considerar tão evidente essa unidade, Elias dispensou, nesse ponto, a evocação da própria história da unificação conceitual do tempo e do espaço no âmbito das teorias científicas, que teria culminado, em Minkowski e Einstein, no conceito de uma única unidade espaço-tempo, enquanto um contínuo quadridimensional. (PRIGOGINE, 1998, págs. 80-82).

Nessa perspectiva, não adianta tentar reduzir a uma visão racionalista, as experiências desta prática de dança que potencializa a comunicação com as forças da natureza, potência que para muitas culturas possui valor espiritual. Os ritmos da natureza e a talidade da sua realidade são relativizadas pela experiência viva fora do equilíbrio e diretamente ligada ao estado de presença e auto-organização de sistemas dinâmicos e abertos.

Do meu ponto de vista, dois recentes campos da Física e da Matemática são essenciais para o entendimento científico do tempo: a física do não-equilíbrio que ilustra o papel construtivo do tempo e da irreversibilidade, que conduz às estruturas dissipativas e à auto-organização e a teoria dos sistemas dinâmicos. (PRIGOGINE, 2009, p. 48).

O *Princípio da Imanência*, presente no Fundamento do Fruto, nos mostra que a inventividade e a reprodução atuam na mesma dimensão das estruturas dissipativas do tempo e se desdobram, entre a ordem e a desordem, na medida em que o estado de presença transcende a condição perecível e impermanente da sua natureza. Na jornada limitada pela temporalidade dissipativa, os frutos cumprem a função de guardar as sementes que poderão ser semeadas no novo ciclo de vida da árvore.

Sendo as *estruturas dissipativas* sistemas que espontaneamente tendem a ordem, as mesmas possuem uma notável capacidade de se auto-organizarem, o que permite reduzir a 'tendência a desordem'. E isso ocorre porque sistemas

desta natureza são sistemas abertos em troca permanente de energia com o seu meio ao redor. Prigogine explica: graças ao fluxo de energia e matéria do ambiente, a *entropia* interna do sistema é reduzida, e assim pode surgir naturalmente alguma ordem do caos. Logo, os sistemas que interagem com o seu meio ambiente têm a capacidade de absorver energia e matéria e de se organizarem em níveis de complexidade cada vez mais elevados. Nesse caso, as '*estruturas dissipativas*' só poderão manter sua estabilidade enquanto houver um fluxo de matéria e/ou energia do meio ambiente. (CAMPOS, 2018, p. 19)

Esta função de fechar um ciclo e ao mesmo tempo guardar a semente do novo é o que nos remete à ideia de imanência. O tempo presente, em certa medida, resguarda em si o porvir e traz as memórias do passado. “Em condições de não equilíbrio, a matéria adquire novas propriedades que são decisivas para nossa compreensão da natureza”. (PRIGOGINE, 2009, p. 57) A experiência nasce do labor, daquilo que emana dos artefatos da vida. É no presente que temos a oportunidade de transmutação e de criação de novos campos de percepção, por isso, a imanência, de certa forma, é uma função transcendente que emerge da própria matéria.

Para Prigogine, Nobel em Química em 1977, “o paradoxo do tempo que se encontra no cerne de nossa concepção de natureza reside no fato de que a flecha do tempo pode emergir do não-tempo, de uma natureza submetida às leis clássicas ou quânticas”. (PRIGOGINE, 2009, p.53). Isto nos mostra que os mapas cognitivos construídos ao longo do tempo, através dos nossos sistemas neurais, culturais e sociais, possuem fontes imanentes e por isso fora do equilíbrio. “Vivemos num universo aberto. O futuro é incerto, mas podemos contribuir para a sua construção”. (PRIGOGINE, 2009, p.66)

Esses mapeamentos sensoriais inventivos, longe de serem o território das certezas, existem num universo de probabilidades e potencialidades da experiência; são pontos de referência ou percepções conscientes traduzidas por nossos sentidos com condições de motivar uma educação libertária para o corpo. E é exatamente neste ponto que estas experiências imersivas possuem um caráter educativo, uma vez que podem servir de referenciais para uma pedagogia libertária e ecológica, já prevista por Delors, Morin e Freire.

Para Roger Penrose, “é a nossa falta atual de compreensão das leis fundamentais da física que nos impede de abordar o conceito de espírito em termos físicos ou lógicos”. (PRIGOGINE, apud PENROSE, 2009, p.54). Somos observadores implicados na experiência, e nossa capacidade de tradução da realidade, por estar subordinada aos sentidos limitados por valores, crenças e paradigmas cartesianos,

apresenta-se limitada. Neste contexto de interatividade no sistema natural, a dança segue a rota das probabilidades inventivas de um sistema aberto, os riscos são iminentes, mas a autopoiese dos sistemas físicos encontra na dissipação formas criativas de reinvenção e continuidade e auto-organização.

Assim, o *Princípio da Imanência* ancora o propósito desta pesquisa na coerência da *flecha do tempo (estruturas dissipativas)* e da *organização autopoietica*, de modo que a simetria temporal é rompida e o passado, o presente e o futuro coexistem no mesmo espaço-tempo dinâmico, probabilístico e aberto dos sistemas vivos. A *Educação Háptica* é, nesse sentido, processual, dinâmica e segue a lógica da experiência singular de cada aprendiz.

### 3.3.1 A duração, a imanência e a flecha do tempo (Princípios Gerais)

Ao longo dos anos, depois de muitas práticas, observei que a duração da experiência ou espaço de permanência nos estados de imersão *Corpo-Natureza* é um fator importante para o processo de aprendizagem e a melhor tradução da comunicação *Corpo-Natureza*. Para dançarmos em contato com os espíritos vivos da natureza, ou, se preferir, com a natureza viva, temos que aprender a dar tempo ao tempo, descansar sem perder o tônus, retirar toda a ansiedade do movimento e despir-nos de toda possibilidade de controle.

O Fundamento do Fruto nos aponta o ensinamento sobre a maturidade que implica na espera, na entrega e na quietude necessárias para o desenvolvimento de uma dança em contato com a natureza. Temos que confiar no tempo e no mistério da natureza, enquanto aguardamos o convite para uma dança.

Este estado de presença está relacionado à duração na perspectiva bergsoniana de tempo,<sup>48</sup> (BERGSON, 2006, p. 71) e o maior desafio desta experiência de aprendizagem do corpo com as texturas da natureza está relacionado à permanência da consciência no estado de presença. O conhecimento é produzido no corpo, no espaço de dilatação e compromisso que estabelecemos à medida em que entramos em acordo com o ambiente. Para Adriana Bittencourt,

Conhecer é experiência. Um corpo não transfere para o outro o que aprendeu, não há depósitos e adiantamentos de informações nos corpos, experiência não se empresta. Nas trocas entre corpos, a ação é sempre

<sup>48</sup> Imanente, nossa medida do tempo é, portanto, a tendência a esvaziar seu conteúdo num espaço de quatro dimensões onde passado, presente e futuro estariam justapostos ou superpostos desde todo o sempre.



criativa, pois se encontra comprometida com o modo que o corpo soluciona suas relações: experiência é conhecimento no corpo, é aprendido. (BITTENCOURT, 2012, p. 83)

Nesta dança imanente, ao mesmo tempo em que lidamos com a irreversibilidade do *momentum*<sup>49</sup> presente, temos a possibilidade da resolução e auto-organização estrutural da forma, ou seja, ao mesmo tempo em que lidamos com a natureza singular do movimento em constante transformação, (que se configura através de padrões de energia que se desdobram e seguem a flecha do tempo), temos a oportunidade da permanência de padrões lançados ao nosso corpo de memórias.

Neste estado de corpo imbricado numa dança dinâmica da permanência e da impermanência, resta-nos a ‘resolução da onda’, termo utilizado pelos físicos para demonstrar o momento em que as partículas decidem qual configuração irá se apresentar, seja em seu estado de onda, de natureza, seja no seu estado de partícula.

Observa-se que esse mesmo princípio dialógico se encontra nas bases epistemológicas do paradigma da Teoria da Complexidade, proposto por Edgar Morin, no qual ele sustenta a ideia de reconectividade entre polos opostos – “o que é a complexidade? A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (complexus: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo”. (MORIN, 2015, p. 13).

Na atualidade, este pensamento ecoa em diversas áreas de conhecimento, seja nas ciências, seja nas artes e humanidades, para que nós, humanos, possamos refletir sobre a nossa breve passagem por este planeta, e modelar nossas cosmovisões de forma coerente com os processos vitais que operam dentro de uma lógica holística de totalidade e mutação.

Com base nessa nova perspectiva paradigmática emergente, é necessário elaborar novas teorias baseadas em experiências reais, dialógicas e coerentes com os territórios gravitacionais da vida, que não se comporta como uma caixa preta, como “blocos básicos de construção”, nem como um palco italiano vazio e imutável a ser preenchido pela cena, mas como um espetáculo vivo de fluxos e atualidades em movimento, como Kastrup descreve,

Nossa atenção ao presente não vai, em princípio, em busca de novas estratificações, mas sim de certa deriva da subjetividade. A atualidade não revela um domínio estável e formas instituídas, nem a resultados de uma

---

<sup>49</sup> Momentum – termo da física que está relacionado ao impulso do movimento.

sucessão linear de eventos, mas um campo instável, do qual as transformações fazem parte. Não me refiro a um estado atual, mas a uma atualidade em movimento. Em resumo, a atualidade traz certamente consigo o passado, certas configurações históricas caracterizadas pela regularidade. Mas é também na atualidade que tais regularidades são desestabilizadas e novidades são esboçadas inclinando o presente na direção do futuro. (KASTRUP, 2015, p. 92).

A questão motriz da *Dança Sensorial Háptica*, neste contexto de desenvolvimento de uma tese, é a defesa do ‘*Corpo Natureza*’ como um *Motivo* para uma revolução cujo Corpo é o principal elo de ligação com a natureza. Os *receptores sensoriais* são os principais agentes de comunicação e fazem a intermediação entre os órgãos da percepção e o ambiente por meio da somestesia imanente, o que favorece a ativação do campo de memórias e possibilidades sensoriais inventivas que estão disponíveis na troca de informações com o ambiente.

Defendo ainda que a *Dança Sensorial Háptica* potencializa, a partir do *Princípio da Imanência*, o desenvolvimento de procedimentos corporais que potencializam atitudes alavancas para a presença, a vontade, a curiosidade, a entrega, e nos possibilita a abertura para uma comunicação *Corpo-Natureza*. Nos procedimentos de corpo, especialmente associados às qualidades de movimento, descrevi alguns procedimentos que utilizei para ativar no corpo o *Princípio da Imanência*. Nesta dança, a pausa e o movimento se aniquilam mutuamente em estados de oscilação e sinergia, ora de *Corpo-Onda* ora de *Corpo-Partícula*, provocando situações e estados de *complementaridade*.

Neste estado transitório e dinâmico de interação, as ‘peles’ do corpo e do mundo se trespassam e criam um campo de comunicação. A esse trânsito eu denomino de *Corpo-Vórtice* que se faz presente em estados de *Corpo-Onda-Partícula*. Esta tentativa de acesso a novas motrizes de comunicabilidade, do ser humano com os ambientes naturais, ativa antigas camadas, matrizes de informação, acoplam memórias culturais, biológicas e ancestrais e, através dos sensores cutâneos, auditivos e visuais, as pulsões da energia-de-ser retida, desde o surgimento das estruturas de pensamento patriarcais, são ativadas a partir de um processo criativo e mobilizador da energia-de-movimento, como se houvesse uma espécie de *aprendizagem conectiva háptica*.

### 3.3.2 Aprender a aprender – Dança, Imanência e Ecologia Política

Figura 57 – Foto: Espetáculo Via Cor



Fonte: Drika Rocha. Na imagem: Marta Bezerra e Norma Santana. 2010.

A humanidade em seu processo evolutivo sofreu algumas rupturas drásticas nos circuitos de comunicação e interação com o ambiente natural. Essas rupturas ocorreram em momentos cruciais da história, em que o homem descobre sua potencialidade para se tornar o ser mais complexo e diferenciado dos demais mamíferos.

Por ser capaz de desenvolver consciência, memória e ferramentas, o homem pôde desenvolver um gradativo controle sobre a natureza. Apesar de muitos avanços positivos, a marcha implacável de destruição dos biomas naturais realizadas pelo homem seguiu provocando desastres ambientais sem precedentes para a história do planeta Terra. Este modo de ocupação predatória foi distanciando as pessoas cada vez mais do contato com a natureza. Em oposição a essa marcha implacável, muitos movimentos surgem abrindo outros pilares de saberes capazes de nos levar de volta para nosso habitat.

A reapropriação cultural da natureza no contexto da globalização, das lutas de emancipação das populações indígenas, da complexidade ambiental na qual se inscrevem, implica a questão da volta ao ser desses povos e de seus

direitos culturais e de suas estratégias de poder para voltar a ser, para chegar a ser o que são. (LEFF, 2010, p. 93)

A *Educação Háptica*, inserida neste contexto de ecologia política, se propõe a estabelecer ferramentas metodológicas para iniciar este processo de reapropriação cultural da natureza. Traz em seu arcabouço o pensamento ecológico e decolonial, ao buscar no corpo o saber próprio de um acesso direto aos saberes humanos e naturais, e, como pedagogia libertária, defende o desenvolvimento do sentido háptico para que possamos viver a vida imanentemente vinculados aos sistemas vivos.

Decolonizar significaria então, no campo da educação, uma práxis baseada numa insurgência educativa propositiva – portanto não somente denunciativa – por isso o termo “DE” e não “DES” – onde o termo insurgir representa a criação e a construção de novas condições sociais, políticas e culturais e de pensamento. Em outros termos, a construção de uma noção e visão pedagógica que se projeta muito além dos processos de ensino e de transmissão de saber, uma pedagogia concebida como política cultural, envolvendo não apenas os espaços educativos formais, mas também as organizações dos movimentos sociais. DEcolonizar na educação é construir outras pedagogias além da hegemônica. DEScolonizar é apenas denunciar as amarras coloniais e não constituir outras formas de pensar e produzir conhecimento. (OLIVEIRA, 2010, p. 03).

Esta pesquisa, portanto, surge na contramão da dicotomia humanidade/natureza e revela um estado de alerta, mediante o sonho faústico<sup>50</sup> de dominação e poder do homem sobre a natureza. Poderia dizer que está diretamente relacionada a um modelo de educação decolonial, e deflagra o estado de degradação ambiental como reflexo diretamente relacionado aos processos profundos de fragmentação e de dissociação nas bases estruturantes da identidade humana, o que reflete na autonegação do ser humano enquanto espécie, parte de um sistema planetário, plural, interdependente e criativo.

A racionalidade econômica não é resultado de uma evolução natural do pensamento humano, ela surge no interior de estratégias de poder, do capitalismo mercantil, das primeiras conquistas dos territórios, conhecidos na época como as Índias e hoje como o Sul. Assim, surge um pensamento colonizador que se fundamenta na ideia que dirigiu os destinos humanos: a busca da universalidade do pensamento, a unidade da ciência, a ideia do uno, a identidade pensada como A igual a A, você igual a mim, o *alter ego*, que para ser compreendido tem que se parecer comigo, tem que pensar a partir da minha racionalidade, a partir da minha visão de mundo. (LEFF, 2010, p. 84)

---

<sup>50</sup> Originalmente, este adjetivo vem de Fausto, personagem da obra de Goethe que, insatisfeito com a insuficiência faz um pacto com o diabo (Mefistófeles) para adquirir conhecimento e poder.

Figura 58 – Foto Ocupação do Movimento Não BRT Salvador, Canteiro de obras.



Fonte: Janete Catarino. Na imagem: Marta Bezerra. Salvador, 2018

O resultado desta gradativa separação, que remonta às bases do declínio das sociedades matriarcais e o subsequente surgimento dos impérios patriarcais, pode ser visto nos processos de colonização e desenvolvimento do capitalismo e do racionalismo moderno, uma vez que a violação secular deste estado de interdependência e harmonia com a natureza afeta também o próprio ser humano, no que diz respeito aos seus mecanismos de sustentabilidade e uma das formas de deflagrar estes desalientos é através daquilo que hoje se denomina de racismo ambiental<sup>51</sup>, de violência e desapropriação territorial de povos originários, de economia neoliberal retroalimentando os processos sociais de desigualdade, de fascismo e de relações com a natureza apenas para fins exploratórios

Estes processos históricos afetaram e ainda afetam o modo de organização socioambiental e cognitiva do ser humano na pós-modernidade, a falta de reconhecimento dos modos de vida dos povos tradicionais converge diretamente para o que pode ser notoriamente observado na quase total incomunicabilidade e desconectividade dos humanos ditos civilizados, frente aos fenômenos complexos que ordenam e regulam a sua própria existência na Terra. Perdemos o contato com o

---

<sup>51</sup> O racismo ambiental aqui mencionado foca, sobretudo, nas epistemologias de culturas que orientam seus modos de vida a partir de uma conduta de integração do ser humano com a natureza. Para tanto, trazem em sua estrutura de pensamento a valorização de conhecimentos que garantam a preservação da vida de todas as espécies presentes na natureza e desenvolvem modos de vida anticapitalistas e pautados em métodos sustentáveis. Ao se criar preconceitos com essas culturas, a sociedade capitalista sucumbe a cultura desses povos e as aprisiona em sua jaula de saber hegemônico.



tempo presente, vivemos buscando a conquista do futuro e nos castramos cognitivamente da imanência de simplesmente aproveitarmos a vida para simplesmente viver.

Figura 59 – Foto *Corpo-Árvore* - Performance Raízes no Parque das Árvores Queimadas.



Fonte: Desconhecida. Na imagem: Marta Bezerra, Bia Simões e E. Tavares.1995.

Movimentos ecológicos, sociais, políticos e artivistas surgem, portanto, como medida autoreguladora de tentativas de reconexão do *'fio-terra'* danificado pela biopolítica (FOUCAULT, 1975, p. 29)<sup>52</sup> do controle e da dominação. E o que isso tem a ver com texturas da natureza? Será que ainda podemos realinhar os fluxos de energia da história humana a partir deste tateio, deste modo imanente de ver o mundo a partir do toque? Será que ao tocar podemos ser tocados por uma corrente de energia que nos recomponha os fios que foram interceptados pelo controle daqueles que estavam melhor situados no *'território gravitacional'* das relações de poder? Será que

<sup>52</sup> Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma *'apropriação'*, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que se seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou uma conquista que se apodera de um domínio. Temos, em suma, de admitir que esse poder se exerce mais do que se possui, que não é *'privilégio'* adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados.

poderemos novamente nos conectar como filhos da Terra e restabelecer a conexão com os processos vitais, sem tantos desvios?

Aprender a Aprender é um dos importantes pilares da educação presente no relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI, coordenada por Jacques Delors. E é exatamente sobre este pilar que se firma as bases da *Educação Háptica*. Ao adentrar no contato íntimo com as formas vivas da natureza, estamos aprendendo a aprender a sua linguagem.

Neste processo de aprendizagem podemos reconhecer em nossas ações percepto-sensório-motoras informações que transitam entre o campo de memórias vivas e o campo de memórias representativas. Considero o primeiro campo de percepção associado aos padrões sensoriais arquetípicos acessível nos estados de presença, sejam eles de caráter ancestral ou daquelas imagens ainda por vir. O segundo campo, relacionado a imagens cognitivas produzidas historicamente através de hábitos culturais associados aos processos de colonização do corpo.

Adentrar neste campo tátil, aqui considerado capaz de nos fazer vivenciar camadas morfogénicas do ambiente através do contato da nossa pele, fâscias, músculos e ossos, é retirar camada por camada as representações simbólicas gravadas em nossas sensações habituais e nos oportunizar inventivas experiências sensoriais e surpreendentes movimentos corporais resultantes da sinergia entre o corpo e as texturas naturais.

#### 3.4 *PRINCÍPIO DA INVENTIVIDADE: O ENSINO, A APRENDIZAGEM E A COMUNICAÇÃO COM A NATUREZA*

O *Princípio da Inventividade* está diretamente relacionada à expansão da consciência, à explosão de criatividade e liberdade de expressão do movimento. Nesta fase, o foco de experimentação consiste em aprendermos a lapidar a percepção, no sentido de conhecer, criar intimidade e conviver com o ambiente. Perceber e diferenciar, a partir do contato da pele sobre o ambiente, as memórias cognitivas dos estados de corpo inventivo e aprendermos a diferenciar os movimentos relacionados a estes conteúdos armazenados, daqueles que “saltam” em nossos corpos, imprevisivelmente, é praticamente a proposta de aplicabilidade deste princípio.



Figura 60 - Diagrama da Expansão da Consciência.

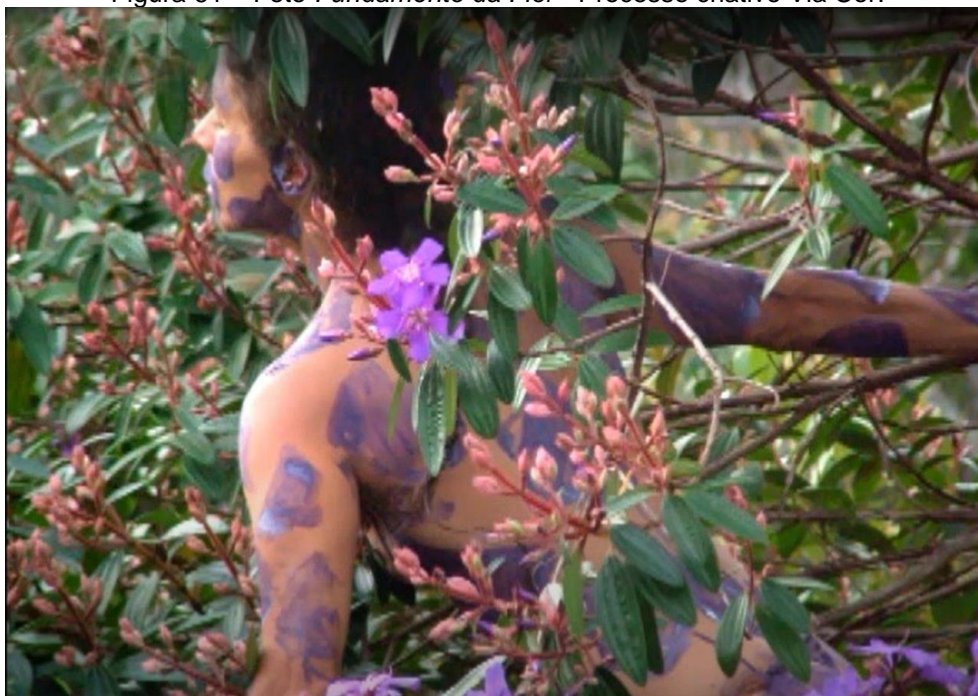


Fonte: Neio Mustafá e Claudia Ferrari (recuperação). 1996.

Evidentemente, a indução a esses estados de expansão da consciência através da dança deve ocorrer com o acompanhamento de profissionais preparados, uma vez que tudo que nos leva ao desconhecido precisa ser preparado com ferramentas e instrumentos qualificados para garantia da nossa segurança. Por essa razão, é indicada uma formação universitária para este tipo de aprofundamento do corpo em ambiente natural, pois essa especialização de práticas de dança com a natureza, a partir dos pressupostos aqui apresentados, precisa de um projeto pedagógico muito bem alicerçado por valores e procedimentos que garantam a segurança e a responsabilidade dos praticantes.

O Fundamento da Flor nos sinaliza que a formação de um profissional em práticas da dança em contato com a natureza deve dispor de uma pedagogia realmente capaz de transformar e renovar a percepção e os valores dos seres humanos, distorcidos por uma engrenagem de destruição das culturas nativas e ancestrais. Essa premissa ancorada na invenção não ocorre dissociada da memória presente no Fundamento da Raiz.

Figura 61 – Foto *Fundamento da Flor* - Processo criativo Via Cor.



Fonte: Drika Rocha. Na imagem: Marta Bezerra. 2010.

FOCO DE EXPERIMENTAÇÃO: *Princípio da Inventividade*

- Respiração Sistêmica
- Introversão/Extroversão
- Inteligência proprioceptiva

### **I. Princípio da Sinergia Respiratória.**

Aprender a respirar, de modo consciente e sincronizado com o ritmo dos acontecimentos da natureza e perceber a respiração celular inerente ao próprio corpo faz com que a percepção do macro e micro se multivetorizem e estabeleçam conexões vibracionais dialógicas.

### **II. Princípio da Energia-de-Ser e Zonas de Conforto.**

Este estado de corpo e respiração sistêmica é reconhecido pelo dançarino quando ele se sente à vontade para experimentar acoplamentos *Corpo-Natureza* cada vez mais complexos e fora da *Zona de Conforto*. Essa atitude fronteira, limítrofe, favorece a possibilidade de decodificação de padrões de movimento catalisadores de pontos de tensão corporal.

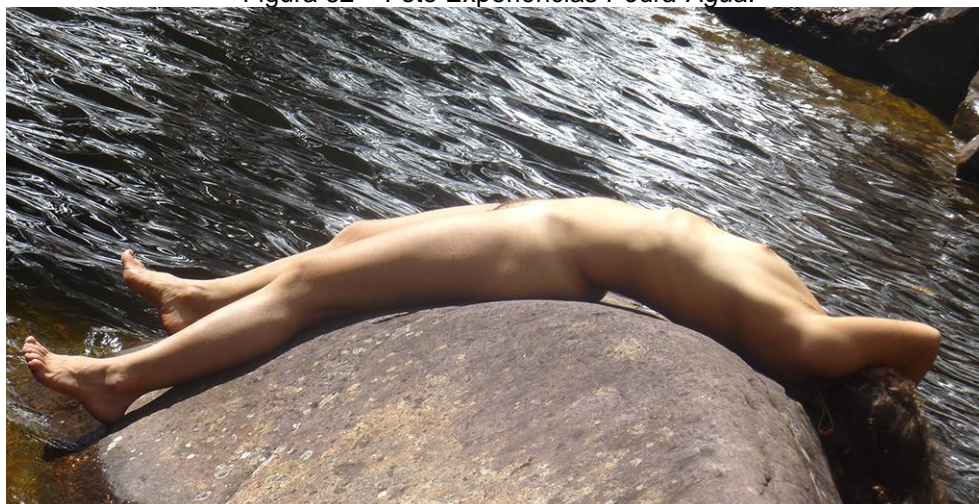
### III. Princípio da Introversão e Extroversão *Geossinestésica*.

São elementos que quando sincronizados, a partir de uma eficiente capacidade somestésica, provocam um profundo estado de relaxamento musculoesquelético, favorecendo a entrega, a confiança e a disponibilidade corporal para experiências inventivas. O Aprender a Ser, neste contexto, está diretamente relacionado ao aprender a sintonizar o movimento sensório-motor com a percepção tátil/háptica *geossinestésica*.

### IV. Princípio da Função Háptica Percepto-Sensório-Motora.

A 'Respiração Sistêmica' significa respirar com a percepção sensorial conectada ao tempo presente e a pressão do espaço sobre a os pontos de contato corporal. Respirar tentando encontrar uma ressonância com o ritmo do ambiente, por exemplo, dançar num porto é diferente de dançar no mar aberto, em cada um destes ambientes teremos a oportunidade de sincronizar o ritmo do fluxo respiratório ao contexto tanto interno quanto externo a pele. Preferencialmente, deve ser realizada com um nível de 'introspecção' suficiente para motivar um grau de concentração e percepção do toque num nível háptico. Contudo, assim que ganha potência de concentração suficiente, pode expandir-se no campo da extroversão, sem com isso perder a qualidade de interação háptica e identidade *Corpo-Natureza*, ou seja, neste estado inventivo, a permeabilidade do corpo não necessariamente produz a dissipação da identidade, ao contrário, pode produzir um sentimento de pertencimento e autorreconhecimento difícil de descrever em palavras.

Figura 62 – Foto Experiências *Pedra-Água*.



Fonte: Simon Muller. Na Imagem: Renata Del Nero. 2013.

## **V. Princípio da Propriocepção Geossinestésica**

Motivar o participante deste tipo de imersão *Corpo-Natureza* a conectar-se com a inteligência proprioceptiva, de modo a correlacionar os acontecimentos dentro/fora, de modo somestésico. Ter como campo de observação os detalhes mais minuciosos das fibras musculares, em consonância com a gradação de tensão e relaxamento, produz potencialidade para o livre fluxo de movimentos ondulatórios, explosivos, leves e fortes provocados pela ação compensatória dos músculos agonistas e antagonistas e favorece as noções de campos gravitacionais e eixo corporal dinâmico.

## **VI. Princípio da Sinergia Gravitacional dos padrões de Excitação Neuromuscular**

Este tipo de configuração corporal, relativa às intenções do movimento na interação com o meio interno e externo, é significativamente norteadora da plasticidade permeável do corpo inventivo quando em resposta ao indeterminismo e inesperado movimento gravitacional do meio ambiente torna-se responsivo e disponível para a abertura de novos campos de percepção sensório-motoras.

## **VII. Princípio da Intro/Extroversão Sensoperceptiva e a duração da presença.**

Neste estado criativo, o movimento tem duração, tem mediação do tempo e vai sendo lapidado dentro de uma percepção que integra a consciência das possibilidades anatômicas, cinesiológicas e *geossinesiológicas* da experiência com as texturas. Cada vez mais atravessadas pelo corpo, as formas e texturas do ambiente parecem encontrar uma respiração comum, e essa combinação, associada a uma percepção introspectiva senso-perceptiva culmina num gradativo desenvolvimento de uma habilidade motora do corpo, para o desenvolvimento de uma dança sensorial coemergente ao ambiente natural.

## **VIII. Princípio da Hapticidade e Percepção Ecosomática**

Desenvolvimento da Ecologia do Corpo a partir de modelações, dissoluções, combinações e gradações de *forças* operantes na inteligência sensoperceptiva e na inteligência corporal, capaz de ativar a memória da nossa condição de espécie humana. A percepção háptica nos coloca dentro da experiência como observadores implicados, num envolvimento ecosomático de extrema peculiaridade e de difícil descrição somos penetrados pelo ambiente como se não houvesse pele dissociativa entre o corpo e o mundo.

O que queremos reaprender? Quais conhecimentos ancestrais nos foram tolhidos, e por quê? Será que o '*Corpo-Natureza*' ainda nos está disponível? Por que urge a necessidade de restabelecimento dos circuitos percepto-sensório-motores oriundos de matrizes ancestrais?

Estas respostas, encontramos quando dançamos com a natureza, e temos acesso direto às memórias ancestrais, disponibilizadas no campo morfogenético das formas vivas que ainda preservam em si as possibilidades inéditas e inovadoras da criação. Diante da experiência de dançar lado a lado com a Mãe Natureza, podemos intuir que buscamos por esses saberes, nos conhecimentos ancestrais, porque houve uma ruptura nos processos inventivos de produção de conhecimento, e restam poucos resquícios desses saberes na atualidade. A marcha civilizatória dominada por crenças monoteístas e, posteriormente, pelo racionalismo econômico produziu, ao longo do tempo, uma desqualificação dos saberes ancestrais. Apesar da resistência dos povos originários, não podemos dizer que essa ruptura pode ser regenerada, uma vez que há muitos interesses políticos e religiosos contrários a essa restauração.

Por essa razão, a arte deve manter-se na luta, criando caminhos de resistência à manipulação da educação da humanidade pela força bruta do fundamentalismo, que ainda vê a natureza como um espaço governado por demônios, deuses pagãos e seres primitivos, e o pior, oferecendo-lhes uma conotação negativa enquanto aprisiona em seus projetos de consumo desenfreado e destrutivo os recursos naturais.

### **IX. Princípio da Cognição Inventiva e Educação Conectiva Háptica.**

O *Princípio da Inventividade*, próprio do Fundamento da Flor, nos ensina que a vida se autoproduz, se preserva e se nutre com o néctar do alimento extraído da Mãe Terra. Essa doadora de vida que a todos os seres acolhe, não discrimina, não subestima e não resiste à potência criadora que se revela por meio da criatividade presente na fisiologia da flor. Dançar com a natureza é um ato de reexistência e reinvenção de si mesmo, é um *direito inerente* a todo ser vivo e, por essa razão, constitui direito fundamental da *Educação Conectiva Háptica*.

### **X. Princípio da Sinergia Corpo-Natureza- Dança com a Natureza**

Como podemos acessar estes saberes ocultos, presentes na cartografia da natureza? Com certeza, há centenas de meios, mas, neste recorte, a sinergia *Corpo-Natureza* é adquirida por meio da dança e da percepção tátil, sem uso de qualquer



substância psicoativa. Estes estados de corpo são capazes de nos levar para percepções de natureza inventiva surpreendentes, de modo que as memórias do passado, presente e futuro passam coexistir no mesmo espaço-tempo da dança. Importante frisar que a natureza inventiva desta pesquisa não está relacionada à novidade, e, inventar, segundo a etimologia da palavra, tem origem arcaica na palavra *Inventus*, de origem grega, que quer dizer *ir ao encontro*. Mapear estes novos campos perceptivos está diretamente ligada à sinergia *Corpo-Natureza* presente no que estou denominando de *Princípio da Inventividade*.

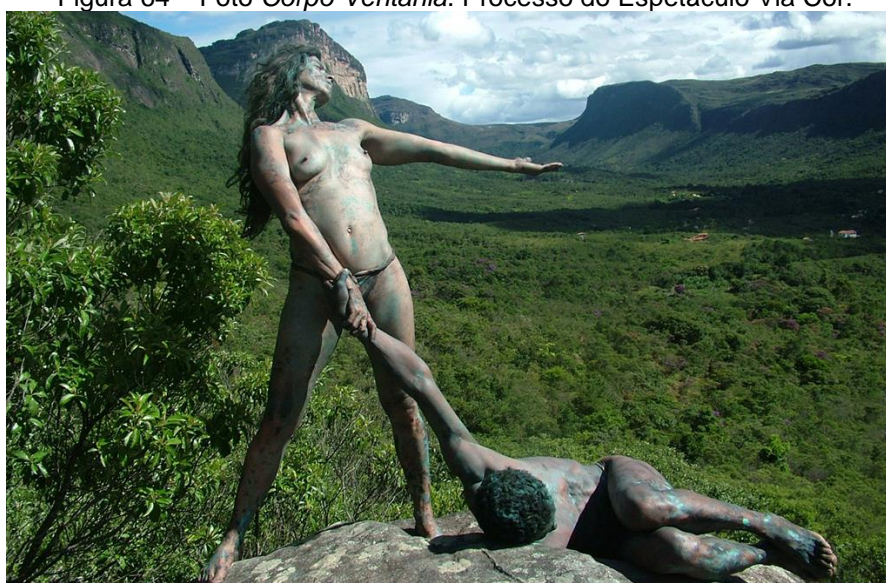
Figura 63 – Foto Experiências *Água-Pedra* em fluxo.



Fonte: Simon Muller. Na imagem: Renata Del Nero. 2013.

### 3.5 PRINCÍPIO DA SINERGIA – AS TEXTURAS, A MEMÓRIA E A INVENTIVIDADE

Figura 64 – Foto *Corpo-Ventania*. Processo do Espetáculo Via Cor.



Fonte: Antuá Art. Na imagem: Marta Bezerra e Iranildo Sampaio

## FOCO DE EXPERIMENTAÇÃO:

- Vetores contínuos e descontínuos
- Sinergia Muscular
- Espaço-tempo gravitacional
- Duração e multidimensionalidade

Neste estágio de aprofundamento, a relação do corpo com a natureza ocorre no nível da sinergia que, literalmente, significa 'união de energias'; do grego, synergy = união + energia; conceitualmente significa multiplicação de energias. Associado às interconectividades que ocorrem através das 'Sinergias Musculares', próprias dos estudos sobre a fisiologia e, no nível externo, na relação do corpo com o espaço/tempo gravitacional. Este estado cooperativo que ocorre tanto dentro quanto fora do corpo, se correlaciona multidimensionalmente com potencial para o desencadeamento de trocas de informação entre o corpo do dançarino e o ambiente em contato.

### **I. Princípio da Multidimensionalidade dos Estados de Presença:**

A duração e a multidimensionalidade deste nível de conectividade corpo/ambiente depende do grau de envolvimento do dançarino na sua relação com a memória viva criada a partir da experiência em tempo real e em contato com os elementos naturais. A oscilação das relações internas, entre músculos agonistas e antagonistas, em suas variáveis mudanças de qualidade de energia, provenientes das trocas com o meio, provoca a presença de 'Vetores Contínuos e Descontínuos'. O que está aqui sendo considerado como vetores são as 'flechas da energia' e seus multirreferenciais na dinâmica de mudanças de peso, fluxo, volume e intensidade do movimento. Neste estágio, o dançarino tem a oportunidade de explorar a percepção multidimensional do corpo em movimento sinérgico musculoesquelético com o ambiente, de modo que a comunicação ocorra a partir da inteligência proprioceptiva e somestésica do corpo.

### **II. Princípio da Improvisação - Fluxo de atenção contínuo e intermitente.**

Na troca de informação com o meio, a improvisação tem um papel fundamental, pois o dançarino, ao explorar as possibilidades de interação e comunicação multissensorial, a partir do livre movimento, pode vivenciar experiências somáticas e



criativas surpreendentes. Isso significa que os estados de presença podem ocorrer cognitivamente de forma contínua ou num fluxo intermitente. O conhecimento, a presença e a atitude acerca das possibilidades do corpo são ativados gradativamente, e manter a atenção é um exercício complexo que inicialmente merece dedicação e prática.

Durante o contato com o ambiente, nos deparamos com a produção de imagens, memórias e sensações. Às vezes, é necessário nos manter ligados conscientemente a cada uma delas, mas em outros casos precisamos nos distrair, nos desligar, para que possamos avançar em níveis maiores de dissociação dos processos cognitivos já mapeados por nossos marcadores somáticos. Por exemplo, ao encontrarmos *Zonas de Desconforto*, se focarmos na atenção contínua, é possível interrompermos a experiência, por não suportarmos a intensidade e o grau de desconforto, mas se trocarmos de posição, de foco, de atenção, se nos distrairmos com outras impressões presentes no próprio ambiente e, em seguida, retornarmos a atenção ao ponto de contato que gera o desconforto, podemos nos surpreender com uma inesperada adaptação.

### **III. Princípio da informação ativa (ordem implicada) dos pontos de contato.**

O ponto de contato é um princípio basilar da técnica de Contato Improvisação e consiste em manter de forma clara a noção de peso num determinado ponto em contato com o corpo do parceiro, dosando tanto a pressão quanto à distribuição e mudança de posição. A informação ativa e a ordem implicada são conceitos fundamentais da pesquisa desenvolvida pelo físico David Bohm (2008) e está diretamente associada à compreensão do holomovimento presente nos sistemas vivos.

A ordem implicada tem a sua base no holomovimento, que é, como vimos antes, vasto, rico e em um estado de fluxo infindável de envolvimento e desdobramento, cuja maioria das leis é vagamente conhecida, e que pode até ser incognoscível em sua totalidade. Logo, ela não pode ser apreendida como algo sólido, tangível e estável aos nossos sentidos (ou aos nossos instrumentos). Não obstante, como foi indicado anteriormente, a regra geral (holonomia) pode ser assumida como algo que, em uma certa subordem, dentro de todo conjunto da ordem implicada, possui uma totalidade de formas que apresentam um tipo aproximado de repetição, estabilidade e separabilidade. Evidentemente, essas formas são capazes de aparecer como elementos relativamente sólidos, tangíveis e estáveis, que compõem o nosso “mundo manifesto”. Essa subordem especial que foi indicada, que serve como base da possibilidade desse mundo manifesto, é, portanto, em vigor o que a ordem explicada significa. (BOHM, 2008, págs. 191/192)

O corpo se adapta ao meio e, neste processo de diálogo, de escuta e respiração consciente, passa a ser cocriador da realidade, mas para essa percepção ter duração na consciência é fundamental a presença no ponto de contato em seu “fluxo infindável de envolvimento e desdobramentos”. A informação ativa, essa que nos conecta com a ordem implícita e explícita do mundo manifesto, pode ser captada através dos receptores presentes na pele e envolvida por uma leitura somestésica realizada pelos receptores cutâneos e motores em contato com o ambiente.

#### **IV. Princípio da Sinergia Percepto-Sensório-Motora**

Essas configurações *Corpo-Natureza* são autorreguladas pelos graus de envolvimento sensório-motores e podem alcançar estados singulares de inseparabilidade e sinergia. A depender do grau de permissividade, o dançarino pode interagir com as texturas naturais, de modo que a sua relação com a gravidade aconteça em fluxo contínuos e intermitentes de estabilidade. Tal capacidade criativa de envolvimento contribui para o processo de adaptabilidade do corpo ao ambiente com configurações climáticas diversificadas (extremos de calor, frio, umidade e *secura*).

Este estado de inteligência proprioceptiva e somestésica produz um tipo de sensação viva, capaz de ativar a consciência mediante as memórias cognitivas, desestruturando as zonas de estagnação do corpo, bem como, estados de emoção estacionários e repetitivos. Podemos, assim, encontrar muitos espaços vazios no campo da fisicalidade e da cognição.

#### **V. Princípio da ativação do Sentido Háptico em Zonas de Desconforto.**

A libertação do fluxo de energia do movimento habilita o dançarino a tornar-se capaz de dançar em ambientes distantes da *Zona de Conforto*, própria dos hábitos arraigados. A desestabilização do sistema cognitivo, através do contato com as *Zonas de Desconforto*, produz novas formas de interação do corpo com o espaço-tempo. Tal procedimento estimula o estado dinâmico de instabilidade neuromotora e funciona como um poderoso agente de ativação do sentido háptico.

A duração ou permanência no fluxo do tempo está diretamente relacionada à capacidade de concentração que o dançarino desenvolve em manter-se em estado de presença. Neste novo território corporal, sem mapas, ancorado pela presença do

corpo consciente, a memória é viva e recente. Mais que tocar, aprenderemos a ser tocados pelas forças da natureza neste estado de corpo inventivo.

#### **VI. Princípio da Sinergia Gravitacional dos padrões Neuromusculares.**

As qualidades de movimento, neste estágio, são estudadas de forma mais relacionada às dinâmicas do espaço-tempo, fluxo e peso (ponto de contato: pressão, precisão e mudança de posição), de modo que possa haver mudanças de uma qualidade para outra, conforme a retroação do *Soma* mediante as impressões sensoriais táteis. Assim, a sinergia dos padrões neuromusculares ocorre concomitantemente com a potencialidade de cada corpo para entrar em estados imersivos. Tal habilidade favorece a realização das experiências em espaços diversificados, para além das *Zonas de Conforto*, nas quais, as impressões sensoriais são agradáveis e facilmente toleráveis. Aqui, o dançarino precisa ter passado pelos estágios anteriores para cumprir o propósito de seguir um fluxo de movimento de mínimo controle e de sinergia gravitacional com o ambiente.

#### **VII. Princípio da Ressonância Morfogenética- Ancestralidade Percepto-Sensório-Motora.**

Desviar-se do fluxo de imagens oriundas de sensações habituais, e entrar no substrato adjacente das texturas do ambiente natural, é inventar novos olhares sobre a natureza das pedras e seu arquivo de memórias ancestrais; é surpreender-se com as árvores enquanto fonte inesgotável de energia conectada à Terra; é acessar a fonte das águas em seu toque regenerador ligado às origens da vida; é respirar o ar e fazer parte integrante da transmutação da vida. Dançar conectada a estes reinos nos integra ao campo morfogenético e ativa nossa ancestralidade animal.

Este estado de sinergia apreendido no Fundamento da Folha nos faz entender que fundir-se com o ambiente está relacionado a um tipo de envolvimento que nos remete aos estudos da fenomenologia, existencialismo e expressionismo, presentes nos primórdios da Educação Somática, que inspirou muitos estudiosos da psicologia. Dentre eles, podemos citar Freud, Jung, Reich, e da dança, Delsarte, Laban e Dalcroze. Para Martha Eddy, uma das principais propagadoras da Educação Somática,

A partir das experiências singulares de indivíduos investigativos em todo o mundo, surgiram novas abordagens para o cuidado e pela educação corporal. Mas foi preciso uma visão de fora, de pesquisadores que, 50 anos depois, nomearam o fenômeno como o campo unificado da Educação Somática. Thomas Hanna (1985), apoiado por Don Hanlon Johnson (informação verbal) e Seymour Kleinman (informação verbal), reconheceu traços característicos nos “métodos” de Gerda e F. M. Alexander, Feldenkrais, Gindler, Laban, Mensendieck, Middendorf, Mézières, Rolf, Todd e Trager (e seus pupilos Bartenieff, Rosen, Selver, Speads e Sweigard).<sup>53</sup> (EDDY, 2009)

O que entendo por *Educação Háptica*, num nível mais profundo, está justamente associado à sinergia entre a proprioceptividade do corpo, a multissensorialidade, a dança e o ambiente. Como base nestes quatro instrumentos de comunicação, integram-se aspectos cinestésicos, sensoperceptivos e ambientais, tendo como referencial a expressão criativa. Por essa razão, entendo que a *Educação Háptica* é um entre tantos ramos da árvore da Educação Somática, que se estende, em seus desdobramentos como foco de observação. Eddy prossegue,

Cada pessoa e sua nova “disciplina” fazia com que as pessoas respirassem em seu próprio tempo, sentissem e “escutassem” seu corpo, frequentemente começando com relaxamentos conscientes no chão ou deitando-se sobre uma mesa. Nesse estado de gravidade reduzida, cada pessoa era conduzida a dar mais atenção às sensações corporais que emergem internamente e a mover-se de forma mais lenta e suave, para aprofundar-se em sua consciência de “sujeito movente”. Os participantes eram direcionados a buscar suavidade, apoio e prazer durante o movimento – ao mesmo tempo em que deviam prestar atenção aos sinais proprioceptivos. Eram também convidados a experimentar o aumento da capacidade de resposta sensorial, através das indicações verbais e toques manuais refinados como novos estímulos dos educadores somáticos ou terapeutas. (EDDY, 2018, p. 29)

O que tenho defendido, por meio da *Dança Sensorial Háptica*, é que ao integrarmos nossos impulsos motores, aprimorando as respostas sensoriais do nosso campo de percepção e interação *Corpo-Natureza*, nossa dança participa do ambiente de modo semelhante ao que os ianomâmis relacionam a dança dos ‘espíritos da natureza’. De um outro modo Jung denominou esses impulsos de instintos primordiais.

Para ele, os instintos são forças motivadoras do processo psíquico e indissociáveis dos aspectos biológicos,

---

<sup>53</sup> Este artigo baseia-se em entrevistas estruturadas, experiências educacionais pessoais e revisão de literatura em manuscritos publicados ou não, bem como em buscas na Internet. Foi publicado originalmente em língua inglesa em *Journal of Dance and Somatic Practices*, Bristol, v. 1, n. 1, p. 5-27, 2009. Doi: 10.1386/jdsp.1.1.5/1 Reeditado aqui em versão traduzida e publicada com permissão da autora e da Intellect Press, UK.

“A alma humana vive unida ao corpo, numa unidade indissolúvel, por isso só artificialmente é que se pode separar a psicologia dos pressupostos básicos da biologia, e como esses pressupostos biológicos são válidos não só para o homem, mas também para todo o mundo dos seres vivos, eles conferem aos fundamentos da Ciência uma segurança que supera aos do julgamento psicológico que só tem valor na esfera da consciência”. (JUNG, 1991, p. 51)

*Educação Háptica*, aqui entendida como processo de aprendizagem e abertura para novos campos de percepção sensorio-motora, propõe uma metodologia de pesquisa e ensino capaz de reconectar o ser humano à sua própria natureza instintiva. A *Dança Sensorial Háptica* é mais que uma dança, é um estudo sobre conexões, reconexões e invenções de mundos através da sensorialidade, e desenvolvida a partir de um laborioso estado de presença. A experiência é dita experiência porque se processa no corpo. Segundo Varela, biólogo e pesquisador da cognição,

Do ponto de vista junguiano, “a questão do instinto não pode ser tratada psicologicamente sem levar em conta a dos arquétipos, pois uma coisa condiciona a outra”. (JUNG, 1991, p.70). Os instintos são considerados por Jung como comportamentos herdados, que operam tanto fisiologicamente como psiquicamente, nos modos de desenvolvimento da consciência humana, a partir de uma intrínseca correlação com os arquétipos, que são representações inatas, oriundas de elaborações psíquicas herdadas do passado.

Ao propor experiências capazes de ativar a consciência e a presença em nosso ‘*Corpo-Natureza*’, faço-o através de experimentos baseados em formas de tateio que envolvem o sentido háptico, incluindo a percepção dos sistemas cutâneos, auditivos e visuais. A partir dos *Princípios da Multissensorialidade, da Imanência, da Inventividade e da Sinergia*, encontramos estratégias de referenciais perceptivos para a interação com as texturas naturais.

Para uma melhor performance corporal no trato com as texturas da natureza, proponho quatro qualidades de movimento que servem como instrumentos para facilitar os estados de sinergia *Corpo-Natureza*. Essas qualidades de movimento relacionam ações musculares, provenientes da contração muscular de agonistas e antagonistas, aos elementos naturais: Terra-forte-denso, água-ondulatório, ar-leve-sustentado, fogo-explosivo-volátil.

Pensando nesta perspectiva, proponho tratar as questões sobre as texturas, a memória e a inventividade, considerando que ao tocarmos e sermos tocados pela natureza, há ali, em meio à lama, areias e pedras, líquidos e ventanias, um instinto

motriz que dialoga com as imagens arquetípicas produzidas pela humanidade, associadas a esses elementos.

Neste entrelaço de corpos e texturas da natureza, podemos negociar as informações que produzimos conscientemente, com aquelas surpreendentes que emergem do nosso corpo inconsciente a partir deste instinto motriz. Importante salientar que todas essas experiências vividas, a partir da sensorialidade háptica, são conteúdos sentidos e percebidos no/pelo corpo e operam como configurações que dialogam com os arquivos psíquicos da humanidade.

Pensando na aprendizagem numa perspectiva pluriuniversal defendida por Dussel<sup>54</sup>, o contato com as texturas da natureza, basilados pelo *Princípio da Sinergia* do Fundamento da Folha, redimensiona o campo de referencialidade da nossa identidade enquanto parte do sistema planetário. Nossos corpos, não mais comparáveis a “blocos básicos de construção”, são concebidos enquanto corpo pluriuniversal ou corpo pluridimensional, nos quais coexistem todas as informações biológicas e culturais já mapeadas e latentes, sejam elas de ordem consciente ou inconsciente, pessoal ou coletiva, instintiva ou arquetípica. Em outras palavras, acessamos o campo da energia-de-ser e da energia-de-movimento do nosso não dual *Corpo-Onda-Partícula (Corpo-Vórtice)*.

### 3.6 MOVIMENTO LATENTE - TIPOLOGIA JUNGUIANA E OS ARQUÉTIPOS.

Neste subcapítulo, farei uma correlação entre a percepção sensorial, especialmente, o tato, o *Movimento Latente*, a arquitetura da erupção de imagens e os tipos psicológicos da Psicologia Analítica Junguiana, a fim de podermos entender o modo pelo qual organizei a prática do que tenho denominado de *Dança Sensorial Háptica* nos encontros que já realizei na Chapada Diamantina, bem como, nos cursos realizados em espaços formais e não formais de ensino.

O interesse por este assunto, que envolve a psicologia analítica junguiana e o *Movimento Latente*, data do ano de 1996, quando ainda estava na graduação e desenvolvi essa pesquisa. A Tipologia, os Complexos, a Persona, a Sombra, os Arquétipos, a Sincronicidade relacionados tanto ao campo do Inconsciente Pessoal

---

<sup>54</sup> O conceito de Pluriuniversal de Enrique Dussel propõe o entendimento de que no diverso podemos encontrar a unidade. Ao incluirmos a diversidade nos sistemas sociais podemos compreender o todo sem com isso ser unilateral, universal e hegemônico.

quanto Coletivo acompanham as práticas de *Dança Sensorial Háptica* há muitos anos e, por essa razão, é de fundamental importância para a construção da *Educação Háptica* aqui delineada, sobretudo, no campo metodológico.

As observações feitas a partir da experiência do movimento livre, cuja única orientação era deixar que a energia do movimento seguisse “ininterruptamente” o seu curso de continuidade, sugeriram que a consciência regia as impressões imediatas de natureza essencialmente indeterminada; emoções de medo, risco desafio, desejo, coragem e outras emergiam sincronizadas com determinadas situações corporais objetivas que exigiam respostas (soluções) motoras imediatas, a exemplo da transferência de peso, eixo, força e dinâmica. Tais situações evocavam soluções rápidas, sem tempo para elaborações predeterminadas. (BEZERRA; MACEDO, 1996, p. 25)

Trata-se aqui de uma compreensão teórica e metodológica da pesquisa sobre o *Movimento Latente*, realizada em meados de 1996, baseada em experimentos realizados naquele período. Isso nos levou ao entendimento de que o engajamento com o movimento livre e espontâneo favorece a atuação das funções irracionais (Sensação e Intuição) e, do mesmo modo, catalisa as funções racionais (Sentimento e Pensamento) que irão reagir, aprovando ou desaprovando a percepção. Depois de anos de experiência conduzindo grupos em práticas de movimento livre em espaços naturais, um dos fatores que aprendi foi que o mediador desta prática de dança precisa estar habilitado a responder de forma amorosa e precisa às reações psicomotoras dos estudantes que participam das experiências.

Muitos entram em estados emocionais intensos e reagem de modo imprevisível ao contato, com certas percepções sensório-motoras inesperadas. Mas, a orientação a ser dada ao estudante é sempre confiar na inteligência proprioceptiva do corpo e interagir com o ambiente seguindo o fluxo das respostas imediatas, pois, quase sempre, elas trazem informações irracionais, sensoriais e intuitivas que conduzirão o indivíduo para espaços de proteção e segurança. “Sob essa orientação, a liberação de conteúdos subjetivos pode ser exercitada via o engajamento com o *Movimento Latente*”. (BEZERRA, MACEDO, 1996, p. 25)

Sendo assim, a psicologia analítica junguiana participa do sistema da *Educação Háptica* com o papel fundamental de auxiliar, primeiramente, no diagnóstico e perfil psicológico dos participantes e, enquanto ferramenta metodológica para a aplicação de práticas de movimento que possam desenvolver a consciência dos padrões corporais e psicológicos durante as práticas em contato com as texturas da natureza.



Para Carl Gustav Jung (1875-1961), existem dois tipos de atitudes: a introvertida e a extrovertida. Para o autor, os conteúdos do inconsciente coletivo denominam-se arquétipos, e uma das formas que Jung propôs de assimilação, desses conteúdos, é a imaginação ativa que, segundo ele, se dá através da autoexpressão criativa. Considerados como modelos originais ou matrizes do comportamento humano, são elementos primordiais e estruturais da psique humana. Em minhas experiências com as texturas da natureza, este corpo de memórias produz imagens arquetípicas, consideradas pelo autor como “forma ou representação de um arquétipo na consciência” que, neste contexto aqui apresentado, podem ser percebidas pelos praticantes da *Dança Sensorial Háptica* em suas experiências sensoriais com as texturas naturais.

A pele humana traz em sua configuração muitas memórias relacionadas a imagens primordiais de nascimento, nutrição, acolhimento, relacionadas ao arquétipo materno e de sobrevivência, além de outras do mesmo modo relevantes. Estes dispositivos imagéticos produzem estados de corpo e emoção peculiares e, em situações atípicas, manifestam-se através dos complexos<sup>55</sup>, podendo também coletivamente, emergir de movimentos de caráter cultural. É impressionante como as sensações, na maioria das vezes, trazem informações oriundas destes complexos pessoais ou mesmo das influências culturais latentes, ainda por vir, quando nos dispomos a dançar em contato com a natureza que somos e nos cerca. Através da pele, do toque nas texturas da natureza, podemos acessar os modos de comportamento oriundos das matrizes instintivas, tanto individualmente quanto coletivamente.

Quando dançamos com a natureza, descobrimos que todo ser humano possui naturalmente um corpo de emoções, traduzido em imagens e que nem sempre está preparado para enfrentar situações imprevisíveis. Por exemplo, a predisposição para experimentar os arquétipos de Mãe, Pai, Filho, Nascimento, Morte, Casamento, entre outros, pode ocorrer através de ações que denotem movimentos de acolhimento, envolvimento, atitudes decididas, entre outras, especialmente, quando distribuimos o

---

<sup>55</sup> Grupo de ideias ou imagens carregadas emocionalmente (Jung, 1963, 158). O complexo é formado de conteúdos de ordem emocional que por não participar da consciência atuam de modo autônomo e de forma inconsciente. No núcleo de todo complexo há um arquétipo atuante e sua origem se dá, quase sempre, por meio de traumas, choques emocionais que bloqueiam o livre fluxo de informações entre a consciência e o inconsciente.

peso sobre o espaço ou sobre o corpo de outra pessoa; quando nos alongamos em movimentos de torção; quando caímos e decidimos nos levantar. Por todos esses e muitos outros meios, a ação motora deflagra o campo de memórias presentes em nossa anatomia corporal. Por meio da dança, essas experiências podem vir acopladas de sensações desagradáveis, agradáveis e surpreendentes, especialmente, quando elas surgem a partir do contato da pele com as texturas naturais. Jung traduz essa experiência de transferência de emoções para a arquitetura de imagens de modo bastante salutar,

Na medida em que conseguia traduzir as emoções em imagens, isto é, ao encontrar as imagens que se ocultavam nas emoções, eu readquiria a paz interior. Se tivesse permanecido no plano da emoção, possivelmente eu teria sido dilacerado pelos conteúdos do inconsciente. (JUNG, 1963, p.158)

O caráter curativo da prática da *Dança Sensorial Háptica* se estende para o campo da psicologia e reverbera nos processos relacionados à Educação Ambiental. Um corpo saudável é um corpo que se reconhece capaz de exercer o seu poder de autoexistência. O contato pele e texturas da natureza pode ativar este campo de memórias arquetípicas vitais, deparando-nos a cada novo estágio com uma nova interpretação destas imagens. Nunca podemos nos desprender dos nossos arquétipos, mas através do contato consciente com estes fatores psíquicos, transformamos nossos olhares, e nossa dança torna-se libertadora.

Multirreferencializados pelos 'olhares' da pele, podemos nos desviar dos caminhos abertos pelas imagens sensoriais que contribuem para a enfermidade do nosso corpo de emoções. Crenças e sistemas de valores ancorados pelas políticas de colonização do corpo, traumas e violência contra nossos sentidos espontâneos são armas poderosas utilizadas pela cultura dos povos colonizadores como dispositivos de dominação.

Enquanto não olharmos para essas forças, elas ressurgem de modo violento e deixam estragos muitas vezes irreversíveis. Essa violência estrutural que afeta as relações humanas e nega a relação com tudo que seja orgânico, natural, espontâneo e fluido tem fundamentos nos processos de modernização, mas remonta a um período histórico de transição da organização tribal, característico de sociedades matriarcais,

para o estado patriarcal, ou melhor, estão relacionados aos arquétipos primordiais de Mãe e Pai, Anima<sup>56</sup> e Animus.

O que é normalmente omitido deste discurso sobre a natureza é a violência direta e estrutural que tem acompanhado o processo de modernização desde o início até os dias de hoje. Essa violência não é acidental, é necessidade estrutural, o mecanismo pelo qual a Natureza, a mulher e outras partes colonizadas são separadas do <todo>, quer dizer, a interligação viva ou a simbiose transformada em objeto do <outro>. Como a existência desta violência não aparece no discurso da modernidade, não pode ser explicado por que motivo a < procura do outro lado da razão>, o anseio sentimental da originalidade da natureza, a espontaneidade da VIDA, baseada simultaneamente nos instrumentos da moderna sociedade industrial e nos seus métodos, conduzirá inevitável e unicamente a uma contínua destruição. (MIES & SHIVA, 1993, págs. 190/191).

Essa sociedade de projetos para o futuro, de alvos de longas distâncias, de rótulos e embalagens está mais associada ao arquétipo de Animus que na abordagem da Psicologia Junguiana refere-se ao ser masculino. Emma Jung (1882-1955), em seu livro *Anima e Animus*, traz uma questão muito relevante para o que aqui estamos discutindo sobre as sociedades patriarcais e matriarcais e seus processos históricos de obscurantismo da força masculina salutar e da opressão aos atos sustentáveis e mantenedores da força feminina nos processos vitais.

Neste contexto, “Como se caracteriza então o ser masculino? Goethe faz com que Fausto, ocupado em traduzir o Evangelho segundo João, pergunte se na passagem “no princípio era o verbo”, não ficaria melhor “no princípio era a força” ou “o sentido”, para escrever finalmente “no princípio era o ato” (JUNG, 2006, p. 17)

Os nossos sentidos provêm, portanto, de uma força, um ato, uma potência de energia que, por possuir vigor e capacidade de ação, coparticipa da criação (energia masculina). No entanto, isso somente é possível, na medida em que se dispõe a atuar de forma receptiva ao meio, trocando informações e produzindo respostas somestésicas. Esta receptividade para acoplamentos e trocas com o ambiente se dá por meio da Anima, princípio que, para Jung, está relacionado aos aspectos femininos da *alma (psyquê)* e uma força que está diretamente associada à regência dos modos de convivência da natureza.

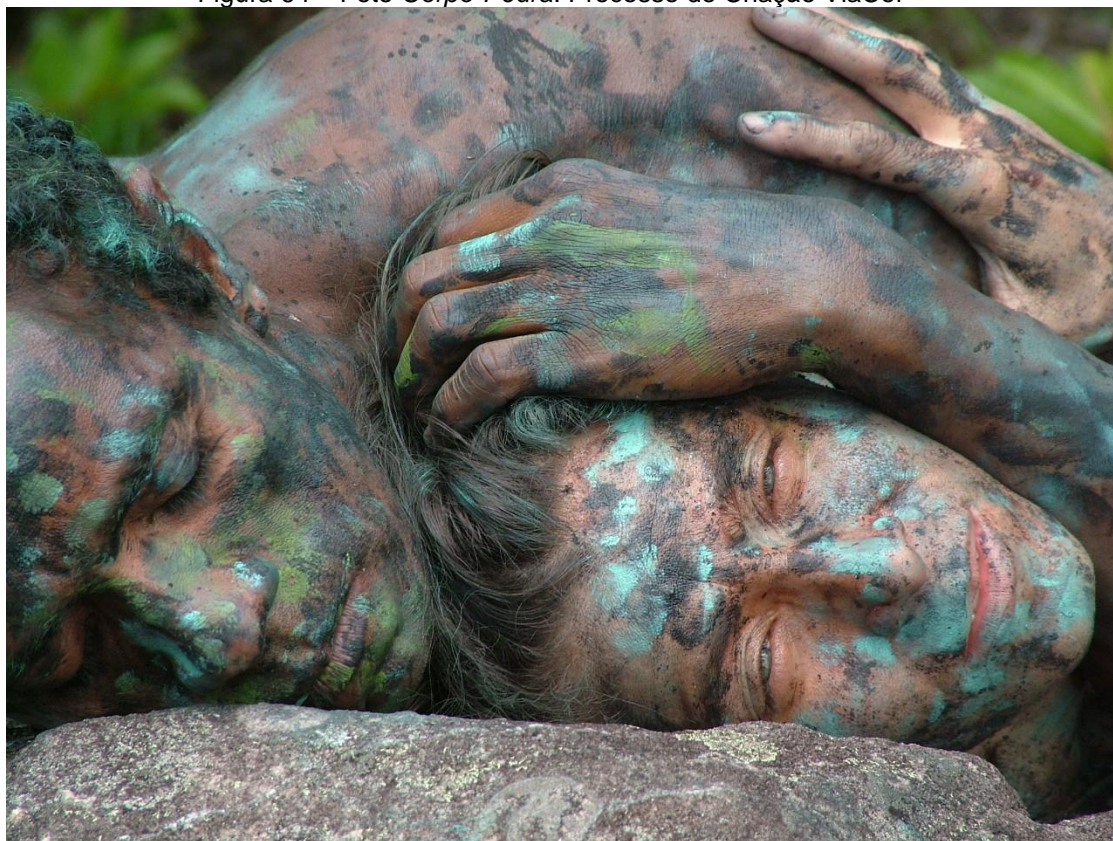
---

<sup>56</sup> Dentre as “imagens primordiais ou arquétipos” podemos destacar dois de grande relevância para a Psicologia Junguiana, são eles, ANIMA e ANIMUS, pois além de fazer parte da personalidade seja do homem ou da mulher, são representações enraizadas no inconsciente coletivo capazes de criar um elo entre o consciente e o inconsciente.

O tato é um órgão sensorial de aproximações, de vínculos e acoplamentos (princípio feminino). O tato reduz as distâncias, atrai os corpos entre si: é o sentido da reconectividade e reaproximação daquilo que a sociedade da *ótica visual*, da velocidade e da expansão territorial foi capaz de afastar. Esta é a ótica patriarcal.

Precisamos olhar de perto, ver de dentro aquilo que aparentemente está fora dos limites da nossa pele, para que possamos reinventar o mundo. Corpo a corpo com a *Natureza, pele a pele* com infinitos olhos que se abrem, através dos poros, torna possível compreender o mundo por outra ótica – neste novo caminho cognitivo o passo a passo se faz ao caminhar. Neste novo mundo, o tempo presente passa a ser o principal mentor do conhecimento.

Figura 64 – Foto *Corpo-Pedra*. Processo de Criação ViaCor



Fonte: Antuá Art. Na imagem: Marta Bezerra e Iranildo Sampaio. 2010.

O tato, diferente do sentido da visão, que projeta o campo de percepção a longas distâncias, traz a pessoa para dentro, internaliza a experiência e tudo que está fora do corpo passa a ser uma experiência intrínseca e implicada. Numa perspectiva háptica, o tato ainda inclui o *perto* e o *distante*, acopla o olhar, a audição e a propriocepção em uma totalidade que torna a experiência humana um 'rito de

comunhão com a natureza’, como já defendia Arne Naess em sua perspectiva acerca da Ecologia Profunda.<sup>57</sup>

Quando a produção de mercadorias, enquanto atividade econômica, primordial, é apresentada como desenvolvimento, destrói todo o potencial da natureza e das mulheres, capaz de produzir vida, bens e serviços para as necessidades básicas. As mulheres são desvalorizadas, primeiro, porque o seu trabalho coopera nos processos da natureza e, segundo, porque o trabalho que satisfaz as necessidades e garante o sustento é, geralmente, desvalorizado. (MIES & SHIVA, 1993, p. 101)

A *Educação Háptica*, portanto, traz o corpo para uma consciência ecológica vivenciada, para uma ética matriarcal de sustentabilidade, para uma consciência da existência humana enquanto espécie e desperta-nos para o nosso *Corpo Ecopolítico*, de modo que possamos lutar contra a biopolítica do extrativismo ambiental, alimentado pelo pensamento patriarcal, que vem construindo um modelo de mundo alicerçado pela escravidão e pela dominação de corpos oprimidos.

A educação, neste sentido, se dá a partir da experiência cinestésica, da dança com a natureza, e da sensorialidade háptica, e não por meio de códigos de condutas racionais impostos por regras comportamentais racionalistas. Dançando, tocando e sendo tocados pela fisicalidade da natureza, é possível “ecolonizar”<sup>58</sup> as relações por meio de uma abertura para processar os saberes que provêm de campos perceptivos irracionais. Diálogos possíveis podem emergir de nodo a ser reconhecidos pelas funções racionais dos nossos sentimentos, pensamentos.

O aprendizado é vivo e trespassa a singularidade de cada praticante. Por essa razão, a dança com as texturas da natureza nos remete a um corpo político, comprometido com o porvir. “É aprender a viver em outro entendimento do mundo, com outro conhecimento, convivendo com outros mundos de vida e diversas formas de ser”. (LEFF, 2010, p. 235).

---

<sup>57</sup> A Ecologia Profunda (Deep Ecology) é um conceito filosófico que considera que todos os elementos vivos da natureza devem ser respeitados, assim como deve ser garantido o equilíbrio da biosfera. O termo surgiu quando, em 1972, foi publicado o artigo “The shallow and the deep, long range ecology movement. A summary”, do filósofo e ambientalista norueguês Arne Naess (1912-2009). Ele distinguiu as correntes ambientais entre movimentos superficiais ou rasos (com tendência antropocêntrica e egocêntrica) e movimentos profundos (não antropocêntricos, mas ecocêntricos). Os movimentos rasos (ou maquiagem verde) limitam-se a tentar minimizar os problemas ambientais e garantir o enriquecimento das sucessivas gerações humanas (a despeito do empobrecimento da natureza), enquanto a Ecologia Profunda vai na raiz dos problemas ambientais e defende os direitos de toda a comunidade biótica.

<sup>58</sup> Termo utilizado por Edgar Morin. A cabeça bem feita. p.115.

Para auxiliar nos processos de envolvimento *Corpo-Natureza*, selecionei alguns procedimentos/princípios para nos orientar quanto aos modos pelos quais os conceitos da Teoria Junguiana me auxiliaram, tanto na perspectiva de entendimento do comportamento singular de cada um, quanto do perfil psicológico dos participantes, contribuindo, dessa forma, para a melhor orientação sensório-motora a ser dada para cada tipo de padrão de corpo, movimento e comportamento apresentado. Reitero que estes procedimentos não são estanques, rígidos e enrijecidos por uma abordagem fechada, pois estão basilados na compreensão de que a singularidade do *Ser* é preponderante.

### **I. Princípio do *Movimento Latente* (introversão e extroversão)**

A partir da Tipologia Junguiana, desenvolvemos experiências sobre a aplicabilidade das características de introversão e extroversão no movimento espontâneo. Dançamos com os olhos fechados tendo o mundo interno como foco interior (bloqueando os estímulos exteriores regidos pela visão). Para tanto, dançamos com os olhos fechados tendo o mundo interno como foco de atenção (percepções proprioceptoras, sensações, impressões, temperatura etc). Relacionamos a extroversão à conexão exterior, com foco no mundo externo, o qual funciona, neste caso, como orientador e campo de ação a um só tempo. Dançamos então com os olhos abertos.

Observamos que na experiência de introversão, a energia era mais concentrada, valorizaram-se mais as sensações proprioceptoras: calor, pressão, pontos de contato, peso, textura. A conexão com a imaginação criativa provinha essencialmente das sensações dos encaixes. As imagens criativas e seus “significados” surgiam através da percepção interior: velocidades (pulsação), posições, interconexões musculares, sensações de peso etc. Observamos que o elemento surpresa (como contatos inesperados) favorecia a indeterminação dos movimentos futuros.

A experiência da extroversão favoreceu a projeção espacial. Observou-se uma espécie de diálogo entre o ambiente e a expressão individual; os objetos do ambiente informavam diretamente o comportamento do movimento. Apesar de sutil, pudemos observar que, com os olhos abertos, poderia ocorrer “certa” antecipação ou previsibilidade dos movimentos consecutivos, já que existia um registro visual do posicionamento corporal.

Observamos o foco/visão. O relacionamento entre o campo de percepção(visão) e a experiência do corpo em movimento não era necessariamente correspondente. Havia, por vezes, uma alternância dinâmica entre as manifestações das qualidades introvertidas e extrovertidas independentemente de os olhos estarem abertos ou fechados. Assim, pudemos observar que, por vezes, os olhos estavam abertos, mas o foco era interno: sensação de peso, textura e foco corporal interior. Outras vezes, estavam fechados e o foco corporal projetado para o exterior: maior direcionamento e decisão, projeção do movimento. Concluímos que na dimensão perceptiva/expressiva, foco e visão não são necessariamente correspondentes, mas facilitam o entendimento didático da experimentação sob os aspectos introversão e extroversão.

Cabe aqui lembrar a observação de Jung de que não existem tipos psicológicos puros, e sim uma predominância em equilíbrio estável de determinada atitude: introvertida ou extrovertida. Isto sugere o movimento oscilatório e complementar entre opostos, a aplicabilidade do fluxo energético nas diversas dimensões da prática da dança. Nas práticas desenvolvidas em ambientes naturais, essa terceira opção de foco interno e olhos abertos, ou foco externo e olhos fechados, significa uma chave, um grande achado procedimental para o desenvolvimento do sentido háptico através da *dança com a natureza*.

## **II. Princípio da Persona em padrões neuromusculares.**

A partir do estado de energia fundamental (energia de ser), ou do princípio energético (físico/emocional) do movimento, permitir que o corpo siga sua expressividade seguindo o fluxo dos impulsos primários. Esse procedimento foi desenvolvido em laboratórios de pesquisa sobre o *Movimento Latente*, e, em seguida, nos eventos que realizei no Dançando nas Montanhas, nos anos de 2001 a 2015. Nossa prática sugeriu que no princípio da atividade criativa (dança), o corpo dançava expressando o seu vocabulário referente a informações já familiares e codificadas. Após um determinado tempo, a dança tornava-se repetitiva e a energia, motivação e entusiasmo eram substituídos pelo cansaço, desânimo e ausência de novas experiências.

Percebemos, contudo, que com a consciência destas limitações, os referenciais comumente utilizados pelo dançarino poderiam surgir como elemento propulsor. Observamos também que a conexão com fontes inconscientes de movimento tende a



surgir após o período de exaustão das tendências familiares. Para promover a espontaneidade e o novo no movimento, é necessário expandir para além do estado fundamental da energia, ultrapassando as limitações da *persona* e os padrões neuromusculares do indivíduo, para, assim, alcançar o estado criativo relacionado a conteúdos latentes e subliminares. Porém, devemos ressaltar a importância de iniciarmos o aquecimento a partir de um estado estável de tranquilidade (estado fundamental - energia de Ser). Para induzir o corpo ao estado de energia fundamental, utilizamos sua permanência, por pelo menos 20 minutos, sem movimento e de preferência com músicas que produzam frequências sonoras de elevados padrões de relaxamento.

Figura 65 – Foto Dançando nas Montanhas.



Fonte: Claudia Ribeiro. Na imagem: participantes do Dançando nas Montanhas. 2001.

### III. Princípio dos Arquétipos do Movimento.

Se no trabalho corporal com a *persona*, precisamos aprender a nos tornar conscientes dos nossos limites e padrões repetitivos, para somente então nos despir das máscaras que usamos para nos representar no mundo, os arquétipos, para Jung, representam o contato com as heranças primordiais, por isso, do mesmo modo, precisamos aprender a lidar com as forças provenientes do nosso inconsciente.

O procedimento/princípio dos Arquétipos do Movimento nos prepara, através da dança, para acessar os conteúdos subliminares que emergem do inconsciente.

Este procedimento utilizado nas pesquisas sobre o *Movimento Latente*, serviu de alicerce para o desenvolvimento da *Dança Sensorial Háptica* em ambientes naturais. As texturas da natureza nos remetem a sensações, provocam os instintos primários de sobrevivência e nos conectam à memória de mitos que norteiam a cultura humana.

À medida que nos familiarizamos com o conceito junguiano dos arquétipos, passamos a observar, nas improvisações, sensações de impessoalidade, ou melhor, transpessoalidade proveniente dos movimentos que realizávamos. Percebemos que estas sensações eram por nós interpretadas como sugestivas de fenômenos tipicamente coletivos.

Por exemplo, sensação de poder/submissão: das figuras do herói, do velho sábio, da deusa da fertilidade, sensações de solidão, de prazer etc. As interpretações provinham tão somente do movimento. Por vezes, era um único braço que levantava, e com ele, a sensação de que levantávamos o “braço da humanidade”. Associadas a essas experiências, existia a constatação de uma significância grandiosa, uma certeza expressiva de natureza cósmica. É como se o dançarino/a cedesse lugar à expressão da coletividade, tornando-se um canal energético para emoções e experiências coletivas.

Esses fatores subliminares de ordem coletiva, muitas vezes, surgiam a partir de experiências realizadas em ambientes naturais. Já ocorreu de participantes sentirem-se como se fossem o *espírito* das matas, das águas, dos ventos, da Mãe Natureza, da força de todos os elementos oriundos de culturas milenares. Já se sentiram transmutados em pedras que guardavam memórias ancestrais, e tantas outras sensações impossíveis de ser registradas em uma única tese de doutorado, mas que resguardam convicções sensoriais de extrema veracidade para quem as experimenta.

Complexos, personas, sombra são conteúdos do inconsciente pessoal e arquétipos do inconsciente coletivo que podem ser acessados através das funções psicológicas irracionais oriundas da percepção sensorial e intuitiva. Para tratar das funções psicológicas, racionais e irracionais, irei correlacionar com as qualidades de movimento propostas por Valerie Hunt, e deixarei para o próximo capítulo um aprofundamento maior sobre este tema de fundamental importância para os processos percepto-sensório-motores das práticas de dança em contato com a natureza.

#### 4. CAPITULO IV- CAMINHOS METODOLÓGICOS DA EDUCAÇÃO HÁPTICA

No quatro capítulo, pretendo apresentar alguns procedimentos/princípios aplicados nas práticas da *Dança Sensorial Háptica*, focando em alguns dos elementos do ‘*Sistema Corpo-Natureza e a Educação Háptica*’, a fim de poder refletir sobre as experiências, laboratórios, aulas, imersões e construções teóricas desenvolvidas ao longo de trinta anos e organizadas nesta tese.

Saliento que o desenho dos conhecimentos delineados para auxiliar na experiência com a *Dança Sensorial Háptica* tem uma estrutura quádrupla, coincidentemente! Como pesquisadora do movimento segui a minha intuição e me disponibilizar para os conhecimentos que me atravessaram ao longo da jornada de investigação. Gradativamente, fui reconhecendo, conectando e aplicando os saberes mais significativos que apresentaram sincronicidade entre teoria, prática e reflexão.

Cada passo dado me levou a seguir na direção da “quaternidade indiferenciada do inconsciente primitivo”, perspectiva que Jung investigou e lhe causou surpresa, assim como a mim, ao perceber sua pesquisa seguindo a mesma lógica cognitiva presente em vários sistemas de pensamento de diversas culturas.

A estrutura quádrupla da psique não é uma estrutura fechada em si, ao contrário, a dialética entre a tese, a antítese e a síntese, desde Heráclito de Éfeso (540-470 a.C.), já move as inquietações da mente humana. Mesmo aparentemente desordenada, a existência de uma ordem no universo é reconhecida, podendo ser percebida através dos nossos sentidos. Como ele mesmo dizia, "não se pode banhar-se duas vezes no mesmo rio porque nem as águas, nem você, permanecem os mesmos". A vida segue padrões em fluxo, a vida é movimento.

“Nesse ponto encontra-se sempre o clássico problema do três e do quatro a respeito do qual Jung tanto escreveu. Isso significa que quando, a partir dessa estrutura básica, uma ou outra função se torna consciente, ou, em condições ideais, três funções se tornam conscientes, há também a mudança da estrutura básica da psique.” (FRANZ; HILLMAN, 2016, p.13)

A Dança, a Psicologia, a Física e a Educação formam as quatro áreas de conhecimento que orientam o recorte desta pesquisa. No campo da Educação, Edgar Morin e Jacques Delors são, juntos, os alicerces e os pilares estruturantes desta proposta de *Educação Háptica*, desenvolvida a partir do reconhecimento e aprendizagem da linguagem da natureza. Morin, contribuiu na elaboração dos

Fundamentos do *Corpo-Fractal (Fundamentos da Grande Árvore)* e, neste capítulo, apresentarei os Pilares da Educação para o século XXI, proposta por Jacques Delors e colaboradores na perspectiva da *Educação Háptica*, aqui proposta.

Tendo como referencial os quatro Pilares da Educação, delinearei os métodos da *Educação Conectiva Háptica* com ênfase no *Aprender a Aprender com a Natureza, Aprender a Ser Natureza, Aprender a Conviver com a Natureza, Aprender a Fazer com a Natureza*. Estes quatro princípios educacionais completam o sistema que tem como referencial a transdisciplinaridade envolvendo a quaternidade: Dança, Física, Psicologia e Educação Ambiental.

Como referencial de anamnese do perfil do público que participa das imersões na natureza, serão relacionados conhecimentos acerca da Psicologia Analítica Junguiana, com temas relacionados as quatro Funções Psicológicas Junguianas, ao Self, Persona e Sombra. Abordarei ainda, aplicações procedimentais de experiências de corpo relacionadas as *Zonas de Conforto* e *Desconforto* percepto-sensório-motoras, as quatro qualidades de movimento propostas por Valerie Hunt, as quatro *Direções da rosa dos ventos* e as cinco Texturas da natureza (*Territórios das Texturas Naturais*) – todos balizados pelos sete *Fundamentos da Grande Árvore (Fundamentos do Corpo-Fractal)*, já descritos no capítulo anterior.

#### 4.1 QUATERNIDADE PSÍQUICA E OS PILARES DA EDUCAÇÃO HAPTICA

Para transmitir o fluxo das redes intermináveis de conexões e desdobramentos dos diversos e multirreferenciados conhecimentos e saberes que norteiam o arcabouço desta tese, foi necessário organizar alguns procedimentos/princípios em uma estrutura estável, com pilares quadridimensionais envolvendo campos do conhecimento distintos. Esta estrutura quádrupla é de ordem organizacional e serve enquanto parâmetro metodológico, especialmente didático, para transmissão de saberes que estão entrelaçados em um campo multidisciplinar, circular e risomático de desenvolvimento cognitivo, tendo o ato de dançar em contato com a natureza enquanto motivo de investigação.

Evidentemente, a estrutura quádrupla desta pesquisa surgiu ao “acaso”. Em cada época da minha vida, apesar do foco se manter nas questões da ecologia do corpo, estive voltada para diversas áreas de interesses novos temas e curiosidades me tomavam a atenção como num jogo de quebra-cabeça, onde cada peça ajuda a

compor a totalidade do método de investigação e ensino de ‘diferentes e complementares’ conceitos.

A “coincidência significativa” dos caminhos e descaminhos me conduziram para a estruturação de um sistema metodológico quaternário. Como sabemos, o “acaso” não existe, somente recentemente pude entender que, por seguir uma rota completamente intuitiva, estava nada mais nada menos que seguindo a estrutura primitiva da nossa psique.

Uma questão tem sido frequentemente formulada: por que razão deve haver quatro funções? Por que não três? Ou cinco?...a estrutura quádrupla básica da psique, que por certo transcende as funções conscientes, costuma ser representada como uma automanifestação puramente primitiva do inconsciente, em geral como quaternidade indiferenciada. (FRANZ; HILMAN, 2016, p. 13)

Vivemos dentro de um planeta marcado por muitas transformações geossistêmicas, de muitas tempestades, erupções, cataclismas e terremotos. Ainda assim, a Terra nos sustenta e nos orienta através das quatro direções (Norte, Sul, Leste, Oeste). Os quatro elementos da natureza (Terra, Fogo, Água e Ar) se desdobram em configurações climáticas, produzindo as quatro qualidades do tempo (Quente, Frio, Úmido e Seco) e assim, sucessivamente, muitas estruturas quaternárias são elaboradas em diversas áreas do conhecimento.

Como marinheiros e marinheiras que precisam enfrentar a imensidão do mar, este sistema quaternário do *Corpo-Natureza* e da *Educação Háptica* deve ser encarado apenas como uma *bússola* capaz de nos orientar no território imprevisível da natureza. Dançar com este corpo planetário é entrar dentro de uma rede de conexões não-causais, as quatro direções são, portanto, bússolas a nos orientar nos caminhos metodológicos.

A feitura da quadratura do círculo<sup>59</sup> que envolve a estrutura desta pesquisa nasce da investigação, da pesquisa disciplinada e da curiosidade; tentativa, erro e acertos na busca da ordem do caos, mesmo sabendo que esta ordem é relativa, instável e dinâmica. Há uma coincidência significativa, uma sincronicidade entre os elementos da natureza, as direções do espaço, as qualidades de contração muscular e as funções psicológicas, e é sobre isso que iremos tratar neste capítulo.

---

<sup>59</sup> O problema da Quadratura do Círculo consiste em construir um quadrado a partir de um círculo dado, com instrumentos euclidianos, tal que o quadrado venha a possuir a mesma área que o círculo.

Esta quaternidade culminou e abriu fronteiras para o campo da Educação. Uma educação que começa no pilar do Aprender a Aprender a tocar na natureza. Cada ponto de contato, uma brecha no tempo e no espaço, enraizado de princípios holográficos, para o desenvolvimento da percepção háptica: A multissensorialidade da percepção, a imanente presença no corpo, a inventiva somestesia de novos padrões de comunicação e, finalmente, a sinergia *Corpo-Natureza*, nos conduzem à transformação de hábitos e ao desenvolvimento da Educação Ambiental, tendo o corpo como maestro da sinfonia da natureza.

O Aprender a Ser, que se revela na dança de conhecer a *Si Mesmo* enquanto se deixa ser tocado (a) pelo mundo, (*Territórios das Texturas Naturais*) nos traz a aprendizagem do afeto a si mesmo e da importância do autocuidado e do autorrespeito. Nesta dinâmica de apreender e ser natureza, o Aprender a Conviver é a tônica para envolver-nos na abertura das conexões entre a consciência e o inconsciente. Entre a persona, a sombra, o Self, a dança da totalidade que integra a diferença e vê na outridade o equilíbrio sustentável de um espelho que, pelo afeto e pelo respeito, se expande na alteridade de uma dança que se desdobra na realidade viva.

É sobre este tipo de Educação Ambiental que trata esta pesquisa. Não estamos aqui para educar pessoas a preservar a natureza, estamos aqui para antes de tudo mostrarmos um caminho que nos levará de volta à percepção do quanto somos natureza também. Mais que educar pela racionalidade das cartilhas de boa conduta, aprenderemos, dançando, a respeitar a natureza em si, que somos e nos cerca. Sejam, portanto, no ato, no tato, no faro, os caminhos da aprendizagem! Somente assim, podemos Aprender a Fazer um outro mundo possível.

Assim, os Pilares da Educação para o século XXI, preparado para a UNESCO e proposto por Jacques Delors e colaboradores, nos orientará neste quarto capítulo final, de modo que possamos apresentar conceitos, princípios e procedimentos de aplicação de conhecimentos aplicados e apreendidos a partir dos encontros que realizei na natureza, especialmente, o Dançando nas Montanhas. Esses saberes oriundos da experiência serviram de elementos metodológicos para a organização do que venho denominando de *Dança Sensorial Háptica*, elemento propulsor da comunicação *Corpo-Natureza*.

Figura 66 – Cartaz Dançando nas Montanhas.



Fonte: Humberto Farias. Na imagem: Marta Bezerra e David Iannitelli. 2006.

Os procedimentos/princípios que serão desenvolvidos neste capítulo partem de sucessivas experiências realizadas durante o evento Dançando nas Montanhas, nos anos de 2001 a 2015, mas que ainda hoje são aplicados em aulas que realizo na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. São evidentemente, procedimentos gerais que podem ser aplicados em qualquer contexto, inclusive dentro da sala de aula tradicional. Abaixo irei apresentar os quatro princípios conceituais da *Educação Háptica* e caso o leitor queira saber mais informações sobre os princípios procedimentais elencados para organizar as práticas da *Dança Sensorial Háptica* e sua implicada relação com a *Educação Háptica*, é possível encontrar nos apêndices.

### **I. Princípio do Aprender a aprender a linguagem da natureza.**

Enquanto dançamos com as texturas da natureza, acessamos através das partículas de Areia, a história do tempo que se decompõe; assistimos à dissolução da solidez da Terra que escorre às margens dos rios; na Lama, deslizamos com todas as peles do mundo e nos fazemos permeáveis; até mesmo as pedras nascem e morrem no limo da sua crosta, dura e maleável se decompõem em faros e rastros de antigas lembranças do espaço e do tempo, guardam memórias da vida! Nas águas, cirandamo-nos em infâncias jaz esquecidas, nos tornamos feto, fluxo, origem e fim.



Os modos de percepção do mundo por meio do tato redimensionam a cognição em outros parâmetros e valores, aproximam-nos da matéria através da sua temperatura, da sua forma, da sua textura e nos trazem de volta para a natureza que somos. Aprender a aprender: neste estado de *Corpo-Natureza* não é necessário alcançar um alvo, uma nota de reconhecimento; a aprendizagem do sentido háptico é integradora, não temos nada para conquistar, todo o ambiente está contido em nós como fractais, e capturamos as informações disponíveis no mundo, de modo complexo e multifocal, no espaço entre texturas e pele.

A *Dança Sensorial Háptica*, por estar diretamente relacionada ao sentido do tato, nos faz sentir que somos o próprio ambiente espelhado no reflexo da natureza, que está dentro/fora de cada um de nós, e tudo isso ainda dialoga com a cultura e o momento histórico. Neste aspecto, a abordagem da multirreferencialidade, proposta por Arduino, é um importante referencial teórico que oferece o entendimento da transdisciplinaridade enquanto ferramenta metodológica para uma abrangente compreensão da complexidade que envolve a percepção.

Aprender a aprender é ir em busca de uma dança que nos proporcione uma *Educação Conectiva Háptica* e essa conectividade está diretamente relacionada ao processo de aprendizagem intrinsecamente relacionado à autoexpressão e ao respeito à outriedade. Aprendemos a ser e a conviver enquanto aprendemos a aprender. Olha-se o mundo enquanto olha para si mesmo e nesta dança dentro/fora se estabelece caminhos de novos aprendizados. O mundo nos atravessa e nós nos imbricamos no mundo como se por um lapso de tempo nos encontrássemos no entremeio do eu e do outro.

Trabalhar intensamente a produção de sentidos no aprender, visto que toda e qualquer via de possibilidade para se realizar o fenômeno da aprendizagem apresente-se como estrutura e estruturante, mesmo a partir das elementares experiências sensíveis. (MACEDO; BARBOSA; BORBA, 2012, p. 58)

Ecolonizar a aprendizagem é situar o aprendiz em um lugar de poder que o redimensione e o atravesse com uma identidade fundada na primeira pessoa do plural, um “Eu” que se estende ao “Nós”. Este sentimento de unidade na diversidade nos abre o campo do pertencimento: somos surpreendidos pela estranha sensação de que nunca estivemos separados da natureza, pois através desta experiência

*ecossomática*, nos encontramos de forma intimista com a natureza da nossa humanidade. (Ver APÊNDICE H-1)

## II. Princípio do Aprender a Ser Natureza

Neste espaço de pertencimento *Corpo-Natureza*, não há o que alcançar, nem atingir, não há uma linha reta, um alvo, uma meta, não há vitória nem derrota, há muitas e infinitas setas! Neste *Corpo-Onda-Partícula* ou *Corpo-Vórtice*, a natureza dança, condensa-se e dissolve-se no tempo, abre os olhos e os ouvidos da pele, e tudo que precisamos é do estado de presença nos pontos de contato e nas qualidades de movimento que se apresentam através das trocas de informação com as forças da natureza.

Muitas vezes nos aproximamos da natureza de forma desesperadamente ávida. Este comportamento é facilmente observado em turistas que sobrecarregam o tempo com uma programação extensiva de passeios em espaços naturais e, ao chegar nestes ambientes, passam a maior parte do tempo tirando fotos e poluindo as matas e as águas com seu lixo plástico e seus protetores solares. O barulho que fazem ao chegar nestes ambientes naturais afasta os espíritos<sup>60</sup> da natureza presentes, a depender do fluxo de pessoas com este tipo de comportamento. Ser natureza é não ter expectativas, é criar um espaço de acomodamento, de silêncio, de relaxamento e confiança. (Ver APÊNDICE H- II)

Com o silêncio, a contemplação é um outro elemento preparatório e indispensável para a comunicação com a natureza. Enquanto dançamos, essa escuta contemplativa também favorece a ativação do sentido háptico e por meio da visão e da audição a pessoa passa a observar melhor o ambiente. O aguçar destes sentidos são de muita relevância para o aprofundamento da percepção tátil extrovertida e introvertida que iremos tratar mais tarde.

O movimento criativo correlacionado com esses sentidos ganha uma nova qualidade; podemos também desenvolver o olfato, que está diretamente associado ao

---

<sup>60</sup> Os espíritos da natureza estão relacionados aos seres visíveis e invisíveis da floresta, das águas, dos ventos, dos animais que habitam a natureza. Para que eles se apresentem aos humanos é necessário silêncio, receptividade e sensibilidade. Os povos originários ainda preservam essa capacidade de acessar de forma direta a comunicação com esses espíritos, o lanomami Davi Kopenawa nos apresenta um panorama sobre as imagens dos espíritos da que habitam a natureza na perspectiva da sua cultura: “Embora as imagens dos ancestrais animais sejam de fato muito numerosas na floresta, não são as únicas que vivem nela. Os xamãs também fazem descer como *xapiri* as imagens de todos os seus outros habitantes: das árvores, das folhas e dos cipós e ainda dos méis da terra, das pedras, das águas, das corredeiras, do vento ou da chuva. Não são menos numerosas e, quando chegam juntas para fazer sua dança de apresentação, são mesmo magníficas”. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.124)

nosso cérebro reptiliano, proposto por Mac Lean, e é formado pela medula espinhal e por parte do prosencéfalo. Considerado em um nível primário de organização cerebral, é responsável pelos reflexos básicos e está relacionado ao instinto de sobrevivência.

Figura 67 – Foto Aula de Residência Artística.



Fonte: Marta Bezerra. Na imagem: Sônia Gonçalves. UFBA, 2015.

Aprender a Ser e a Não Ser, nesta dança de natureza para natureza, envolve um equilíbrio dinâmico entre a ação, a passividade e a receptividade. Sem deixar de mencionar que a escuta na comunicação com o ambiente é, portanto, essencial. A preparação com a técnica de Contato Improvisação é importante neste processo, uma vez que nos ajuda a compreender como dosar o peso e a força/pressão do toque. Essas polaridades estão presentes em todos os seres humanos e em toda a vida, e o desequilíbrio demasiado destas forças de ignição pode apenas afastar a pessoa da experiência de totalidade, pois sem trocas equânimes de energia, o movimento se torna demasiadamente intencional e hiperativo. Aprender a ser, neste contexto, é aprender a equilibrar a ação, saber dosar a força e a intencionalidade do gesto para assim poder *Ser* parte integrante do ambiente.

Aprendemos, na medida em que avançamos, sobre a importância da confiança, da entrega e da abertura mental, o que nos ensina sobre a importância da gradação da energia nos processos vitais de comunicabilidade com a natureza. Para tanto, trago como referencial o Anel (fita) de Moebius<sup>61</sup> ou Lamniscate, dos estudos de Rudolf

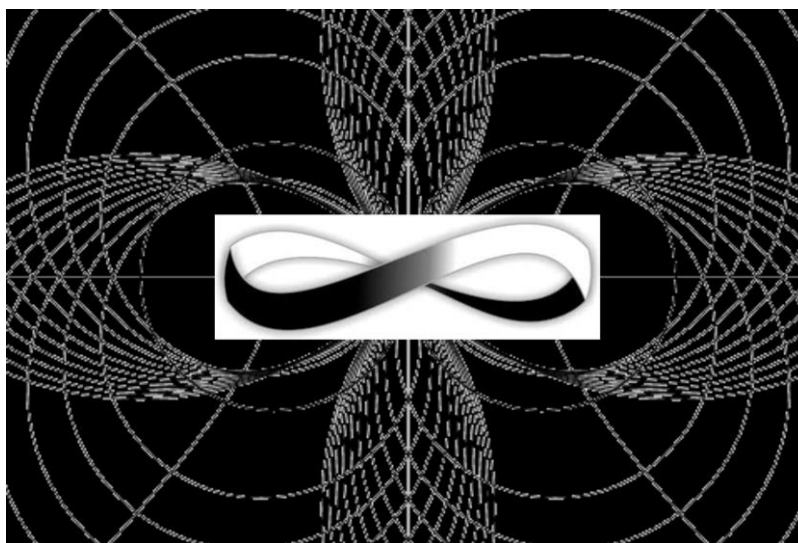
---

<sup>61</sup>Em meados de 1858, o matemático alemão Auguste Ferdinand Möbius, ao pesquisar uma Teoria dos Poliedros, descobriu uma curiosa superfície a que foi comumente denominado de fita de Moebius ou Fita de Mobius, caracteriza-se por um objeto bidimensional que tem superfície única, mas que pode ser construída em três dimensões. No entanto, uma descoberta semelhante feita por Jacob Bernoulli e publica em 1694, com o artigo na

Laban enquanto referencial para medição do equilíbrio entre as polaridades da natureza do movimento em sua interação com o ambiente vivo.

Para descrever e discutir o corpo é necessária uma linguagem dinâmica, na qual binárias oposições alteram-se em constante e recíproca transformação. Tal dinâmica pode ser representada pela figura geométrica do Anel de Moebius, citada por Rudolf von Laban, Jacques Lacan, entre outros. Esta figura, descrita por Rudolf Laban como “Lemniscate”, é criada a partir da junção das duas extremidades invertidas de banda, cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas. Em LMA essa figura oito ou do infinito é fundamental na inter-relação de conceitos, bem como símbolo na própria notação de movimento. Os conceitos de Laban, muitas vezes interpretadas como dualidades opostas, de fato dialogam nessa figura tridimensional que elimina a oposição e instala uma continuidade gradativa em constante transição, como é o movimento humano. (FERNANDES, 2006, p. 32)

Figura 68 - Diagrama de integração do Anel de Moebius e Lemniscate



Fonte: criação Marta Bezerra.

Aliados a esse estudo da gradação da energia, os desafios do ambiente nos convocam para uma utilização da energia, de forma gradativa, e isso é mensurado pela transição relativa de nossa potência motora através das qualidades de movimento. Como já mencionei acima, essas qualidades de movimento, inspiradas nos elementos da natureza e na estrutura das ações musculares propostas por Valerie

---

*Acta Eruditorum curva em forma de figura 8, ou um nó, ou o arco de uma fita. A esse invento ele denominou de lemnisco que quer dizer uma 'uma fita pendente. Laban, aderiu a origem mais antiga do termo e a cita como fita de Lemniscate. O que em linguagem matemática está associada a um jargão do número 8.*

Hunt, são temperadas, a partir do uso gradativo da força/energia do movimento, mediante as necessidades do praticante e circunstâncias próprias do contexto. Portanto, a dança é, na verdade, um equilíbrio dinâmico entre forças opostas.

Os símbolos chineses taoístas Yang e Yin aludem ao princípio da existência de duas forças que se complementam e que compõem tudo o que há no mundo. Do balanceamento enérgico entre elas nasce todo movimento e mutação. O Yang é o princípio ativo, diurno, luminoso, quente; já o Yin representa o princípio passivo, noturno, escuro, frio. No desenho desse símbolo, a metade branca representa o Yang, e a negra, o Yin. Entretanto, no interior de cada uma delas há um ponto (negro e branco), denotando que ambas têm, em si mesmas, o germe do princípio contrário. Da mesma maneira que o símbolo taoísta aponta para a existência dos contrários buscando um balanceamento, de igual modo o inconsciente visa a compensações e ao equilíbrio a partir das vivências e incursos da consciência (CRUZ, 2016, p. 09).

Para Morin, essas polaridades são relacionadas à construção da identidade do indivíduo na sua relação com mundo, “ou seja, a identidade do sujeito comporta um princípio de distinção, de diferenciação e de reunificação” (MORIN, 2017, p.120). Aceitar e conviver com a complexidade dos fenômenos, sem apelar para simplificações reducionistas, é fundamental para a construção de um Eu ecologicamente responsável por suas ações sobre o ambiente. Neste aspecto, a autonomia do sujeito que dança, e busca neste ato aprender a ser, entende que estabelecer uma linguagem de comunicação com a natureza implica em se reconhecer nela.

### **III. Princípio do Aprender a conviver com a Natureza**

O toque afetivo<sup>62</sup> modifica o ambiente e por ele também é modificado, por essa razão, revela um pensamento que dança negociando sentimentos e sensações abertas para a possibilidade de uma experiência fronteira com a outridade, implicada na relação do Eu com o mundo.

Do ponto de vista biológico, o indivíduo é o produto de um ciclo de reprodução; mas este produto é, ele próprio, reproduzidor em seu ciclo, já que é o indivíduo que, ao se acasalar com indivíduo de outro sexo, produz este ciclo. Somos, portanto, produtos e produtores ao mesmo tempo. (MORIN, 2017, p.120).

---

<sup>62</sup> Afeto aqui no sentido de afetar e ser afetado.

A desafiadora aventura de contato com o ambiente nos faz perceber que podemos ser retroativos, passivos e responsivos perante o meio natural, e essas percepções nos trazem a possibilidade de uma jornada de autoconhecimento que nos tira da cadeia reativa e nos coloca em diálogo com a natureza, mediante a ideia de uma autonomia interdependente.

Este espaço de convivência com a natureza, de certa forma, em linguagem junguiana, é semelhante ao processo de Individuação, em que o Self orienta o caminho e amplia a percepção da nossa identidade, redimensionalizando o sujeito e o elevando a uma condição de pertencimento a algo maior, pluriuniversal, diverso e coletivo. Na perspectiva junguiana, a Individuação e o encontro com o *Self* são processuais, um "caminho dourado" que nos afasta das particularidades fragmentadas da percepção de si mesmo e, nos mostra a totalidade de um *Si Mesmo* incomensurável.

Dançando com a natureza, tocando na sua pele, aprendermos a conviver com a cosmogonia e senciência da vida e nos afastamos do individualismo e da colonialidade obstinada e sectária que separa a humanidade em raças e a afasta da natureza. Como um complexo autônomo este sistema hegemônico de controle do sujeito arrasta a humanidade para o colapso.

A psique em si não é uma unidade indivisível, mas um todo divisível e mais ou menos dividido. Embora as partes separadas estejam ligadas entre si, contudo, são relativamente independentes, a tal ponto que certas partes da alma jamais aparecem associadas ao eu, ou se lhe associam apenas raramente. A essa parte da alma chamei de complexos autônomos e fundei minha teoria dos complexos da psique sobre sua existência. Segundo essa teoria o complexo do eu forma o centro característico de nossa psique. Mas é apenas um dentre vários complexos. Os outros complexos aparecem associados, mais ou menos frequentemente, mas podem existir também por um longo período de tempo sem se associarem ao eu. (JUNG, 1991, p. 247)

Quando aprendemos a 'dançar com a natureza' aprendemos simultaneamente a conviver com ela. Neste contexto, o Eu não é, portanto, uma entidade isolada, mesmo que de forma inconsciente, está vinculado a toda uma rede sistêmica de complexos de ordem pessoal e coletiva. Práticas de dança com a natureza como fonte de informação são também um ato político de abertura para a sustentabilidade e fecundidade da outridade, uma oportunidade para a ontologia da diferença, pois a diversidade de texturas, presentes nestes ambientes, nos convida para uma disponibilidade mental e emocional capaz de nos remeter a estados corporais de

extrema permeabilidade e flexibilidade para o convívio com a diferença. (Ver APÊNDICE H)

No ano de 2006, em parceria com Radha Vitória Santana, instrutora de mantra e yoga, ligada em estudos do Xamanismo e Educadora Ambiental, realizei uma composição inspirada num chamado aos seres da floresta com especial direcionamento ao aprendizado de convivência com a vida natural, tema que marcou a realização do encontro Dançando nas Montanhas, em 2009. Neste encontro, somente com a presença de mulheres, criamos passos, a partir do ritmo e, posteriormente, durante os encontros, transmiti os passos e o canto para outros participantes. Do mesmo modo, que através da criatividade, podemos reativar cantos antigos e ancestrais, entendemos que é possível a partir da conexão com o campo morfogenético, inventar novos cânticos de conexão com a natureza.

Povo da floresta vem nos visitar(bis), a Mãe terra vai nos acolher (bis), vamos juntos plantar e colher(bis), para a vida de novo florescer (bis). A semente que nasce do amor (bis), e o amor nos vamos semear (Bis). Sagrada fonte de água pura, nutre a semente, integrar a gente, nutre a semente interagente, somos um (bis), somos um (bis). E repete.<sup>63</sup> (BEZERRA; SANTANA, Canto Xamânico 2009)

Neste contexto de novos campos de descobertas, a ancestralidade e todas as suas dádivas e mazelas devem e precisam ser trazidas para a superfície da consciência. Em acordo com Virgínia Kastrup, defendo a cognição inventiva, mas neste processo de autorregulação da vida do ser humano no planeta, não é possível apagar as memórias esquecidas nas pedras, nem diluir em areia e fumaça todos os erros e acertos de nossos antepassados. Por essa razão, ao dançarmos com as texturas da natureza, precisamos aprender a pedir licença, reverenciar e perdoar os nossos ancestrais que por ali passaram, para que o fluxo de pulsão da vida possa continuar sua trajetória rumo à criação de outros mundos possíveis.

É importante frisar, no entanto, que essa *Educação Cognitiva*, aqui proposta através da elaboração de uma metodologia, entende que este processo conectivo e cognitivo ocorre por meio da *Educação Háptica*. O sistema de aprendizagem, aqui proposto, envolve o sentido háptico, o sistema proprioceptivo e as texturas da água, da lama, da pedra, da areia e da madeira, que, juntos, são capazes de liberar o fluxo

---

<sup>63</sup> Canto criado na preparação do Dançando nas Montanhas realizado no ano de 2009, no Vale do Cercado, Chapada Diamantina.



criativo do corpo, ao ponto de libertar memórias corporais, de forte impacto emocional, que estacionam a nossa energia em um complexo autônomo.

Nestes casos, cabe ao mediador orientar os praticantes que, ao acessarem processos cognitivos, respirem profundamente e se conectem com a Terra, através da textura que, de certa forma, ativou essas imagens emocionais. Enquanto se envolvem com estados de emoção de desconforto, firmem a consciência no centro de gravidade do corpo e não desistam do enfrentamento sensorial.

Gradativamente, o praticante encontra força para atravessar estes estados de corpo aprisionados e aprisionadores do fluxo de energia criativa. Com clareza e discernimento, o mediador precisa conduzir seus estudantes de forma cautelosa, para que entendam de modo corporificado que estão diante de uma oportunidade ímpar de recuperação da energia estacionada em traumas pessoais e coletivos, com a possibilidade de reparação histórica. Estes momentos de tensão e desconforto são, na maioria das vezes, oportunidades de libertação ofertadas pela Mãe Natureza – não é fácil! É como um pântano que precisamos atravessar, espinhos que precisamos tocar, peles que precisamos trocar, para que possamos alçar voos maiores.

#### **IV. Princípio do Aprender a Fazer dançando.**

Neste contexto de aprendizagem, esta tese se insere numa ação política de defesa e construção de um mundo melhor. O campo da Dança, além de cumprir o seu papel nas áreas de conhecimento das Artes, Educação e Saúde, pode, com este trabalho e muitos outros já desenvolvidos por outros pesquisadores, colaborar na luta pela Educação Ambiental e pela qualidade de vida humana. A *Dança Sensorial Háptica* configura-se como uma metodologia de inclusão do ser humano no ecossistema planetário de modo mais responsivo e menos agressivo. Precisamos encontrar formas menos nocivas de interação com o espaço que nos garante a existência.

O prazer primário de dançar é o contato com o espaço puro e simples. A essência do prazer de toque e beleza surge quando a alma é capaz de restabelecer seu contato original com o espaço do silêncio. É uma celebração na qual o dançarino interage com o espaço. O espaço abandona sua metafísica e encontra sua corporeidade em forma<sup>64</sup>. (LABAN, 1984, p.55)

---

<sup>64</sup> Texto original em inglês: The primary pleasure of dancing is the contact with space pure and simple. The essence of pleasure is touch, and beauty arises when the soul is able to return to its first contact with the silent space. It is

Por meio da *Dança Sensorial Háptica*, um campo de aprendizagem acerca do espaço e na linguagem da natureza se dá, sobretudo, a partir da experiência háptica e tendo o tato como sentido ordenador. No terceiro capítulo e no decorrer deste quarto capítulo, irei apontar caminhos, estratégias e procedimentos utilizados para o desenvolvimento da *Educação Háptica*. Através de relatos, princípios, instrumentos didáticos, os caminhos do *aprender a fazer* um mundo melhor serão delineados para que o praticante e o leitor desta tese possam compreender o passo a passo desta estrutura de organização de experiências, investigações, compartilhamentos e aprendizagens.

Sendo assim, o quarto pilar da Educação para o século XXI, da proposta de Jacques Delors, configura-se transversalmente como um fio condutor que permeia, juntamente com o pilar do *aprender a aprender*, toda a estrutura desta tese, fundada sob a referência da abordagem multirreferencializada de Jacques Ardoino.

## 4.2 A PELE E A APRENDIZAGEM CONECTIVA

A pandemia causada pela covid-19 é uma resposta da natureza ao modo pelo qual a humanidade a vem tratando. E à forma pela qual o corpo vivo da natureza responde a toda forma de negligência humana, e apesar dos pesares, nos dá a oportunidade de revermos nossos modos de vida. Ao nos impedir de tocar e ser tocados pelo mundo que nos cerca e pelo nosso próprio semelhante, ela está nos ensinando a valorizar a dádiva de poder sentir a vida nos tocar. Ela está pedindo para sermos menos ativos e mais receptivos, menos exploradores e mais doadores.

Durante as práticas de Dança em ambientes naturais, especialmente, durante o Dançando nas Montanhas, realizo uma dinâmica que denomino de “toque cego”. Neste exercício, o dançarino aprende a deixar a natureza agir sobre o seu corpo e confia nos “olhos” da pele. (Ver APÊNDICE I-1)

Durante o Congresso de Ecologia Política, realizado na UFBA, no ano de 2019, convidei as cantadoras e instrumentistas da Fundação Terra Mirim e realizei uma vivência que denominei de “O Toque Cego da Semente na Pele da Terra”. Estruturei uma aula dentro da sala 05, inspirada no *Fundamento Semente-Fractal*, depois, ao

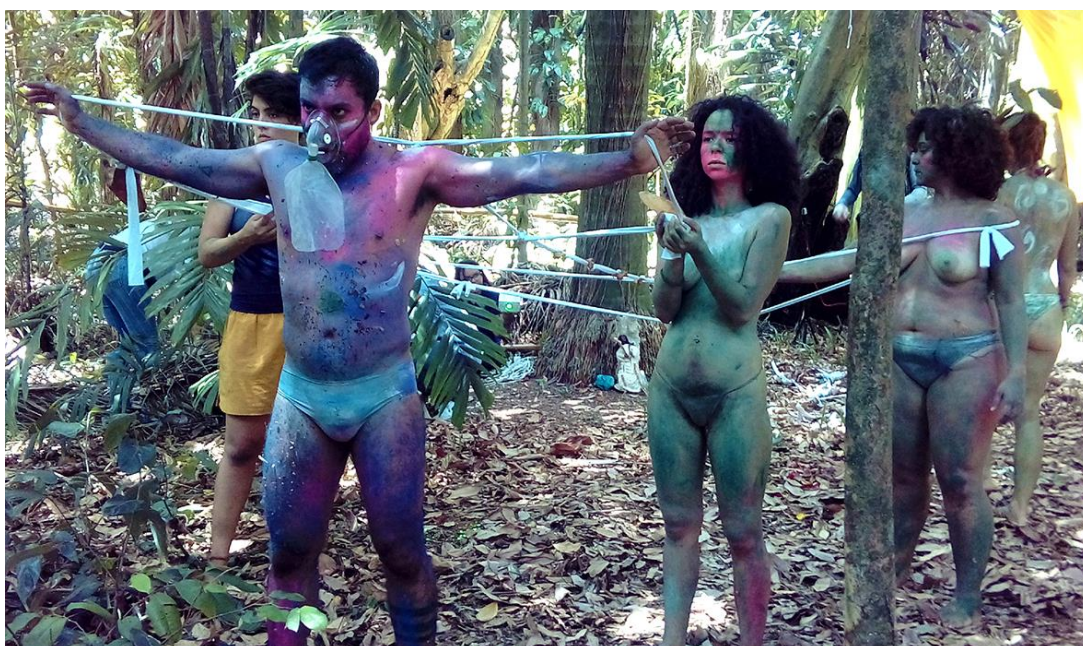
---

a home-coming in which the dancer contacts space. Space loses its shapelessness, it finds its embodiment in shape (LABAN, 1984, p.55)

som do canto e dos tambores xamânicos da Fundação Terra Mirim (Amara, Dadhi, Minah) nos deslocamos pelas escadarias da escola, em duplas, com uma das pessoas de olhos vendados sendo guiada pela outra até a entrada da mata, localizada no fundo da Escola.

Ao entrarmos na mata rastejando e colhendo sementes pelo caminho, todos de olhos vendados, combinei com alguns performers-dançarinos para se pintarem de cores presentes na natureza e se escondessem na mata. Informei que quando sugerisse ao grupo de estudantes que tirassem as vendas, os performers comesçassem a dançar na direção de cada um dos estudantes e, em seguida, os convidassem para uma dança em dupla e em contato com as texturas das árvores. A oficina-performance surpreendeu os estudantes que não esperavam que ao entrar na mata seriam recepcionados por estes dançarinos-performer pintados. Encerrados os trabalhos, todos ficaram com o compromisso de cuidar das sementes que encontraram no caminho!

Figura 69 – Foto Congresso de Ecologia Política.



Fonte: Claudia Ferrari. Na imagem: M. Monteiro, C. Nantes, D. Rocha e Luíza. UFBA. 2019.

Sem ação política de reconhecimento dos danos causados à Terra e atitudes de reversão, não é possível avançar nesta dança de investigação de novas percepções da natureza. A cognição inventiva realizada através do tato tem uma pulsão de energia que irrompe e liberta, transforma e tira da opressão a vida retida,

descolonializa o corpo e abre-o para novos campos de inventividade. De certa forma, a *Dança Sensorial Háptica* nos convoca e nos provoca enquanto inventores de um novo campo de percepção do mundo, mas para tanto, temos que aprender a pisar devagarinho na pele da terra. Dançando, descobrimos que somos recebedores e produtores de conhecimento, somos a criação e os criadores da Nova História<sup>65</sup>.

Uma vez que esta conexão *Corpo-Natureza* possui potencial para a *Educação Conectiva Háptica*, a ecologia do corpo pode nos trazer de volta a relação do nosso ser com a alteridade. Se observarmos na Psicologia Analítica de Jung, o principal arquétipo do Inconsciente Coletivo, o *Self*, é o arquétipo da ordem, da organização e da totalidade – principal organizador da personalidade, o *self* é um fator de orientação íntima que nos auxilia da percepção mais sutil da realidade e de nós mesmos.

Quando o nosso *Ego* ouve a ‘voz silenciosa da natureza’, ouve simultaneamente a ‘voz do Self’, como consequência tornamo-nos seres humanos mais completos e mais conscientes dos nossos dons. Qualquer talento que tenhamos que não seja consciente, não se desenvolverá e será tratado pelo *Ego* como se não existisse. Ele só poderá ser real, se o nosso *Ego* o reconhecer. A distinção e a reunificação ocorrem de modo natural, como numa dança de polaridades, diferenciação e integração. O sujeito aprende sobre si mesmo enquanto interage com o mundo, como ocorre nos ecossistemas biológicos: “quando uma bactéria trata de suas moléculas, ela as trata como objetos, mas trata como objetos que lhes pertencem. E trata de si mesma, para si mesma”. (MORIN, 2017, p. 120).

Necessário se faz realizar e vivenciar nossos talentos, tornando-os cada vez mais conscientes e vivos. Desse modo, passaremos a viver em harmonia com a nossa própria natureza, possibilitando assim a expansão constante da nossa consciência. Quando fazemos um autoexame honesto conosco mesmos, e nos propomos a melhorar uma realidade interna destoante, o nosso *Ego* encontra a força interior necessária que possibilita a realização da nossa renovação interior, de modo que o eixo *Ego-Self* (indivíduo-coletivo) se fortalece e se une, nosso *Ego* passa a assumir a administração da intermediação das realidades externa e interna, trabalhando para torná-las únicas e lúcidas na nossa consciência.

---

<sup>65</sup> Nova História - (em francês *Nouvelle histoire*) é corrente historiográfica surgida nos anos 1970 e correspondente à terceira geração da chamada *Escola dos Annales*. Seu nome derivou da publicação da obra "*Fazer a História*", em três volumes, organizada pelos historiadores *Jacques Le Goff* e *Pierre Nora*, seus principais expoentes na França.

‘Ver’ com a pele é como abrir os olhos multirreferencializados da cognição inventiva; é estar presente na troca de informação entre o tecido cutâneo e o tecido gravitacional; é ativar os receptores sensoriais para que, à medida em que nos libertamos de velhas e obsoletas memórias, novos e surpreendentes campos de percepção sensorio-motoras possam revelar-se.

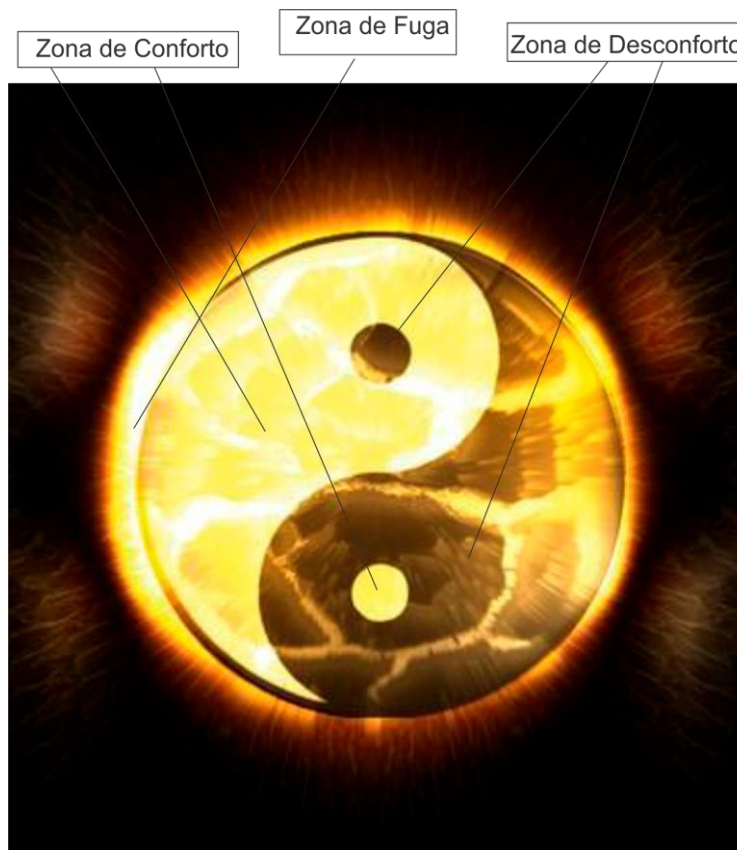
‘Trocamos de pele’ neste processo de educação conectiva aqui proposto. Aprender a ativar o sentido háptico é torna-se capaz de se conectar com o conhecimento diretamente ligado à fonte da natureza. Como poros que se abrem, beber desta fonte é poder remodelar a realidade e integrar o que foi desintegrado. É encontrar pontos de equilíbrio entre a natureza e os seus desdobramentos culturais, a partir dos processos evolutivos do ser humano.

Neste trajeto de Corpo em Natureza, a respiração é sempre a maior aliada, respirar lentamente e permitir a não ação gerada pela pausa do ar que entra e sai dos nossos pulmões, criando espaços de libertação é, de certa forma, acomodar o corpo na camada mais profunda da experiência tátil que, simplesmente, consiste em se deixar ser plenamente tocado pela natureza.

Permitir-se vivenciar o ‘não eu’! A autopermissão à integração do sujeito/contexto é fator imprescindível para quem deseja de fato um aprofundamento nas camadas mais íntimas deste *Corpo-Natureza*. Ao atravessar esses estados, nos sentimos com outro corpo! Revitalizados, encontramos *Zonas de Conforto* dentro das *Zonas de Desconforto*, como no símbolo do Yin/Yang. Em toda *Zona de Conforto*, é possível encontrarmos *pontos de Zonas de Desconforto menos perceptíveis*, do mesmo modo, nas *Zonas de Desconforto*, é possível encontrarmos *pontos de Zonas de Conforto*.

Os animais num ambiente selvagem descarregam instintivamente toda sua energia comprimida e raramente desenvolvem sintomas adversos. Nós, humanos, não somos tão competentes nesse ambiente. Tornamo-nos vítimas do trauma quando somos incapazes de liberar essas forças poderosas. Podemos ficar presos a essas energias por nossas tentativas frequentemente mal sucedidas de descarrega-las. Sem saber, podemos criar repetidamente situações nas quais existia a possibilidade de nos libertar da armadilha do trauma, mas nas quais a maioria de nós falha por não ter os recursos e as ferramentas adequados, como uma mariposa que é atraída para uma chama. (LEVINE, 1999, p. 32)

Figura 70 - Diagrama *Zona de Conforto* e *Desconforto*.



Fonte: Marta Bezerra

Observa-se na imagem que partes de cada padrão de polaridades opostas estão contidas em ambas as zonas de sensibilidade e, por isso, a ordem se estabelece no caos, o sistema se autorregula e o corpo dança a sua onipresença entre as *Zonas de Conforto e Desconforto*. Desta dança de equilíbrio dinâmico, nasce a criatividade do 'Corpo Luminoso',<sup>66</sup> que terá outros desafios pela frente, pois em cada camada da pele, encontramos memórias de monstros e fadas, luzes e sombras, *Zonas de Conforto, de Desconforto, de limiares, encontros e fuga*.

A aprendizagem consiste em mobilizar a pele, abrir seus poros, para que seja possível a permeabilidade junto ao tecido gravitacional que envolve o ambiente. Aprendizagem conectiva háptica está diretamente relacionada com a predisposição

<sup>66</sup> O Corpo Luminoso é aqui associado ao estado de corpo integrado, ou, numa linguagem junguiana, ao processo de individuação ou de transformação interna que nos conduz ao questionamento e conseqüente conscientização da porção escondida de nossa psique. O resultado deste estado, nem sempre tão permanente como esperado, vem acompanhado de inventividade, que é a potência mais elevada da criatividade, uma vez que não somente reproduz e desdobra a criação, mas vai ao encontro do acontecimento vivo, que nasce da eclosão provocada pelo encontro.

para atravessar o *Corpo-Vórtice*, que oculta e ao mesmo tempo revela a nossa natureza humana.

Primeiro, precisamos nos deixar ser tocados pelas texturas da natureza, depois temos que atravessar o 'pântano' mental das dúvidas, constrangimentos, medos, e receios frente ao cenário natural, como num processo alquímico, para então, permitir que essas 'memórias ocultas' que resistem ao contato com a natureza sejam expostas na pele, na carne. Nosso ego irá resistir, criando sensações que aproximam o corpo da *Zona de Fuga*, sobretudo, quando entramos nas *Zonas de Desconforto*.

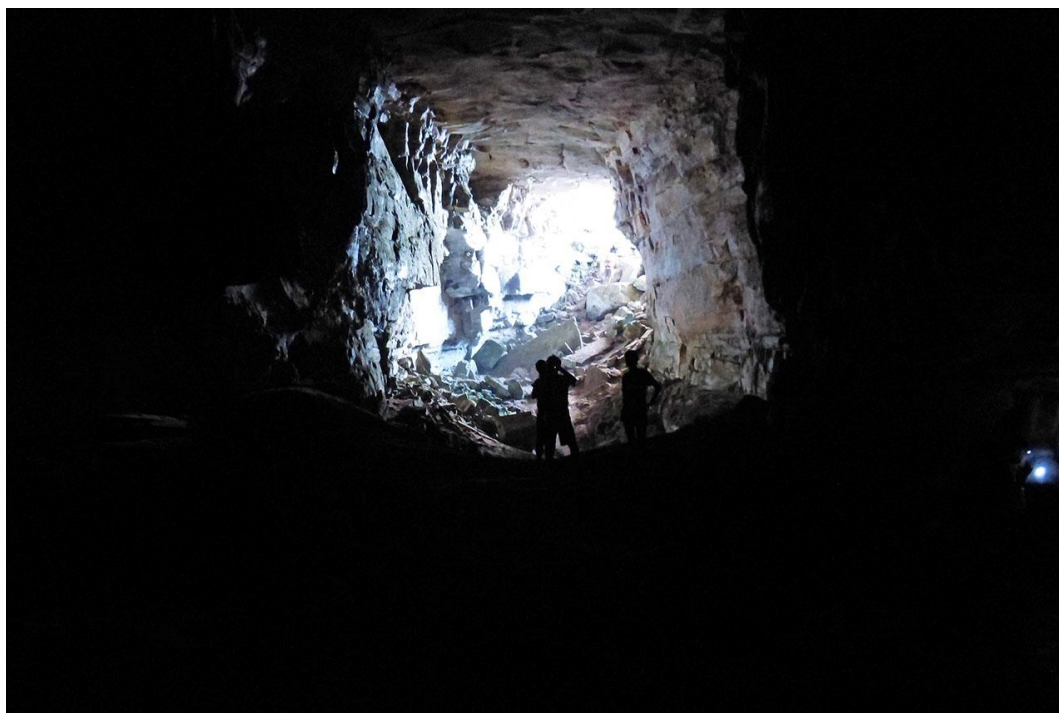
O corpo se lembra, os ossos se lembram, as articulações se lembram. Até mesmo o dedo mínimo se lembra. A memória se aloja em imagens e sensações nas próprias células. Como uma esponja cheia de água, em qualquer lugar que a carne seja pressionada, torcida ou mesmo tocada com leveza, pode jorrar dali uma recordação. (ESTÉS, 1994, p. 251).

Na pele guardamos muitas memórias relativas as experiências tácteis que por ora já experimentamos, inclusive todos os sentimentos, sensações e pensamentos que rejeitamos ao perceber o mundo a partir do toque. Nestas camadas/vórtices, o ego é sentinela e se assombra com o desconforto das sensações, que em sua estranheza normalmente trazem revelações muito profundas acerca de nós mesmos e de nossas cosmovisões. Muitas vezes, a dança com a natureza nos restaura de tudo aquilo que a sociedade ou o meio social em que vivemos considerou negativo ou inadequado, acolhe nossas fraquezas, regenera-nos dos nossos vícios, liberta-nos de nossos medos e ressignifica os nossos erros. Uma experiência marcante que tive na caverna do Lapão- em Lençóis, no ano de 2006, reflete as memórias cognitivas que trazemos em nossos padrões neuromusculares. A caverna é sempre um lugar de experiências surpreendentes, um lugar onde as sombras se exaltam em luz e a vacuidade uterina da sua escuridão invade a nossa mente. (Ver APÊNDICE I- 2)

As raízes do trauma estão em nossa fisiologia instintiva, como resultado disso, é por intermédio de nosso corpo, e de nossa mente, que descobrimos a chave para a sua cura. Cada um de nós precisa encontrar essas raízes, percebendo que temos uma escolha - talvez a maior de nossa vida. A cura do trauma é um processo natural que pode ser acessado pela consciência interna do corpo. Ela não requer anos de terapia psicológica, ou que as lembranças sejam reiteradamente evocadas e expurgadas do inconsciente. Veremos que, com frequência, a busca infundável por e a retomada das chamadas "memórias traumáticas" pode interferir com a sabedoria inata dos organismos para curar-se. (LEVINE, 1999, p.43)



Figura 71 – Foto Caverna.



Fonte: Marta Bezerra Vale do Paty/Chapada Diamantina, 2013.

De acordo com os conhecimentos indígenas a natureza é dotada de espíritos, ou seja, dotada de inteligência capaz de estabelecer relações recíprocas de troca de informação com o meio e esses espíritos considerados por eles como “espíritos dançarinos” nos fazem perceber que a sombra é tudo aquilo que precisa ser melhorado em nós e, por isso, integrar nossos sentimentos de rejeição à natureza é um passo importante no processo de desenvolvimento da *Educação Háptica*.

Acolher a nossa escuridão é como ir para um nível mais avançado de comunicação com a natureza. Essa dança é uma dança de ‘Natureza para Natureza’, e quando temos o desejo de nos tornar mais conscientes da nossa sombra, aqui traduzida como nossas resistências, negações, rejeições, medos, frustrações e tantas outras imagens emocionais que nos afastam da lucidez e da presença, vemo-nos diante de uma dança que se propõe corporificar o que permanece oculto. Como num rito de autoaceitação, abraçamos a nossa sombra e abrimos novos portais de comunicação *Corpo-Natureza*.

Para Jung, a Sombra é o arquétipo que mais afeta o nosso Ego. Tira-nos da *Zona de Conforto* e estabilidade dado pela nossa persona. Enquanto nossa persona se incomoda com a temperatura alta do Sol que dilacera a pele, com os declives das pedras, com a esfoliação da areia, ou com a grosseira textura das árvores e, de

imediatamente, nos apresenta uma justificativa para sair do Sol, para desistir da caminhada, para limpar a pele e se proteger da textura da árvore, a Sombra, na contramão, se desenvolve em uma linha cruzada ao arquétipo da persona que resiste e nos provoca.

Entre os assim chamados neuróticos de hoje, um bom número não o seria em épocas mais antigas; não se teriam dissociado se tivessem vivido em tempos e lugares em que o homem ainda estivesse ligado pelo mito ao mundo dos ancestrais, vivendo a natureza e não apenas a vendo de fora; a desunião consigo mesmo teria sido poupada. Trata-se de homens que não suportam a perda do mito, que não encontram o caminho para o mundo puramente exterior, isto é, para a concepção do mundo tal como a fornecem as ciências naturais, e que também não podem satisfazer-se com o jogo puramente verbal de fantasias intelectuais, sem qualquer relação com a sabedoria. (JUNG, 1963, p. 130)

Para Carl Gustav Jung, *persona* significa máscara usada por um ator, e está diretamente relacionada às formas de representação. Através do aprofundamento nos quatro princípios da *Dança Sensorial Háptica*, é possível reconhecer essas máscaras sociais alojadas em nossa autoimagem, pois quando dançamos em contato com as texturas da natureza, a primeira camada que aparece é a camada da *persona*, e nela alojamos nossas 'peles sociais'.

Esses códigos sociais de construção da identidade, de afirmação e reconhecimento social, que são tão discutidos na atualidade trazem na superfície do discurso político, quase sempre visões limitadas do que é possível se entender sobre a amplitude do *Self*, que se insere num nível mais profundo e quase sempre guarda muitas informações inconscientes. É necessário salientar que os hábitos, assim como os traumas (*persona* x sombra), quase sempre são construções oriundas de interações sociais e de padrões de comportamento culturalmente transmitidos que quase sempre nos colocam em estações repetitivas e de baixo potencial transformador.

Importante saber que tudo o que fazemos, voltado para o exterior, diz respeito ao arquétipo da *persona*. Nossa postura, a forma de nos vestirmos, nossos discursos, etc, ou seja, é a maneira como absorvemos a regra social e como lidamos com ela. O maior risco consiste na preocupação de querermos mais "parecer" do que "ser". Pois, ao nos desconectarmos do nosso *Corpo-Natureza*, enquadrando-nos dentro de rótulos, crenças e postulados de conduta, nos quais encontramos formas de compensação, capazes de nos trazer a sensação de segurança, de afeto, de acolhimento, de reconhecimento e de inclusão social.

Com isso, parte de nossa verdadeira personalidade fica posta de lado, quando temos a oportunidade de participar de imersões na natureza estas faces são colocadas em cena e temos a oportunidade de ressignificá-las. Quando o nosso Ego passa a se identificar unicamente com o arquétipo da *persona* que queremos viver, deixando de lado os demais aspectos da verdadeira personalidade, vivemos prisioneiros de um mundo social feito de aparências e nos afastamos do nosso *Corpo-Natureza*. O indivíduo torna-se alheio à aspectos da sua natureza e essas partes rejeitadas irão compor outro arquétipo, no indivíduo, chamado Sombra.

Se permanecermos não identificados com a nossa persona, resistindo às *Zonas de Desconforto* oriundos de outros aspectos da nossa percepção de nós mesmos, cuja interação com o ambiente natural muitas vezes nos convocam, mesmo que mantenhamos um relativo contato com ambientes naturais, não estaremos livres dos transtornos, nossa dança será limitada por nossos medos e receios e perderemos a oportunidade de estabelecer uma verdadeira comunicação com a natureza.

A natureza é restauradora, mas não é artificial, nem funciona como uma pílula antidepressiva ou excitante, capaz de encher o organismo de euforia. Enquanto o indivíduo não descobre a realidade de Si Mesmo (o seu Inconsciente), permanecerá na condição de vítima de transtornos de todo tipo, decorrentes do vazio existencial, da falta de sentido psicológico, por identificar apenas parte da sua realidade. Por essa razão, a *Educação Háptica* inclui também os aspectos psicofísicos em seu processo de formação, pois o desenvolvimento da percepção multissensorial implica na restauração de um corpo pleno, livre e capaz de exercer a sua autonomia nos processos de interação com o meio.

#### 4.3 CORPO-VÓRTICE E TECIDO GRAVITACIONAL – UM OLHAR SOBRE A PELE E AS CAMADAS DA TERRA

A pele humana é considerada o maior órgão do corpo humano. É subdividida em três camadas: a epiderme, a mais superficial das camadas, é aquela que mais se aproxima do ambiente e possui uma grande quantidade de receptores sensoriais; a derme, camada intermediária, é uma estrutura com presença de bastante tecido conjuntivo, rica em colágeno; a hipoderme, camada mais profunda, também conhecida como tecido subcutâneo, conecta a pele às estruturas subjacentes.

A Terra é constituída também por três camadas: a crosta terrestre é a camada superficial mais fina e sólida, e divide-se em crosta oceânica (considerada mais recente) e continental, a mais antiga. É formada ainda pelas placas tectônicas, que são grandes porções sólidas que se movem lentamente: o manto, se subdivide em manto superior e inferior formado por vários tipos de rochas onde ocorrem as ondas sísmicas; o núcleo corresponde a quase um terço de toda massa terrestre e se caracteriza por elevadas temperaturas onde encontramos a porção mais densa da terra. Essas camadas estão relacionadas a graus de temperatura e a pressão.

Não podemos falar de *Dança Sensorial Háptica*, sem citar a intrínseca relação entre as texturas da natureza, o tecido gravitacional e o do tecido cutâneo. O que estamos mapeando nestes estudos sobre a sensorialidade háptica se relaciona à percepção do que denomino de, *Corpo-Vórtice* ou *Corpo-Onda-Partícula*.

Na experiência da dança, este conceito torna-se particularmente aplicável se considerarmos que seu instrumento primeiro de expressão, como fonte de matéria artística, é o corpo humano. Ao mesmo tempo que possui características de partículas, com peso ou massa, local e velocidade definida - o corpo humano possui, especialmente no ato de dançar, características de Onda- experiências de campo com densidades e cargas energéticas oscilatórias. Seu aspecto onda não pode nem deve ser reduzido ao seu aspecto partícula e, vice-versa. Estes dois aspectos interagem numa espécie de holismo relacional onde uma experiência diretamente modifica e transforma a outra, indistintamente, Meste sentido, o que se percebe na dança, é uma constante transformação no fluxo motor de natureza energética, transcendendo a noção de máquina em movimento, das bolas de bilhar que obedecem às leis da Física Clássica. (BEZERRA; MACEDO. 1996, p. 13)

As mudanças dos estados de densidade é informação que pode ser acessada, em maior ou menor grau, através dos sensores da pele. A pressão e a temperatura provocam estados sensoriais e transformam a informação em ação geossinestésica, através das fáscias, ajuda-nos a encontrar meios de adaptabilidade ao ambiente externo, que, do mesmo modo, opera a partir da conectividade entre as suas camadas superficiais e internas.

Uma característica única do tecido conjuntivo é sua impressionante adaptabilidade quando regularmente submetida a um aumento da tensão fisiológica, altera suas propriedades arquitetônicas para atender à demanda. Por exemplo, através da nossa locomoção bípede todos os dias a fáscia do lado lateral da coxa desenvolve uma firmeza palpável. Se nós gastássemos a mesma quantidade de tempo com as pernas montando um cavalo, então o oposto aconteceria, ou seja, após alguns meses a fáscia no lado interno das pernas se tornaria mais desenvolvido e forte (El-Labban et al. 1993). As variadas capacidades dos tecidos conjuntivos fibrosos colágenos tornam possível que esses materiais se adaptem continuamente à tensão que ocorre

regularmente, particularmente em relação a mudanças no comprimento, força e capacidade de cisalhamento. Não apenas a densidade do osso muda, como por exemplo em astronautas que passam a maior parte do tempo em gravidade zero, seus ossos se tornam mais porosos; tecidos fasciais também reagem a seus padrões de carga dominantes. Com a ajuda dos fibroblastos, eles reagem à tensão diária, bem como a treinamento específico; remodelando constantemente o arranjo de sua rede de fibras colágenas. Por exemplo, a cada ano que passa, metade das fibras de colágeno é substituída em corpo saudável (MÜLLER; SCHLEIP, p. 12) <sup>64</sup>

A potencialidade para adaptar-se e acoplar-se ao ambiente está, portanto, diretamente relacionada às fibras do tecido conjuntivo, que funcionam como se fossem invólucros maleáveis e flexíveis, capazes de auxiliar-nos na negociação entre o peso corporal e as texturas do ambiente. O grau de lubrificação do tecido conjuntivo, presente em todas as estruturas materiais do corpo, aqui neste contexto, é compreendido enquanto fator influenciado também por aspectos psíquicos, uma vez que o corpo-mente estão diretamente relacionados com os estudos sobre a percepção e a fisiologia não poderia ficar fora deste contexto. Desse modo, uma abertura sensorial do corpo ao meio amplia o potencial motor, de modo que a *sensopercepção* influencia o julgamento mental e assim sucessivamente, vamos acoplando informações em nosso campo perceptivo e essa seleção irá refletir em todo corpo.

Além de interdependentes, a pele e a fáscia são aqui compreendidas como fios condutores de energia e mentoras do processo de aprendizagem do *Corpo-Natureza* – nelas e através delas, entramos em contato com as texturas. Evidentemente, a autonomia do aprendiz lhe confere Educação Somática suficiente para promover a possibilidade de eleger e fazer escolhas sensíveis e inteligentes no tato com o ambiente, escolhas essas capazes de flexibilizar ou aumentar a tensegriedade das interações musculoesqueléticas, sem com isso provocar danos ao sistema como um todo. Por ser sistêmica por natureza, “a fáscia é descrita como uma rede tensional distribuída ao longo de todo o corpo humano gerando um componente de tensegriedade”. (SCHLEIP; MÜLLER, 2012, apud ROLF, 1990, p.16).

O equilíbrio revela a circulação da energia gravitacional através do corpo. A assimetria e a desorganização denotam a falta de sustentação pelo campo gravitacional. [...]. Quando o campo de energia humana e a gravidade entram em guerra, é desnecessário dizer que a gravidade sempre vence. Percebemos a luz porque há períodos de escuridão, o som porque conhecemos o silêncio. Não sentimos a gravidade, mas nos ajustamos a ela. Temos que fazê-lo. (ROLF, 1990, p.16)

Essa teia, feita de pequenas fibras, está a todo tempo se ajustando ao tecido gravitacional, que por natureza não possui uma característica simétrica, pois para sustentar todas as coisas, ela está sempre se ajustando aos acontecimentos imprevisíveis. Para Godard (2006)<sup>67</sup> a capacidade fascial de adaptabilidade e ajustes internos é denominada de função fórica, que de forma resumida está relacionada à alteração de pontos de apoio para melhor acoplar o corpo e compensar sobrecargas.

### **I. Princípio da Gravidade e Tensegridade Miofacial**

O *Princípio da gravidade e tensegridade miofacial* é muito útil na interação com todas as texturas da natureza (*Corpo-Território-Pedra, Corpo-Território-Água, Corpo-Território-Areia, Corpo-Território-Árvore, Corpo-Território-Lama*). Quando dançamos sobre pedras, por exemplo, a atuação da gravidade nos induz a fazer ajustes constantes na busca de pontos de contato em equilíbrio dinâmico, essa maestria é mais facilmente executada por praticantes que tenham conhecimento prévio de Contato Improvisação, mas pode ser realizado por qualquer pessoa que siga as orientações de distribuição de peso corporal em pontos de apoio nas superfícies das texturas naturais.

Neste contexto de experimentação da *Dança Sensorial Háptica*, há uma prática de estudos sobre pontos de equilíbrio, torsões e formas assimétricas desenvolvidas na pesquisa sobre o *Movimento Latente* e, muitas vezes, experimentada nas aulas de Improvisação do Professor David Iannitelli, que aplico nos espaços irregulares das texturas da natureza. Diferentemente das salas de aula, estes espaços colocam a pessoa em situação real com a gravidade, as texturas, volumes, densidades e temperatura de cada território; isso gera problema/solução a ser vivenciado e muitos corpos reagem de forma diferente a esses desafios reais.

Observa-se que para cada *Corpo Território*, o(a) dançarino(a) produz adaptações sensório-motoras; a propriocepção se encarrega de responder, de forma imediata, e reequilibra o corpo no espaço irregular, de modo que se fazem necessários ajustes no eixo corporal, na tensão muscular e na flexibilidade do corpo para responder de forma imediata e precisa às formas e movimentos assimétricos dos vetores de energia, próprios da dança em contato *Corpo-Natureza*.

---

<sup>67</sup> GODARD, Hubert. Foreword in *How Life Moves*. In: *How Life Moves: Explorations in Meaning and Body Awareness*. North Atlantic Books in May 2006.

Uma vez que a atração gravitacional, de alcance astronômico, sempre atrativa, nunca repulsiva), reina soberanamente na imensidão cósmica, não pode haver simetria no campo gravitacional. E justamente o caráter universalista (a natureza assimétrica) da força gravitacional que se constitui o principal obstáculo à formalização de uma teoria unificando todas essas quatro forças. (CAMPOS, 2015, p. 179)

Assim dito, no universo de grandes proporções lidamos com a assimetria intermediada pelo fluxo ininterrupto e sempre dinâmico do tecido gravitacional que liga os fenômenos vivos e os conecta com o centro de gravidade da terra. Internamente, a interlocução é feita através das fâscias e dos sensores subcutâneos presentes nas camadas internas da pele. Nesta dança, entre gravidade, pele e fâscias, a aprendizagem inventiva do corpo se dá a partir da troca de informação dentro/fora, ativando uma sofisticada percepção háptica, capaz de produzir conexões biológicas e simbólicas e dessa combinação nasce a cultura humana em seus múltiplos processos de percepção.

O pensamento simbólico tem uma longa história na espécie *Homo sapiens*, provavelmente emergindo junto com a complexidade crescente da linguagem e comunicação social em grupos sociais maiores (AIELLO & DUNBAR, 1993). Esta história se estabeleceu através das evidências paleontológicas e comparações antropológicas atuais entre as culturas, revelando uma riqueza profunda de artefatos e atos usados para fins representativos, como talismãs, rituais de comemoração, dança performativa, mitologia, fábulas faladas e, mais recentemente em nossa história evolucionária, a escrita. É evidente que esta herança cultural deixou suas marcas nos fenótipos humanos paralelamente aos conteúdos arquetípicos identificados por Jung, ocasionando mudanças crescentes no tamanho do crânio, diretamente proporcionais à complexidade dos ritos funerários, ferramentas e artes de caverna observadas em fases distintas da encefalização, desde *Homo habilis* a *Homo sapiens* (DONALD, 1991), além também do valor que atribuímos hoje à criatividade e à narração de histórias em diferentes culturas. Muitas vezes estas marcas não estão presentes desde o nascimento, mas se manifestam ao longo da vida, como a sexualidade e a linguagem, porém não deixam de ser propriedades biológicas inatas que emergem, apesar das diferenças ambientais entre indivíduos. O pensamento simbólico em humanos compartilha aspectos importantes com outras espécies, bem como aponta marcos claros no desenvolvimento infantil, sugerindo a existência de uma base inata do “simbolismo” humano, similar à estrutura arquetípica da psique proposta por Jung (1928 apud SILVEIRA, 1997; 1971). Tal base não seria marcada pela distinção entre a forma inconsciente e o conteúdo acessível à consciência, já que estados conscientes e inconscientes são considerados mais fluidos na neurociência, divergindo a partir das características da informação recebida pela córtex sensorial e as vias de transmissão desta informação. Sendo assim, simbolismo aqui se refere à compreensão consciente ou inconsciente de estímulos ou ideias compartilhados entre indivíduos, fora do contexto da experiência direta. (CONFORT, 2019, p.80)



Com isso, podemos dimensionar a experiência do *Corpo-Vórtice* ou *Corpo-Onda-Partícula* como uma experiência em contato com ambientes vivos, de modo que o simbólico e o biológico possam emergir da mesma força motriz. Esta dimensão psicofísica situada no espaço-tempo das relações entre nós, humanos, e outras espécies de seres vivos, inclui no campo sensoperceptivo as dimensões simbólicas enquanto fatores de extrema importância para a *Educação Conectiva Háptica*, aqui proposta.

A busca pelo Bem Viver e por modos sustentáveis de permanência da humanidade sobre o tecido da Terra perpassa a ética da outridade, que somente poderá ser adquirida quando nos colocamos no lugar não somente de outros seres humanos, mas sobretudo de outras espécies invisibilizadas pela falta de uma linguagem de comunicação capaz de disponibilizar-nos para uma experiência de natureza psicofísica com o ambiente vivo, de modo que seja possível haver troca de informação. Com a *Dança Sensorial Háptica*, podemos imaneamente dançar, conectados com as texturas do ambiente natural, e sincronicamente acessarmos outras dimensões da percepção, correlacionadas ao que Jung denomina Função Transcendente, que opera em zonas limítrofes entre o biológico e o simbólico.

Por “função transcendente”, não se deve entender algo de misterioso e por assim dizer supra-sensível ou metafísico, mas uma função que por sua natureza, pode-se comparar a uma função matemática de igual denominação, e é uma função de números reais e imaginários. A “função transcendente” resulta da união dos conteúdos conscientes e inconscientes. (JUNG, 1991, p. 01)

Quando nos integramos, enquanto humanidade, aos ciclos da natureza, reconhecemos nas camadas da Terra, a pele pulsante da vida, que sob a regência da gravidade forma territórios de identidades geofísicas e resguarda biomas importantíssimos. A dança ganha uma categoria transcendente, quando conseguimos equilibrar os conteúdos inconscientes e conscientes, de certa forma, acessamos conhecimentos que nos ligam afetivamente ao ambiente natural e isso é notoriamente observado em tradições e ritos culturais milenares de todos os povos originários. Dançando, estes povos nativos se conectam com os passos e ritmos do tambor para consagrar os seres que vivem na natureza.

## II. Princípio da Conexão (Pele-Arquétipos do Movimento-Gravidade).

Os Arquétipos primordiais ou imagens coletivas originárias foram muito pesquisados e descritos por Jung, que viajou por várias partes do mundo pesquisando diferentes culturas e modos de organização social. Além dos arquétipos, ele criou também os conceitos fundamentais da Persona, Sombra, Anima, Animus e Self.

A pesquisa sobre os Arquétipos do Movimento é um desdobramento da Pesquisa sobre o *Movimento Latente*, e está diretamente associada à produção de imagens experimentadas durante as improvisações. O movimento expressivo, em contato com outra pessoa e com as texturas da natureza, ativa memórias e nos leva para processos cognitivos de natureza inventiva. O toque da pele na camada superficial das texturas naturais, ativa memórias ancestrais e, de alguma forma miraculosa, remetem-nos a Conteúdos Primordiais ligados ao instinto de auto conservação, da ação, da reflexão, da criatividade, mencionados por Jung.

O tônus muscular caracteriza-se pelo estado de tensão constante. Por meio do Tônus Muscular Fásico, proponho exercícios de experimentação dentro da água. A partir da contração rápida, foco nas estruturas apendiculares (tônus de ação), e sob a orientação da qualidade de movimento ondulatória, trago os arquétipos do feminino e masculino para a prática da dança.

Nesse campo de experiência, focamos, especialmente, nos aspectos conceituais relacionados ao *Corpo-Onda*, mas isso não significa que os aspectos do *Corpo-Partícula* não estejam implicados. Para o princípio arquetípico do *animus*, focamos no impulso produzido por uma intencionalidade do movimento; para o princípio arquetípico da *anima*, o foco está centrado nas qualidades de receptividade, ambas não essenciais para o desenvolvimento das práticas de dança em contato com a natureza e podem ocorrer em sintonia.

A gravidade mantém os músculos antigraavitacionais<sup>68</sup> em constante estiramento, e durante as práticas, imagens e formas ganham proporções arquetípicas, pois a duração da informação muscular, por alguma razão, aciona as memórias com maior tempo de codificação. Costumo usar movimentos com qualidade

---

<sup>68</sup> Músculos estáticos ou antigraavitacionais possuem a função de manter o equilíbrio e a postura do corpo. Atuam com movimentos na direção descendente (a favor da gravidade) e com movimentos ascendentes (contra a gravidade); possuem também uma função proprioceptiva, levam informações do corpo para o córtex cerebral e seu funcionamento é involuntário, a exemplo do músculo do diafragma.

forte-densa ou leve sustentada para estas práticas e quando possível, desenvolvo estratégias didáticas para a conectividade entre alongamento, fortalecimento muscular e produção de imagens.

Os estudos sobre os arquétipos da *anima e animus*, associados ao tônus postural, além de trazer resultados nos processos criativos, contribuem para a preparação física necessária para as práticas da dança em ambientes naturais.

Neste contexto, estudantes, que por exemplo, demonstram maior tendência para atitudes mais associadas ao arquétipo da anima, produzem movimentos mais delicados, suaves, leves, ondulados e integrados. No entanto, com essa prática, podem surpreender e inverter a sua qualidade primária, demonstrando força, resistência, atitude direta, intencionalidade, sem com isso descaracterizar a potência feminina do padrão de movimento primariamente identificado.

Do mesmo modo, pessoas com alto grau de tônus postural são induzidos pelo próprio ambiente a reduzir a permanência da contração muscular, são convocados pela natureza a fluírem com menos controle do movimento, sem com isso perderem de vista o vigor e a energia de ação, própria de pessoas mais ativas. Isso acontece, porque o contato com a gravidade em espaços naturais os coloca em situações limítrofes, de modo que tornar-se necessário dosar a potencialidade dos extremos e equanimizar as forças opostas, e isso acontece, normalmente, por conta da própria necessidade e desejo da pessoa ao aventurar-se em busca de novos campos de acoplamentos percepto-sensório-motores com o ambiente.

Já tratamos da relação de alguns dos arquétipos, apresentados por Jung, nos estudos sobre a *Dança Sensorial Háptica* e a gravidade. Ao tratar do *Corpo-Vórtice*, gostaria de apontar uma correlação entre o tônus postural e o que Jung denominou Anima e Animus. Como já foi mencionado anteriormente, a Anima e o Animus estão relacionados a polaridades opostas da nossa Psique, como no efeito onda-partícula, ou como já mencionou Laban, são faces de um mesmo padrão de energia.

Sendo Anima, uma representação da natureza feminina da nossa personalidade, e animus, nossa porção masculina, em outras palavras, estão associados ao arquétipo feminino e masculino. Esses princípios arquetípicos têm sua origem nos padrões da energia muito bem representados pelo símbolo chinês do yin e yang, já mencionado para tratar das *Zonas de Conforto e Desconforto*. Estes extremos são apenas aspectos diferentes de uma única energia vital que nos move. A fim de fazer uma análise sobre a dinâmica dos sentidos e as camadas inconscientes

presentes entre a tensão dos opostos na estrutura do equilíbrio corporal e na dinâmica psicofísica precisamos aprender a dançar com as duas forças opostas dentro e fora de nós. Segundo Godard,

[...]. Essa circulação em duplo sentido pode ser reduzida ou até mesmo encerrada em uma das direções. Essa função explica a estreita relação entre o tônus postural e a dinâmica desses sentidos. Assim, nossos modos de captação do mundo nunca são independentes do nosso sentido de “si mesmo”, proprioceptivo, e a relação atua em ambas as direções. Essa relação dinâmica é, muitas vezes, carregada de hábitos que tendem a nos fazer repetir o mesmo esquema postural, o que acarreta, então, um tipo de “cegueira tátil” que, por sua vez, enrijece ainda mais nossas tensões posturais e diminui nossos potenciais gestuais. O trabalho sobre o imaginário da sensação do espaço óptico e do espaço háptico é uma das chaves da renovação de nossos movimentos. (GODARD, apud KUYPERS, 2010, p. 12)

A *Dança Sensorial Háptica* apresenta uma rota de acesso para o exercício da função háptica e fólica, descrita por Godard. Com isso, provoca a oportunidade de aprendizagem ecológica e transformação de posturas corporais simultaneamente. Nesta abordagem *ecossomática* de uma educação conectiva entre seres humanos e o ambiente natural, é fundamental reconhecer que em se tratando de uma pedagogia que traz uma perspectiva decolonial, não podemos falar de educação sem falar de processos de desaprendizagem, capazes de abrir espaços para o novo e para a reformulação da nossa percepção.

Temos feridas históricas e culturais cravadas nas memórias que atravessam a pele da humanidade, epistemologicamente, guardamos cicatrizes com marcas profundas, notoriamente vistas na discriminação e na destruição dos saberes que, de certa forma, serviram de âncora para nossos sentimentos de pertencimento por longos períodos históricos. Como falar de Educação Ambiental sem falar de decolonial, interculturalidade e de territórios de identidade? Sem falar de desaprendizagem e recomeço? Sem falar de ancestralidade e diversidade? Sem falar de equilíbrio entre polaridade e forças opostas? No campo da psicologia, o conceito de Anima Mundi, defendido na teoria analítica junguiana, é fundamental para que possamos buscar um equilíbrio gravitacional entre as forças biopsicossociais que nos atravessam e contribuem para a formação da nossa identidade.

Antes de entrarmos no conceito de Anima, importante ressaltar que o *Corpo-Vórtice* ou *Corpo-Onda-Partícula* é permeável a toda energia do movimento e dialoga com os sentidos, de modo que nossa postura e nosso equilíbrio, mediante o tecido

gravitacional das relações socioambientais, são correlacionados às tensões, memórias, traumas e fatores emocionais.

No processo de aprendizagem *Corpo-Natureza* podemos encontrar soluções e pontos de equilíbrio dinâmico capazes de restabelecer um processo de reprogramação postural e relação mais equânime com o tecido social. Tendo como premissa a liberdade dos corpos, cujas forças anteriormente inconscientes são integradas à consciência, esta dança de natureza para natureza emerge na/da pele e os tecidos subcutâneos participam deste entrelaçar psicofísico de redes de tensegidade postural capazes de articular a respiração autorreguladora do nosso sistema vital e, assim, encontrar o equilíbrio dinâmico num espaço assimétrico e diverso.

Durante um encontro do Dançando nas Montanhas realizado na cidade de Lençóis em 2006, foi possível reconhecer de forma nítida aspectos do inconsciente pessoal de uma das participantes, que ao encontrar uma *Zona Desconforto* passou por um processo complexo e a sua reação afetou o inconsciente coletivo de todo grupo ali presente. O relato dessa experiência pode ser encontrado no (APÊNDICE J)

Durante essas experiências de dança em contato com a natureza, em todo e em qualquer corpo, memórias represadas relacionadas ao arquétipo da Mãe, da nutrição e da sobrevivência, são sempre acionadas em menor ou em maior grau. Com base nestas experiências, entendi que mais que uma dança, este contato com o *Corpo-Natureza* de cada um catalisava os aspectos anima/animus como polaridades dentro/fora, consciente/inconsciente, masculino/feminino, intuição/razão.

De acordo com muitos estudos sobre a Natureza, a Terra é considerada essencialmente de polaridade feminina e está relacionada ao arquétipo da Mãe. Em muitas culturas a *Anima Mundi*, ou *alma do mundo* é representada por uma figura feminina. Dentro da caverna é inevitável não acessarmos memórias relacionadas ao útero materno e infância e aos aspectos irracionais e inconscientes da nossa personalidade. Essa marcante experiência me serviu de aprendizado e como mediadora destas experiências imersivas na natureza compreendi que práticas de *Dança Sensorial Háptica* no interior das cavernas devem ser realizadas com todo cuidado e atenção para que haja sustentabilidade na condução e resultados significativos para os participantes.

Para falar de experiências, recorro à memória e às palavras de Gilbert Durand (1997), quando diz que a memória tem mais a ver com o espaço do que com o tempo. O tempo cronológico não daria conta de descrever todas as passagens de uma trajetória, especialmente aquelas em que as memórias do corpo são predominantes. Corpo que é sobretudo presença, imagem, sobretudo simbólico, porque é constantemente reconstruído pelas culturas a que pertence. As memórias são feitas do que se guarda, mas também do que esquece, não apenas feita de passado, mas principalmente de presente. E o corpo refaz e recria os momentos mais significativos. Assim, posso dizer que esta tese é feita antes de qualquer coisa, das minhas memórias corporais de movimento, nos rituais de passagem do trabalho de campo, que ao seu turno se misturavam com os acadêmicos, artísticos e pedagógicos. (ARAÚJO, 2008. p.13)

As regras são importantes e necessárias, mas não podem privar a pessoa da experiência inventiva. A regra, portanto, sempre deve vir acompanhada de uma explicação clara sobre sua natureza aberta, flexível e sistêmica, afinal, acima de tudo, devemos sempre escutar o nosso próprio corpo – o mediador é um orientador do caminho e não um juiz.

Neste tipo de experiência com as texturas naturais, nunca sabemos de fato quando e como iremos entrar em uma *Zona de Desconforto*, temos apenas ideias especulativas, probabilidades. Godard (2013) descreve este estado de ser de modo peculiar, “Não sou como um ontológico “onthos”, mas sim algo como um vir a ser. Não sou um ser com uma estrutura, sou um devir”. E o fato de estar constantemente mudando, depende da maneira como você se relaciona com o mundo, através das funções háptica e fólica.” Dançar com a natureza é um processo de conquista gradativa da nossa capacidade de administrar o imprevisível por meio de sábias escolhas, capazes de nos ensinar a dosar as polaridades das energias disponíveis no espaço-tempo das nossas relações.

O arquétipo do *Animus*, por outro lado, constitui o lado masculino da psique. A sua forma negativa pode se manifestar por meio da retórica, intelectualidade, rigidez, autoritarismo, entre outros, e a forma positiva, na criatividade, autoconfiança, determinação e força intelectual. Neste aspecto, muitas vezes racionalizamos as nossas resistências frente às sensações que o toque nos proporciona, buscando justificativas intelectuais e sentimentais para as dificuldades de lidarmos com as emoções que afloram destas experiências em tempo real.

Figura 72 – Foto Caverna.



Fonte: Marta Bezerra. Vale do Paty/Chapada Diamantina, 2013.

Criamos barreiras mentais e condicionamos nossos corpos a estabelecer arestas, limites e resistências para a nossa dança e, muitas vezes, desistimos da experiência com as texturas de espaço natural, preferindo continuar dentro das salas de aula, onde poderemos garantir práticas corporais dentro de *Zonas de Conforto*. Mesmo as escolhas justificadas pelos sentimentos podem servir de argumentos para nos mantermos em estados fundamentais da energia, de modo a nos acomodar dentro de *Zonas de Conforto*.

Não se confunda esse tipo de decisão consciente pelo sentimento, tal como Jung a concebe, com a emoção inconsciente; trata-se, ao contrário, de um julgamento de valor muito preciso, baseado muito mais no que sentimos a respeito de alguma coisa do que no que pensamos a respeito dela. As conclusões alcançadas através das funções racionais (à diferença das que derivam da sensação e da intuição) podem ser descritas e sustentadas de modo racional. (NICHOLS, 1980. p. 331)

Sendo assim, o aprofundamento do *Corpo-Vórtice* está diretamente relacionado à essa relação dentro/fora, eu/mundo, e o contato com os *Territórios das Texturas Naturais* nos ativa estados corporais que trazem os pressupostos biológicos e psicológicos para o contexto da educação e da arte. A dançarina personificada pela Mãe Natureza nos convida para uma dança de equilíbrio instável entre o *Anima*,



representado pela natureza feminina de sustentabilidade e regeneração da vida, e o *Animus*, de natureza masculina, criadora e expansiva e nos alerta em relação aos aspectos desarmonizadores de ambas as polaridades.

Neste contexto, essa intrínseca busca pela relação do corpo com o ambiente natural é uma necessidade de superação dos limites paradigmáticos que nortearam a relação do homem com a natureza, historicamente marcada por uma memória de medo, exploração e poder. Por essa razão relaciono o tecido gravitacional, o tecido social e o tecido existencial do ser humano em uma teia multirreferencializada de aspectos biopsicossociais para tratar da *Dança Sensorial Háptica*.

Tudo que se pretende aqui, portanto, é trilhar um caminho, no nível da sensorialidade háptica (capacidade que temos de perceber o mundo, tendo como referencial a inteligência sensório-motora balizada pelo contato tátil que envolve todos os sentidos) e, através desta dança, despertar o sentimento de pertencimento e de unidade mediante a diversidade dos processos evolutivos.

Considerando que todo ser vivo está condicionado a leis gravitacionais formuladas inicialmente por Johannes Kepler, desenvolvidas por Isaac Newton e posteriormente reestruturadas por Albert Einstein, a realidade em que vivemos neste planeta tem, como referencial, forças físicas que envolvem os corpos (massa) em movimento. Este processo evolutivo está relacionado com a expansão do tecido gravitacional do universo e diretamente relacionado ao entendimento sobre espaço-tempo. Neste sentido podemos compreender que,

O espaço-tempo não pode ser tratado como o lugar onde os fenômenos ocorrem e sim como o próprio fenômeno. No cenário geométrico da TRG, em que o espaço e o tempo são propriedades dinâmicas, a massa deforma o espaço e a aceleração atribuída à força gravitacional surge do movimento neste espaço curvo. Portanto, a gravidade resulta da deformação do espaço e do tempo provocada pela matéria e energia do universo. (CAMPOS, 2015, p. 143)

A gravidade sendo gerada pelo movimento dos corpos em suas redes de interatividade participa desta teia *ecossomática* da percepção, aqui descrita, de modo estruturante. A diferenciação entre os conceitos relativos à energia e a matéria são, portanto, o primeiro e o principal paradigma que temos que desconstruir para, então, conceber um estudo mais apurado sobre a percepção sensorial e seu intrínseco envolvimento com o movimento e o espaço/tempo gravitacional.

O pensamento e o sentimento constroem visão e julgamento sobre a percepção que se tem do mundo e, a depender dos referenciais paradigmáticos, podem ser nocivos à evolução da percepção háptica que por natureza ocorre, sobretudo, a partir da multissensorialidade e da intuição.

Compreender este estado de corpo sensorialmente presente no *continuum* espaço-tempo da experiência imediata é também uma ruptura com um modelo de pensamento cartesiano que nos fez entender a gravidade como uma força estranha atuando sobre os corpos e, de fato, tão estranha que até hoje não foi descoberta a partícula/núcleo fundamental que justificaria a sua existência, mas que, ainda assim, somos capazes de perceber, interagir e transformar as formas de apreensão.

Pensar nos aspectos da Anima e Animus enquanto fatores de análise do comportamento postural do corpo, em suas práticas de dança com a natureza, nos remete ao tecido gravitacional e à sua lógica assimétrica, no sentido de que as polaridades do corpo negociam a todo instante formas de manutenção do equilíbrio em um território instável e dinâmico. É justamente nesta dança de equilíbrio instável que se estabelecem os vínculos com a natureza e conseqüentemente com as suas revelações não duais. Neste processo, o aprendiz descobre que ao dançar com a natureza torna-se, ao mesmo tempo, aprendiz de si mesmo e da outridade implicada.

Este estudo sobre a dança sensorial em contato com a natureza, como já foi dito, está embasado no conceito de gravidade apresentado pela Teoria da Relatividade Geral, que alterou de forma dramática nossa percepção acerca do tempo, do espaço e da relação destes entes com aquilo que denominamos de força gravitacional. Tendo a criatividade enquanto elo dinâmico das relações entre matéria/energia e seu respectivo campo de atuação, podemos dizer que nós também produzimos a força da gravidade e nela e através dela ajustamos nossos vetores de energia e equilíbrio das polaridades.

Sendo assim, a gravidade passa a ser concebida como o fenômeno em si e não como o palco onde os eventos acontecem, como se pensava sob o ponto de vista da mecânica newtoniana. Nesta nova perspectiva, a gravidade é retroativa. A força age sobre os corpos e os corpos agem retroalimentando a força. Vetores de energia equilibram nossos corpos no espaço numa dança inusitada e dosada pela tensegriedade dos pontos de equilíbrio instáveis do nosso sistema musculoesquelético.

#### 4.4 TIPOLOGIA JUNGUIANA E A *DANÇA SENSORIAL HÁPTICA*

Como já foi introduzido, a teoria junguiana distingue quatro funções psicológicas e as relaciona às atitudes extrovertida e introvertida. Enquanto formas de expressão e apreensão, o Sentimento e o Pensamento (funções racionais) e a Sensação e a Intuição (funções irracionais) nos trazem algumas elucidações sobre o modo pelo qual a psique responde aos arquétipos de natureza coletiva em sua interação com o mundo.

A sensação (o testemunho dos cinco sentidos) e a intuição (a informação derivada do sexto sentido) são as duas funções por cujo intermédio apreendemos o mundo da experiência interior e exterior. Jung lhes chamava de funções irracionais, porque nos trazem informações que nada têm a ver com a lógica. Em compensação a informação derivada do pensamento e do sentimento é racional. São as duas funções com as quais tratamos o material apresentado pela sensação e intuição. Classificam-se como funções racionais porque envolvem uma reflexão lógica e, no caso do sentimento, fazemos escolhas de acordo com uma hierarquia igualmente racional de valores sentimentais. (NICHOLS, 1980, p. 331)

Quando entendemos que a função irracional nos conecta de forma instantânea com um modo de operação cognitiva, e que por ser de natureza impulsiva faz catalisar a inteligência proprioceptiva do corpo podemos, a partir desta escuta, encontrar soluções criativas fora dos padrões e da lógica preestabelecida, aprendemos a dar valor às nossas sensações e intuições.

Entender que nosso corpo, nossa dança, nossa experiência de vida faz parte de um devir fenomenológico me faz entender que é preciso preparar os praticantes para o reconhecimento e valorização dos aspectos racionais oriundos de nossos pensamentos e sentimentos, de maneira equânime com os aspectos irracionais provenientes da sensação e intuição. Durante o Dançando nas Montanhas aprendi a observar o comportamento de cada participante e a partir das tendências e perfil dos estudantes desenvolver procedimentos didáticos tendo como referencial uma análise do sujeito e do contexto no qual estão inseridos.

Vale ressaltar que estes padrões de análise do comportamento não devem ser encarados de modo estanque e nem como regras preestabelecidas de análise do comportamento, afinal, somos seres imprevisíveis e sempre podemos surpreender! Sendo assim, essa forma de mapeamento deve ser entendida apenas como um

referencial inicial de observação, acompanhamento e compreensão da natureza de cada ser humano.

## OS TIPOS IRRACIONAIS:

### **1. O tipo Perceptivo/Sensitivo Extrovertido: Intuição Introvertida Inferior**

O tipo perceptivo extrovertido é aquele(a) performer/dançarino (a) que chega no ambiente, observa todos os detalhes, tem bastante curiosidade para se colocar diante das experiências junto às texturas naturais, mas por apresentar um comportamento muito objetivo, qualquer impressão mais subjetiva ou qualquer aprofundamento na percepção tátil, que não seja de ordem absolutamente concreta, será considerado pertencente ao reino da fantasia. E, como contraposição ao seu inicial entusiasmo, vai encontrar uma justificativa, ou uma explicação para evitar o aprofundamento nas experiências.

Logo irão dizer que cobras e animais perigosos podem aparecer e darão um jeito para se desvencilhar da experiência háptica. Neste caso, a intuição está em uma condição inferior no campo perceptivo e a pessoa revelará uma atitude autodepreciativa.

A intuição inferior comumente circula em volta da posição do sujeito, muitas vezes sob a forma de sentimentos, pressentimentos ou premonições sombrias sobre enfermidades que poderia contrair ou outros infortúnios que poderão cair sobre ele. (FRANZ; HILLMAN, 2016, págs. 43/44)

Para trabalhar com essas pessoas, normalmente foco no Princípio da Multissensorialidade e da Imanência e aos poucos vou introduzindo informações mais sutis relativas ao *Princípio da Sinergia* e da Inventividade. Procuo sempre colocá-los em ambientes claros e estáveis para que possam sentir-se seguros. De repente, essa pessoa de sensações tão objetivas pode inesperadamente vivenciar algo sublime, mas pelo próprio perfil da sua personalidade, vai compartilhar essa experiência entre risos e ironia, ou dará uma conotação um tanto desconfiada da sua própria experiência.

## 2. O tipo Perceptivo/Sensitivo Introverso: Intuição Extroversa Inferior

O tipo perceptivo introverso terá a mesma predisposição para perceber o ambiente, mas será muito mais minucioso que o tipo perceptivo extroverso, pois, este tipo de comportamento demonstrará o envolvimento e a autoimplicação na experiência. O ato de observar é mais que a simples análise de fatos concretos, como por exemplo, volume, texturas, densidades. Se tocam uma pedra com os pés, serão capazes de perceber todas as reações neurofisiológicas deste ato. Mas, no campo da aparência, poderá parecer que não estão sentindo nada. Internamente, estão acelerados, perceptivamente falando, no entanto, externamente, parecem estar fora do tempo. Muitas vezes, quando em contato com o ambiente, acessam estados de sinergia incomum, mas se enrolam para descrever o que sentem ou o que absorveram.

Esse tipo, quando alguém entra na sala, percebe o modo como a pessoa entra, o cabelo, a expressão do rosto, as roupas e a maneira de caminhar. Tudo isso dá uma impressão muito precisa do tipo perceptivo introverso; cada detalhe é absorvido... por fora, este tipo mostra-se totalmente estúpido, ele apenas se senta e olha, e não se sabe o que está acontecendo dentro dele. (FRANZ; HILLMAN, 2016, p. 49)

O *Princípio da Multissensorialidade*, para essas pessoas, catalisa experiências incríveis, e podem ainda desenvolver o campo da percepção própria do *Princípio da Sinergia*. Ao oeste da *Rosa dos ventos*, demonstram capacidade de aprofundamento nas percepções hápticas, mas ficam tão imersos no aqui agora que não conseguem processar, como se a consciência da experiência permanecesse latente.

Uma conexão com a ancestralidade, através do toque nas texturas das árvores ou danças voltadas para a cosmogonia dos povos originários, colabora quase sempre com o desenvolvimento da relação entre ação, percepção e consciência em tempo real e os ajuda a encantar no aqui agora. Para ancorá-los, sempre que terminamos uma atividade de imersão na natureza, na mesma noite, proponho danças indígenas ao redor da fogueira, para facilitar o processo de conexão entre a experiência e a percepção consciente.

## 3. O tipo Intuitivo Extroverso: Sensação Introversa Inferior

A intuição está associada à abertura para acessar o campo de possibilidades criativas da experiência. Pessoas que trazem em suas atitudes, frente ao contato com as imprevisíveis situações de contato com a natureza, abertura para novos campos

perceptivos, normalmente, estão muito bem alinhados com esse padrão. Dançam e confiam de modo quase que completo nos impulsos criativos resultantes das interações táteis; entregam seus corpos às pedras como se fossem gotas de água, deslizam por entre a lama, com a certeza de que nada lhe irá acontecer desfavoravelmente. Confiam plenamente no acaso!

Em cada estímulo de movimento dado, respondem de forma quase imediata e logo produzem desdobramentos estéticos de incrível beleza. Farejam as possibilidades à distância e estão sempre sugerindo novas ideias para serem experimentadas pelo grupo. Mas, se por alguma razão, intuírem que a experiência não deve ser realizada naquele determinado local, serão capazes de influenciar todo o grupo a desistir. Tive uma aluna assim, que participou de alguns encontros. Ela insistiu que eu fosse conhecer a meditação do Vipassana por acreditar que meu trabalho e pesquisa na natureza eram semelhantes a essa meditação. Para ela, o Dançando nas Montanhas era “*Vipassana em Movimento*”, como dizia. “Este tipo pode ser encontrado onde quer que haja algo novo fermentando. Até mesmo nos ambientes mais espirituais, eles estarão sempre na frente”. (FRANZ; HILLMAN, 2016, p.53)

O *Princípio da Inventividade* e a *Direção Leste na Rosa dos ventos* são sua morada, dançam como as águias, voam longe e por terem uma personalidade criativa e intuitiva sentem a sentido do vento e podem prever o amanhã. Os exercícios mais técnicos lhe tiram a paciência, preferem a improvisação e se deixam dançar sem limites; não conseguem reconhecer a hora de parar, somente quando chegam à exaustão têm a sensação dos seus limites. Abrem-se para novas experiências e alçam voos! O contato com a natureza e com a dança, para essas pessoas, é uma forma de aterrissagem.

Com pessoas deste tipo, é possível realizar vivências mais profundas, com acesso mais direto ao *Princípio da Sinergia*. Geralmente, são capazes de ter experiências extraordinárias em contato com a natureza.

#### **4. O tipo Intuitivo Introverso: Sensação Extroversa Inferior**

Semelhante ao tipo intuitivo Extroverso, o (a)s dançarino (as) que apresentam este perfil, em suas atitudes, geralmente aparentam um semblante misterioso, pronto para experiências em contato com as texturas da natureza, com disponibilidade para experiências mais imersivas e prolongadas. Geralmente, conseguem acessar as *Zonas de Desconforto* de forma menos danosa, pois possuem abertura mental para

compreender a ilusão das suas sensações primárias e conseguem atravessar por campos sensitivos mais profundos. Na sua maioria, são pessoas muito ligadas à espiritualidade e à ancestralidade; preveem quando não devemos prosseguir ou quando iremos encontrar situações inusitadas. Parece que levam consigo uma bola de cristal e conseguem prever mudanças.

No nível primitivo, ele é o xamã que sabe o que os deuses, os espectros e os espíritos ancestrais estão planejando e que transmite as suas mensagens para a tribo. Na linguagem psicológica, poderíamos dizer que ele conhece os lentos processos que ocorrem no inconsciente coletivo, as mudanças arquetípicas, e que os comunica à sociedade. ((FRANZ; HILLMAN, 2016, p. 57)

Como alternativa para facilitar a percepção háptica neste perfil de comportamento, busco realizar rituais envolvendo práticas em saunas sagradas indígenas e experiências meditativas mais intensas. Estas pessoas geralmente acessam o inconsciente através da percepção sensível subliminar e como contraponto, após as experiências mais intensas, os convido para a realização de práticas de ativação do *Princípio da Imanência*: coloco-os em contato com as texturas da natureza, geralmente, a terra ou a pedra, e os oriento a permanecerem no aqui agora, prestando atenção aos fenômenos naturais, para que possam aterrissar e ancorar a energia na fisicalidade do estado de presença.

## OS TIPOS RACIONAIS:

### **1. O tipo Pensamento Extrovertido: Sentimento Introverso Inferior**

A função do Pensamento é uma função de julgamento e está relacionada a uma forma de comunicação mais analítica com o ambiente. Os participantes das práticas de dança em ambientes naturais que demonstram este tipo de atitude normalmente querem pôr ordem ao roteiro da sua experiência. Criam métodos de envolvimento com as texturas, observam, separam e organizam suas ações, para somente assim absorverem a informação.

Como estudantes, precisam de indicações claras e objetivas, caso contrário não entendem e ficam um tanto perdidos. Interessam-se pelas práticas como maneira de entender a sua distribuição de peso no espaço – sua forma, seus ritmos e fluxos de movimento estão mais ancorados na análise da experiência do que na percepção emocional que ela lhes provoca.



Como essas pessoas sentem muita dificuldade para acessar o campo dos sentimentos, tocam os ambientes como se estivessem medindo-os. Para trazê-los para perto do seu próprio campo sentimental, procuro uma forma de conferir importância às suas impressionantes descobertas e peço-lhes que compartilhem com os demais estudantes as suas próprias experiências, orientando-os didaticamente, para que os demais colegas possam vivenciar e compreender as suas percepções.

A aproximação com outras pessoas favorece o estudante Pensante Extrovertido, no sentido de aproximá-lo do contato com o campo dos sentimentos. “O tipo Pensativo Extrovertido tem, como já afirmei, uma espécie de ligação sentimental mística com ideais e frequentemente também com pessoas. Mas, esse sentimento profundo, forte e arrebatado quase nunca aflora”. (FRANZ; HILLMAN, 2016, p.67)

Demasiadamente racionais e muito enrijecidos corporalmente, em padrões de movimento de controle demasiadamente mentais, essas pessoas quase sempre têm dificuldade de acessar os quatro Princípios da *Dança Sensorial Háptica*. Mas, com as estratégias apresentadas, aos poucos vai acontecendo a descodificação de padrões neuromusculares e elas, à sua própria maneira, encontram um caminho de comunicação com as texturas da natureza.

## **2. O tipo Pensamento Introverso: Sentimento Extroverso Inferior**

O tipo Pensativo Introverso é muito bem representado pelos teóricos, aqueles que para tudo possuem um conhecimento prévio, ou aqueles dançarinos que trazem uma bagagem anterior de experiência com dança e julgam saber tudo sobre o movimento. A partir dos seus conhecimentos precedentes, apresentam várias ideias sobre possíveis envolvimentos corporais com a natureza (ideias lidas em livros, ideias adquiridas em outras atividades de dança, ideias que eles mesmos criaram em sua imaginação), mas, quando se encontram diante das experiências diretas, corpo a corpo com as texturas naturais, se amedrontam e se sentem inseguros para estabelecer um significativo contato com a Natureza.

Com essas pessoas, a primeira atitude como mediadora é lhes acolher, tanto nos momentos de exaltação mental quanto de depreciação, pois seus sentimentos normalmente variam entre se sentirem excelentes ou péssimas. E podem, por muito pouco, desistir das significativas experiências que o contato com a natureza lhes resguarda. A intensidade e a tendência aos extremos quase sempre as conduzem a muitos questionamentos subjetivos sobre a relação do sujeito com o objeto. A ideia

do movimento, a ideia da percepção, a ideia da experiência lhes rouba a atenção e quase sempre irão filosofar bastante sobre essas questões.

A principal atividade desse tipo não é tanto estabelecer ordem nos objetos exteriores; está mais ligada com as ideias. Pertence ao tipo pensativo introvertido alguém que diria que não se parte dos fatos, mas, primeiramente, se esclarecem as ideias. (FRANZ; HILLMAN, 2016, págs. 60/70)

Didaticamente, ao identificar este perfil de comportamento, desenvolvo atividades com ênfase na combinação *terra e água*. Na Terra, desenvolvo atividades de alinhamento e firmamento dos pés no chão, rolamentos sobre campos de folhas secas e plantações rasteiras, além de práticas de Contato Improvisação dentro da água, para que possam se sentir acolhidas em suas próprias fragilidades. O *Princípio da Imanência* é utilizado em experiências sensoperceptivas, com o objetivo de lhes abrir a percepção sobre as formas, texturas, volumes e temperatura do ambiente em contato, de modo que possa lhes catalisar *o sentir e o pensar* sobre a experiência, sem divagar demasiadamente no mundo das ideias.

### **3. O tipo Sentimental Extrovertido: Pensamento Introvertido Inferior**

As pessoas que se assemelham ao tipo Sentimental Extrovertido são super adaptáveis ao encontro com a natureza. No Dançando nas Montanhas, essas pessoas normalmente são acolhedoras, líderes natas, agenciam as necessidades coletivas, estão sempre à disposição para ajudar os menos adaptados. Trazem quase sempre uma alegria contagiante e transformam qualquer momento desagradável em descontração e riso, devido à sua espontaneidade peculiar. São sempre muito amadas pelo coletivo e agregam muitas pessoas ao seu redor.

São pessoas bem ajustadas, muito razoáveis, que se envolvem amavelmente com o mundo, conseguem o que querem muito facilmente e também conseguem, de alguma forma, levar todos a lhes dar o que elas querem. Elas suavizam o ambiente tão maravilhosamente que a vida transcorre com muita facilidade. (FRANZ; HILLMAN, 2016, p. 73)

Durante os encontros na Chapada Diamantina, ou nas aulas que ministro para estudantes da Escola de Dança da UFBA, ou mesmo nos cursos livres de curta duração que realizo em contato com a natureza, é muito fácil identificar este padrão de comportamento. Quando identifico uma pessoa totalmente entregue à experiência com as texturas, sem apresentar nenhuma dificuldade aparente, logo percebo que ali

pode haver um tipo sentimental extrovertido. O ambiente, por mais estranho que seja, parece ser o *quintal da sua própria casa*, se adaptam de forma genuína e bela, produzem encantos estéticos, com a graciosidade do seu movimento íntegro e afetivo.

Normalmente, estas pessoas fazem questão de se colocar à disposição daqueles que apresentam maior dificuldade, e, se precisar, carregam a pessoa nos braços como prova da sua real cumplicidade. Adaptam-se de forma muito tranquila às práticas que envolvem os quatro Princípios da *Dança Sensorial Háptica*, mas quando são indagadas a expor suas impressões e seus pensamentos mais profundos, provavelmente, darão muitas voltas e sairão pela tangente, evitam pensar sobre a experiência, pois para essas pessoas, isso pode trazer problemas e questões que elas mesmas não saberiam como lidar dentro delas. São como as borboletas, que querem viver a vida sem se lembrar de que um dia saíram de dentro de um casulo.

Como o trabalho de integração *Corpo-Natureza* visa sempre a integração da consciência com os complexos inconscientes, latentes e subliminares da nossa personalidade, o procedimento para este tipo de padrão de comportamento é a introspecção. O chamado para adentrar na *Direção do Oeste*, para reconhecer a si mesmo, ou na *Direção Sul*, para desconstruir memórias sensoriais limitadoras da criatividade.

Em 2007, realizei, individualmente, uma experiência imersiva com uma pessoa deste perfil; levei-a sozinha para dentro de uma caverna e lá dentro daquele espaço secreto e escuro, coloquei-a em contato com seus pensamentos mais íntimos. A partir de práticas corporais relacionadas às quatro qualidades de movimento de Valerie Hunt e exercícios de Contato Improvisação, estimulei-a a mover-se dentro de um casulo imaginário. Neste dia, fui testemunha de uma dança muito sensível, de profunda tristeza e melancolia jamais vista – toda aquela aparente expressão de alegria social resguardava uma dor profunda e silenciosa.

No contato com a areia, seu corpo se desesperou em movimentos incontroláveis; na pedra, chorou como uma criança sem dono e dançou apoiando-se em cada uma das pedras que lhe atravessaram o caminho; na água, preferi entrar em contato com ela, estabelecendo um vínculo a partir do ponto de contato (técnica de Contato Improvisação), para lhe oferecer o acolhimento que tanto doou para todas as suas relações. Ao encerrarmos a experiência, para tranquilizar o seu padrão de pensamento introspectivo, abracei-a e disse-lhe que poderia manter-se em silêncio caso preferisse. Saímos da caverna renovadas, seguimos de volta tocando

instrumentos. Quando nos despedimos, ela agradeceu, e dias depois me enviou um presente pelo correio, com um bilhete em que estava escrita a seguinte palavra: gratidão.

#### **4. O tipo Sentimental Introverso: Pensamento Extroverso Inferior**

O comportamento sentimental introverso é muito comum nas pessoas que se interessam por aprofundamentos no contato com a natureza. Com um senso de ética nato, defendem a preservação da natureza e normalmente se envolvem em causas ambientais. Durante os encontros, normalmente possuem uma aparência impassível, reservada e silenciosa, porém, na sua própria conduta, demonstram atitudes que quase sempre servem de exemplo no modo de se relacionar com a natureza. São muito amistosas e sem muito esforço exercem influência sobre os outros. As pessoas quase sempre confiam nelas e as procuram para pedir conselhos e desabafar quando se sentem aflitas. No Dançando nas Montanhas, costumo identificar estas lideranças natas e peço para que auxiliem os membros do grupo que demonstrarem mais insegurança e dificuldade com as experiências imersivas.

A sua personalidade consciente não se movimenta muito. Elas tendem a se acomodar. Mas o seu pensamento extroverso vagueia sobre uma imensa série de fatos externos. Se querem usar o seu pensamento extroverso de maneira criativa, elas têm a dificuldade costumeira dos extroversos de se afluírem pelo excesso de material, de referências e de fatos, razão porque o seu pensamento extroverso inferior, algumas vezes se perde num pantanal de detalhes, não conseguindo mais encontrar a saída. (FRANZ; HILLMAN, 2016, p. 81)

Como são pessoas muito sensíveis, mas um tanto embaralhadas mentalmente, devido ao excesso de conhecimentos que normalmente possuem, convoco-os para trabalhar seus corpos, absorvendo as energias da *Direção Norte* da *Rosa dos ventos*, a fim de aprofundar na busca da sua identidade, de modo que possam sentir os conhecimentos corporais relacionados às percepções cutâneas e proprioceptivas como referências de uma forma de expressão simples e coesa. tocar o fácil e se deixar tocar pela simplicidade das interações com as texturas do ambiente são provas de fogo para estas pessoas tão profundas. Pelo simples ato de mover livremente seus corpos sem a moléstia do pensamento denso, seguem os desenhos da terra com o faro peculiar da sua própria ancestralidade animal.

Conectados com a sensível percepção multissensorial, potencializam a coragem, a força e o vigor; através do toque, dançam com seus corpos leves e firmes, conectados com o poder e a força do *animus* e a maleabilidade *da anima*, polaridades indispensáveis para o desafiante ato de olhar para si mesmos enquanto dançam com o mundo à sua volta. Enquanto apreendem a vida através do contato com as texturas da natureza, dançam a sua própria ancestralidade, vivem a sua própria vida e concentram o seu pensamento no foco daquilo que realmente é essencial para a sua existência.

Como podemos perceber, concluímos a trajetória, por entre os oito *tipos psicológicos*, e agora entraremos nos estudos sobre as quatro *qualidades de movimento*. Farei uma correlação entre os tipos psicológicos e as tendências de autoidentificação com as qualidades de movimento. Mas essas relações devem ser entendidas como processos dinâmicos e transitórios, pois a vida é movimento, e tudo o que estamos fazendo aqui é apenas um modo didático de orientação sobre o que essencialmente acontece em fluxos de vórtices de energia indeterminada e imprevisível. Apesar disso, este roteiro de bordo serviu de bússola para que eu pudesse prosseguir como mediadora de experiências imersivas de interação, comunicação e diálogo com o ambiente vivo.

#### 4.5 AS QUALIDADES DE MOVIMENTO E O CONTATO IMPROVISAÇÃO ENQUANTO PRINCÍPIOS TÉCNICOS PARA A PRÁTICA DA DANÇA SENSORIAL HÁPTICA

Valerie Hunt, pioneira no campo da bioenergia, ganhou seu reconhecimento internacional ao desenvolver suas pesquisas nas áreas de fisiologia, medicina e bioengenharia. Tive acesso à sua pesquisa em 1996, nas aulas de Técnica de Treinamento Individual, ministradas pela professora Leda Muhana, na Escola de Dança da UFBA e, a partir de então, tenho investigado a prática da *dança com a natureza*, tendo este estudo como referencial de pesquisa do movimento.

Recapitulando, são quatro ações musculares que, fisiologicamente, norteiam todas as qualidades de movimento possíveis de serem realizadas pelo corpo humano. São elas: a qualidade Leve-sustentada (relaxamento simultânea de músculos agonistas e antagonistas), Forte-denso (contração simultânea de músculos agonistas e antagonistas), Ondulatório (alternância de contração de agonistas e antagonistas),

Explosivo (Contração simultânea de músculos agonistas e antagonistas, seguido de rápido e instantâneo relaxamento). O professor David Iannitelli, em seus estudos sobre o movimento pendular descreve as quatro qualidades de movimento propostas por (Valerie Hunt, 1986)

Figura 73 - Diagrama Conjunção Experiência de Campo.



Fonte: Neio Mustafá e Claudia Ferrari (recuperação). 1996.

A abordagem que ela traz sobre a gradação da tensão, envolvendo a contração e relaxamento dos músculos agonistas e antagonistas, foi fundamental para o desenvolvimento dos estudos de corpo realizados em espaços naturais, pois o contato da pele, com as texturas da natureza, ativa estados corporais que provocam respostas miofasciais caracterizadas por qualidades de movimento que se auto-organizam, a

partir da gradação entre a tensão e a compressão do corpo sobre o ambiente. Sendo assim, a pele representa o elo entre os mundos interno, o externo e as fâscias atuam como se fossem interlocutoras, comunicadoras dialógicas entre a pele, os músculos e o sistema proprioceptivo, que organiza e equilibra o corpo no espaço.

Elenco alguns princípios que corroboraram de modo direto no aperfeiçoamento desta prática, especialmente, quando associados às qualidades de movimento, tais como, a improvisação livre, a percepção tátil, a propriocepção, o equilíbrio instável, a distribuição de peso, a percepção do ponto de contato, a pequena dança, o corpo responsivo, a ação-recepção, o fluxo gravitacional. Estes são alguns princípios relevantes aplicados nas práticas da *Dança Sensorial Háptica*.

Estes princípios e qualidades do movimento foram reescritos conceitualmente, à medida em que a sua aplicabilidade nas práticas de *dança com a natureza* foram ressignificando a linguagem corporal quando em contato tátil com as texturas naturais.

. Desse modo, os estudos sobre as quatro *qualidades de movimento*, a propriocepção- fundamento primordial da técnica de Contato Improvisação, as *texturas naturais* e a *tipologia psicológica* e as *quatro Direções da Rosa dos ventos* são motrizes norteadoras para o que hoje reconheço como *Educação Háptica*. Através desta gradação de equilíbrio entre forças opostas, sejam físicas e/ou psíquicas, desenvolvemos o sentido háptico, indispensável às descobertas cognitivas realizadas inicialmente durante o período em que realizei o Dançando nas Montanhas, como também nas práticas imersivas no litoral baiano. Como já foi dito anteriormente, estes encontros aconteceram entre os anos de 2001 e 2015, no Vale do Capão, na Comunidade Rodas do Arco-íris, Lothlorien e Espaço Gaia, e em cidades circunvizinhas, tais como, Igatu, no espaço Tao Nur; Lenções, na pousada Bosque do Lapão; Vale do Cercado, Fazenda Santo António.

A construção do pensamento, integrando os vetores de observação psicofísica, me fez entender a importância da gradação da energia, seja ela física, psicológica e/ou corporal, acoplada às noções de tempo e espaço praticadas por cada um em suas práticas de tatear a natureza. Reconhecer as zonas limítrofes de conforto e desconforto do corpo são fundamentais para identificamos as qualidades de movimento predominantes em cada corpo que dança e aquelas que permanecem subliminares.

A correlação destes vetores da energia do movimento com os elementos da natureza, terra, fogo, água e ar e com a *Rosa dos ventos* (pontos cardeais segundo o



xamanismo norte-americano) é intrínseco à prática da *Dança Sensorial Háptica*. São ferramentas metodológicas essenciais para todos os estudantes, especialmente, para aqueles que, por ventura, manifestem certas dificuldades para encontrar *Zonas de Conforto* ao dançarem em ambientes naturais.

As respostas perante a qualidade de entrega do corpo no espaço estão fisicamente relacionadas ao seu centro de gravidade. Uma criança, um ancião, uma mulher e um homem articulam seus eixos corporais de formas diferentes, não somente por conta da anatomia, mas também pela ótica da percepção, dos valores e da relação com o mundo que os cerca.

Para tratar da interface entre as qualidades de movimento, a propriocepção e as texturas naturais que emergem das práticas de dança em contato com ambientes naturais, trarei a *Rosa dos ventos* como procedimento para os processos de aprendizagem sobre a pedagogia das pedras, das águas, das areias, das árvores e da lama, em sua direta conexão com os quatro elementos da natureza: terra, fogo, água e ar. E faço essa opção por entender que a *Dança Sensorial Háptica* se entrelaça a fatores biológicos, psicológicos e culturais e, por essa razão, neste contexto, tratar de *qualidades de movimentos* implica em reconhecer outras dimensões do movimento, para além da fisiológica.

Por considerar a característica multirreferencializada desta metodologia aqui proposta, estas correlações são mediadas pelo anel(fita) de Moebius, criado pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius, em 1858, e estão diretamente associadas à gradação da energia em sua dinâmica relacional e processual. Utilizo-me desta fita como metáfora para o que ocorre na experiência, enquanto didática, para o aprendiz saber dosar as forças aplicadas nas qualidades de movimento, na relação com a gravidade e na percepção e a intensidade de forças necessárias, para a realização do movimento em contato com tecido gravitacional de cada uma das texturas da natureza já mencionadas.

As quatro direções da *Rosa dos ventos*, conforme descrição feita pelas tradições xamânicas dos índios norte-americanos, representam no contexto desta tese uma motriz metodológica muito importante. Operam na dimensão dos procedimentos didáticos e respondem ao campo atitudinal, assim como os princípios do Contato Improvisação, cunhados por Steve Paxton (1972) e as *qualidades de movimento* de Valerie Hunt (1986) atuam na dimensão dos princípios técnicos corporais. A gravidade, conforme a TRG de Albert Einstein (1905), e o *Corpo-Onda-*

*Partícula*, inspirados na Teoria da Complementaridade de Niels Bohr (1928), suprem a dimensão conceitual, enquanto a Psicologia Analítica, proposta por Carl Gustav Jung, opera na dimensão existencial. Todos esses campos interdisciplinares são considerados motrizes metodológicas da *Educação Háptica*.

Mensuradas pelo anel de Moebius, o peso, o eixo, a intensidade, a vibração, a densidade, são conteúdos/conhecimentos que nos ajudam a apreender didaticamente o fluxo do movimento. Na medida que praticamos a dança em contato com as texturas da natureza vamos aos poucos identificando em qual campo de atuação cognitiva estamos concentrados. Durante o processo de aprendizagem temperamos em nossos corpos e atitudes as medidas do “dar” e do “receber”, filtramos a energia necessária, para que possamos aplicar as qualidades de movimento de forma equânime e adaptada a cada contexto.

Assim, o Anel de Moebius e a *Rosa dos ventos* nos auxiliam didaticamente nos procedimentos para o desenvolvimento de processos criativos. Em síntese, os sete Fundamentos da *Árvore* preparam conceitualmente o tecido da *Educação Háptica*, dando arcabouço para os processos didáticos e metodológicos de desenvolvimento da dança em contato com a natureza. Os quatro Princípios da *Dança Sensorial Háptica* organizam os níveis de percepção e oportunizam a descolonização da cognição, enquanto a *Rosa dos Ventos* e o anel de Moebius integram as *qualidades de movimento, os tipos psicológicos e as texturas da natureza*, propiciando fluência didática para o desenvolvimento da percepção háptica.

#### 4.6 QUATRO QUALIDADES DE MOVIMENTO – ENTRE MÚSCULOS AGONISTAS E ANTAGONISTAS

Neste tópico, pretendo fazer correlações entre as quatro qualidades de movimento fundamentais para a compreensão da prática da dança em espaços com texturas de água, lama, árvore, pedra e areia:

1. *CORPO-TERRA* - Qualidade de Movimento Forte-densa.
2. *CORPO-VENTANIA* - Qualidade de Movimento Leve-sustentada.
3. *CORPO-VOLÁTIL* - Qualidade de Movimento Explosiva.
4. *CORPO-ÁGUA* - Qualidade Movimento Ondulatória.

Estas qualidades de movimento e suas combinações são úteis, no sentido de solucionar, a partir da ação muscular, situações nas quais o corpo precisaria responder, somestesticamente ao ambiente, de forma rápida e eficaz. Por exemplo, quando dançamos em um ambiente de pedras, com grande fluxo de água em alguns espaços, o limo produz um tipo de chão deslizante, e em situações como essas, o dançarino tem a opção de acionar uma qualidade de movimento de *Corpo-Terra* (maior resistência ao meio); uma qualidade de movimento sustentável (entrega sem resistência ao meio); ondulatória (oscilação entre entrega-relaxamento de músculos agonistas e a resistência – contração de músculos antagonistas). No (APÊNDICE L) apresento um plano de curso, alguns planos de aula e diários de bordo de estudantes do componente curricular de Prática da Dança do curso de graduação da Escola de Dança da UFBA que ministrei no ano de 2017.

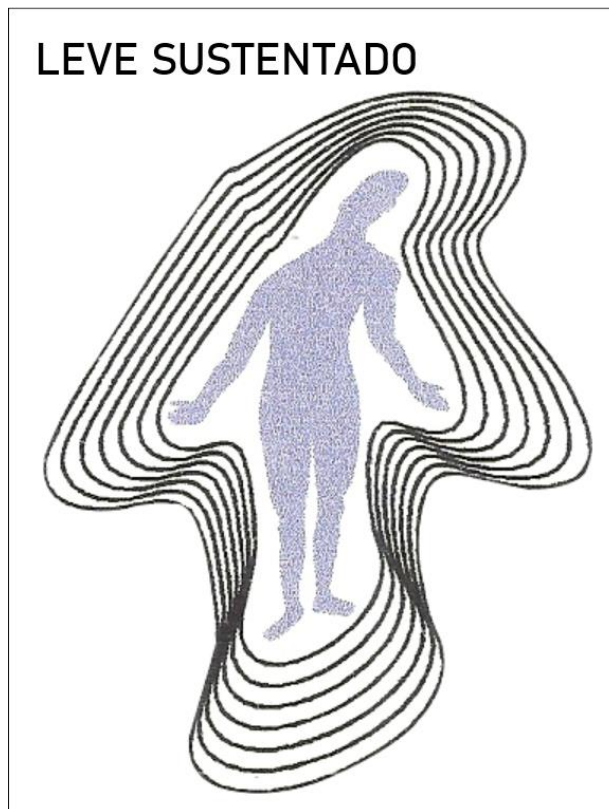
O anel de Moebius serve para auxiliar na gradação da quantidade de energia utilizada para cada ação. Para que sejam evitados acidentes e lesões, um corpo que dança em um ambiente como este precisa ter um grau de consciência muscular, de modo que a quantidade de energia empreendida seja suficiente para que o corpo deslize, sem que o dançarino perca o controle da ação e realize o movimento com precisão, sem impacto.

O eixo e distribuição de peso participam desta ação, no sentido de mobilizar o corpo no tecido gravitacional, com transferências eficazes e utilizadas no momento certo, a partir de uma escuta tátil e integrada aos demais sentidos. A fluência também é de extrema importância neste ato exemplificado, uma vez que equilibra a quantidade de energia a ser distribuída. Quanto mais integrados ao ambiente maior a fluência do nosso movimento. Sentimos e pensamos a um só tempo, agimos como animais, descongelamos e surfamos na realidade da presença e da matéria. Para Gabrielle Roth, dançarina criadora do método conhecido como Ritmos da Alma,

*Fluente* é o estado de ser fluído, de pender solto, de ser flexível. O ritmo do *fluente* liga-nos com o fluxo de nossa energia individual, com a nossa corrente principal. Quando dançamos longa e arduamente, o suficiente para descartar o sortilégio do mundo, nosso ritmo interior assume o comando e começamos a sentir quem realmente somos e como é grande o nosso potencial. (ROTH, 1997, p. 71)

#### 4.6.1 *Corpo-Ventania* – Qualidade de Movimento Leve-Sustentada

Figura 74 – Diagrama: *Corpo-Ventania*.



Fonte: Neio Mustafá e Claudia Ferrari.

A qualidade de movimento Leve-sustentada acontece com a mínima contração sincronizada de músculos agonistas e antagonistas. É um tipo de movimento que, como o próprio nome diz, tem uma qualidade de sustentação e continuidade na dinâmica da ação. Um tipo de ação que segue a lógica da anatomia corporal, movendo-se até alcançar o extremo da linha do movimento. Mesmo nas mudanças de direção, obedecem a essa lógica contínua, havendo ou não alteração no ritmo ou na velocidade do movimento.

Quanto maior a potencialidade de multivetorização desta qualidade de movimento, maior a possibilidade de haver mudanças articulares, devido à transferência do centro gravitacional para outras partes do corpo. Quando o movimento alcança o extremo da linha corporal em execução, o corpo curva-se no espaço e percorre outros caminhos, sem com isso perder a continuidade. Continuidade e leveza, com variação de velocidades, lhe conferem uma qualidade

com quantidade de contração equânime, tanto na porção agonista quanto na antagonista do tecido muscular.

Nesta qualidade de movimento, o elemento da natureza que mais se aproxima é o vento. Relacionado à relação do corpo com a amplitude do espaço, é oportunidade de expansão, de liberação, de entrega e confiança, possibilitando a libertação dos condicionamentos e hábitos. Como uma ventania contínua e/ou descontínua, essa força espalha-se e renova-se na troca constante de intensidade da energia. Essa qualidade de elemento ar arrasta todas as impressões habituais e disponibiliza o corpo para o movimento mais leve, com maior possibilidade de quedas e suspensões, espirais e giros. Devido a sua própria característica,

Movimentos “sustentados” acontecem quando ambos, agonista e antagonista, encontram-se em estados de baixa tensão e quase em equilíbrio (pouca diferenciação). É a qualidade de flutuar, como nas posições e o fluxo livre de inércia do estado de velocidade constante (IANNITELLI, 2012, p. 08)

### **I. Princípio do Equilíbrio instável em texturas assimétricas.**

A qualidade leve-sustentada é muito útil quando exploramos movimentos de equilíbrio e desequilíbrio, seja na queda ou na recuperação do movimento. A interação da conectividade entre a respiração e a força da gravidade é muito marcante nesta qualidade, pois para manter o corpo em movimento contínuo, o dançarino precisa ter uma ampla consciência da respiração e das mudanças no centro de gravidade do corpo. Ao interagir com o ambiente, esta qualidade nos ajuda na permeabilidade da interação com qualquer espaço, seja ele mais terreno, mais aquático ou mais aéreo, pois a leveza é uma qualidade de energia necessária e fundamental, para que o corpo possa adaptar-se ao meio, com a máxima potencialidade de aderência ao espaço.

Quanto maior a conectividade entre a respiração e o movimento, maior potencial o corpo tem de se perceber e se dissolver no ambiente. Em estados de sinergia muscular, adere com facilidade a diferentes texturas do ambiente, seja em espaços lisos ou porosos. Com essa qualidade, o corpo adere aos ambientes inóspitos e pontiagudos.

### **II. Princípio da Inteligência Proprioceptiva e a Gradação da energia.**

Através da inteligência proprioceptiva, o dançarino aprende a perceber a quantidade certa de energia a ser empreendida. E quanto mais leve e sustentado for o movimento, maior será a percepção somestésica e imanente entre o corpo e o

ambiente. Sendo assim, o movimento leve-sustentado exige do dançarino uma atenção na continuidade do fluxo e nas mudanças de peso e eixo que acontecem quando interagimos com o ambiente gravitacional.

Por essa razão, a Qualidade Sustentada é utilizada em diversos ambientes, pois sua ação nos grupos musculares produz um tipo de performance corporal, capaz de penetrar em diversas texturas ambientais, devido à leveza com que toca o espaço. Mesmo em seus rompantes, faz dela uma qualidade vital para o relacionamento do corpo com diversas configurações do ambiente. Por essa razão, amplia, de modo significativo, os padrões de comportamento do corpo, surpreendendo, de modo criativo, as sensações, os sentimentos e os pensamentos acerca das impressões provocadas pela relação do corpo com a natureza.

O *Corpo-Ventania* é uma forma de caracterizar o diálogo do corpo com o vento, com o ar e a respiração. Diretamente relacionado à contração simultânea e gradativa de músculos agonistas e antagonistas, traduz-se através da qualidade de movimento leve-sustentada, e traz em si o equilíbrio dinâmico e a autorregulação de forças gravitacionais em estados de constante transformação. Trata-se de uma experiência corporal de libertação, de retirada de arestas e controles, uma dança que se faz, se desfaz, se refaz e rodopia, levada pelo ímpeto da mudança.

Dançar com o vento, ou como o vento, nem sempre é fácil, principalmente no alto das montanhas, onde sua velocidade é muito alta. A linguagem do vento é muito veloz e as sensações são sempre muito intensas, por isso é importante respirar no ritmo do seu fluxo para evitar que a pele seja repelida por seus ímpetos.

Uma das características desta comunicação consiste em deixar o corpo ser movido pelo vento, permitir que a respiração seja o condutor do movimento, sem perder de vista que a entrega e a confiança são pilares importante para que haja, de fato, uma relação *Corpo-Ventania*. O aprimoramento do movimento leve-sustentado ocorre gradativamente com a prática. Pessoas com tendência à qualidade de movimento forte-denso terão um pouco mais de dificuldade com esta comunicação, por seus centros de gravidades estarem mais fixados à terra.

Figura 75 – Foto *Corpo-Ventania*. Processo de Criação Via Cor



Fonte: Drika Rocha. Na imagem: Marta Bezerra. 2010.

Soltar as tensões musculares gradativamente e evitar contrações bruscas são fundamentais para que possamos desenvolver a qualidade Leve-sustentada. Por essa razão, temos que começar experimentando a comunicação com o vento, de forma suave. O mar do litoral nordestino é muito eficaz, por ser intenso, e ter temperaturas amenas. Uma brisa na praia pode ser um bom começo, basta sentir a sua temperatura e se deixar levar, num gradativo movimento de descontração muscular. Neste estado, é possível que o vento se apresente e nos convide para uma dança.

Esta qualidade de leveza e sustentabilidade dinâmica exige mínima contração muscular de agonistas e antagonistas e conecta-nos com as extremidades do corpo, mudando constantemente o centro de gravidade. O labirinto, localizado na região interna da orelha, está ligado às funções de audição e de equilíbrio do corpo, e neste

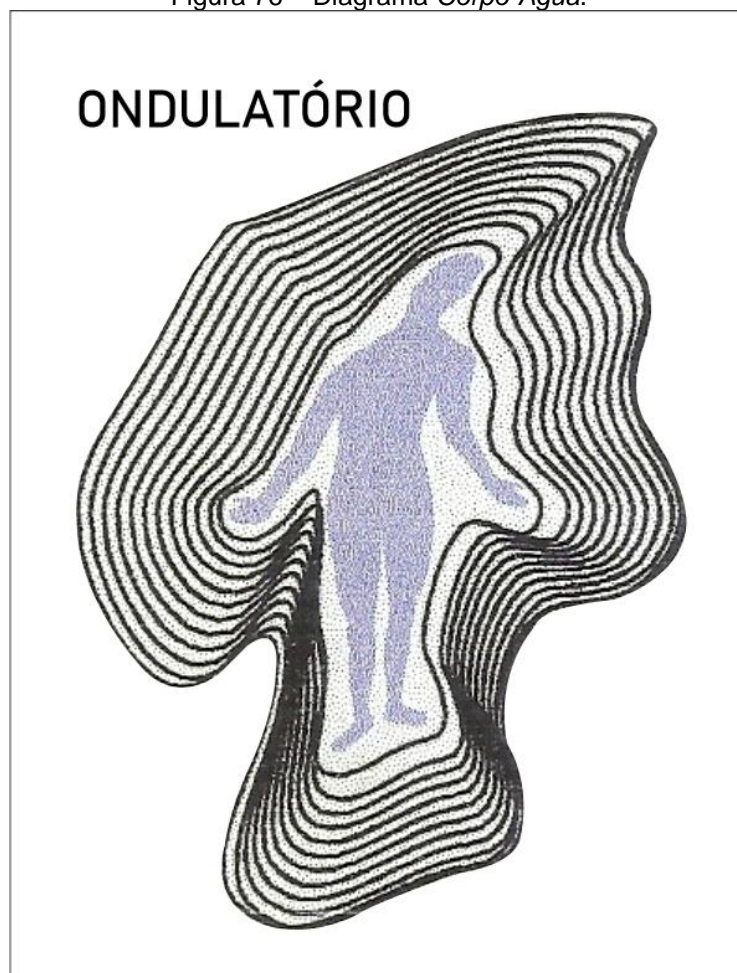


contexto, passa a ter função essencial, já que nos movemos colocando nosso centro de equilíbrio dinâmico em ação.

Muitas pessoas, desacostumadas com as inesperadas mudanças de direção, desistem da pesquisa, devido a sensações de náusea e tontura. Já observei que a maioria destas pessoas possui um comportamento corporal racional, com maior ênfase no controle excessivo da musculatura ou do eixo corporal. Na maioria das vezes, apresentam-se com muitos pontos de tensão e rigidez, sobretudo na região da cervical, além de bastante instabilidade nos membros inferiores, o que impede o fluxo natural do movimento. Para esses corpos, a corporificação do diálogo com a ventaria é mais desafiadora e exige persistência e muitas horas de prática. No (APÊNDICE M) relato uma experiência que pode servir de exemplo deste tipo de couraça corporal limitadora da potencialidade criadora.

#### 4.6.2 *Corpo-Água* – Qualidade de Movimento Ondulatório

Figura 76 – Diagrama *Corpo-Água*.



Fonte- Neio Mustafá e Claudia Ferrari.

A qualidade de movimento ondulatória do estado de *Corpo-Água*, acontece quando há uma alternância entre a contração dos músculos agonistas e relaxamento dos músculos antagonistas e vice-versa. Essa cadência entre músculos opostos ocorre num grau de harmonia e sintonia que produz um tipo de fluência muito fácil de ser observada no dançarino, que explora essa qualidade de movimento em seu próprio corpo.

A dança passa a ter uma sinuosidade e uma qualidade ondulada, semelhante às ondas do mar, uma continuidade de ação visivelmente observável, de modo que se curva no espaço gravitacional, moldando-se a cada situação. Semelhante à água, possui maleabilidade para desviar-se dos obstáculos.

A água é o elemento natural que mais se aproxima deste princípio, que está relacionado ao espaço da introspecção, dos sentimentos, do fluxo e da fluidez, da doação e da recepção, da oscilação, do balanço, da ondulação. Uma qualidade peculiarmente feminina, receptiva e fluida que segue a corrente implacável do movimento e confia na inteligência do corpo. Sua qualidade líquida revela o corpo e os estados de emoção, além de ser excelente para a mobilidade de todas as articulações e a fáscia, favorecendo a melhor circulação dos líquidos corporais.

Essa qualidade é muito eficaz na prática do contato improvisação, pois orienta o corpo a realizar as transferências de peso necessárias para que haja um equilíbrio entre o corpo ativo e o corpo passivo durante a improvisação. Também é uma excelente qualidade de movimento para dialogar com o ambiente das águas. No entanto, é preciso saber dosar a quantidade de força que se deposita na ação, pois a depender do fluxo e do movimento das águas, o corpo pode ser levado de forma descontrolada pelo impulso ondulatório das correntezas das águas.

Por essa razão, ao dançar em ambientes aquáticos, é importante dosar a ação, incluindo certa medida das demais qualidades de movimento ao movimento em questão. O aspecto ondulatório da luz não está relacionado conceitualmente com a definição de qualidade de movimento ondulatório, proposto por Valerie Hunt, e sim com sua capacidade de propagar-se no espaço, mostrando que, em escala de pequenas proporções, essa qualidade atinge velocidade extrema e produz, no espaço, modificações significativas, ao ponto de distorcer o espaço-tempo.

Movimentos “ondulatórios” acontecem com alternância e diferenciação da tensão entre antagonista e agonista, com iguais mudanças para estados opostos: o músculo tensionado relaxa numa velocidade relativamente igual à

velocidade com qual sua antagonista tensiona, e vice-versa. (IANNITELLI, 2012, p. 08)

A qualidade de movimento ondulatória é muito útil quando exploramos movimentos em contato com parceiros e com o ambiente, pois as transferências de peso e a fluência do movimento ocorrem em harmonia com as forças físicas e emocionais de quem está investigando essa dança com parceiros.

Ao interagir com o ambiente das águas, permeado de pedras, devemos desenvolver uma flexibilidade corporal capaz de moldar o nosso corpo aos caminhos tortuosos que a água percorre entre as pedras. Em situações como essas, a inteligência proprioceptiva do corpo segue a cadência das formas e caminhos que a água faz para continuar seguindo a correnteza. Já em um ambiente de rio, cuja superfície é arenosa, o dançarino precisa mobilizar ondulatoriamente seu corpo, de modo extremamente fluido, diminuindo a resistência ao máximo, para que não seja sucumbido pela intensidade das ondas.

A quantidade de energia e o ritmo que devem ser empreendidos, em uma determinada ação, são determinantes para a qualidade que este movimento ondulatório pode produzir nos estados de corpo e emoção do dançarino. Assim, o movimento ondulatório exige do dançarino a entrega, na sua qualidade de confiança ao fluxo, e nas mudanças de eixo que acontecem quando interage com o ambiente das águas.

### **I. Princípio do *Corpo Território Gravitacional***

Para simular a ideia do tecido gravitacional, criei o espetáculo ViaCor - O Caminho das Flores, vencedor do edital para montagem de espetáculos inéditos no ano de 2010. Um enorme tecido branco e uma teia feita de cordas eram amarrados nas barras de cenário do Teatro Sesc Pelourinho, para simular a imagem de uma onda do mar, enquanto a teia sobreposta no tecido simbolizava a vida e seus ciclos de movimento vida-morte-vida. Eu e Norma Santana dançávamos imersas neste tecido que, por vezes, estava em movimento aéreo.

Figura 77 – Fotos Espetáculo ViaCor.



Foto: Drika Rocha. Na foto: Marta Bezerra e Norma Santana. 2010.

Utilizei este tecido posteriormente em muitas aulas que ministrei, dentro da água do mar, nas praias de Barra do Jacuípe (2011), Praia do Flamengo (2011 e 2017-2019), Ondina (2011) e nos rios da Chapada Diamantina, especialmente no Rio Preto (2012-2015); em sala de aula da Escola de Dança da UFBA (2017-2019), Projeto Protejo (2010), na Fundação Terra Mirim (2017), no Parque das Dunas (2017) e em manifestações políticas nas ruas (2017-2019).

Em 2015, realizei o evento Dançando nas Montanhas em Residência Artística, como processo prático do Mestrado em Dança (orientado pela professora Maira Spanghero), e vencedor do edital Ninho Reis, do ano 2014. Nesta oficina, realizada no Rio Preto (Vale do Capão), ministrei uma experiência com “Tecido gravitacional dentro da água”, com os estudantes selecionados. Neste evento, decidi modificar o tamanho, a cor e a forma padrão que sempre utilizei nas aulas. Numa forma circular, o tecido gravitacional nos levou para experiências mais intimistas e facilitou o sincronismo compositivo e performático do coletivo. Detalhes desta experiência podem ser encontrados na minha dissertação de mestrado.

Figuras 78 – Fotos Dançando nas Montanhas em Residência Artística.



Fonte: Fabio Duarte. Na imagem: Estudantes do Curso. 2015.

Figuras 79 – Fotos Dançando nas Montanhas em Residência Artística.

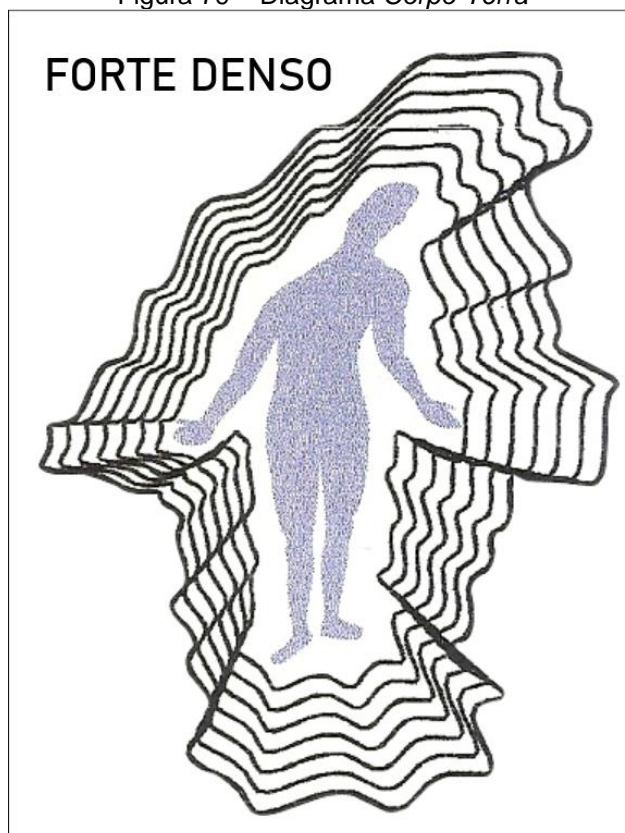


Fonte: Fabio Duarte. Na imagem: Marta Bezerra. 2015.



### 4.6.3 *Corpo-Terra* – Qualidade de Movimento Forte-densa

Figura 79 – Diagrama *Corpo-Terra*



Fonte- Neio Mustafá e Claudia Ferrari.

A qualidade de movimento forte-denso acontece quando se contrai o músculo agonista e antagonista ao mesmo tempo, mantendo-os com oscilações mínimas de relaxamento. O movimento tem uma característica centrípeta, cuja energia converge para o centro do corpo, de modo a concentrar o movimento o mais próximo possível do próprio eixo. Mesmo quando a intenção do movimento é projetada para fora, a energia tem uma forte concentração no centro do corpo.

Trata-se de um tipo de movimento que conecta o dançarino com o eixo gravitacional da terra. Com uma resistência ao fluxo do movimento, esta qualidade está relacionada ao elemento terra e, por essa razão, ligado à preservação, à conservação e à resistência –, seja na interação com o tempo, através de ritmos e velocidades constantes, com mínima alteração na pulsação, seja na dimensão espacial.

Através da prática da *Dança Sensorial Háptica*, aprende-se a escutar a inteligência do nosso próprio corpo e reconhecer as memórias conscientes e

inconscientes que auxiliam na comunicação do corpo com a natureza. Tal qualidade de contração simultânea de músculos agonistas e antagonistas pode ser utilizada como ativadora de estados de percepção, capazes de equilibrar a relação entre tensão e força, podendo, ainda, contribuir na percepção dos elementos da natureza em suas diversas estruturas.

A tensão gradativamente maior, neste caso, pode inverter e produzir estados de profundo relaxamento e sinergia *Corpo-Natureza*. Esta qualidade se utiliza de uma quantidade significativa de tônus, uma vez que contrai simultaneamente, tanto os músculos agonistas quanto antagonistas. Nesta qualidade, a respiração é fundamental, uma vez que o nível de tensão pode chegar ao extremo.

Finalmente, movimentos “condensados” acontecem quando ambos a agonista e antagonista encontram em estados de alta tensão e assim, podem se equilibrar mais com alta densidade de contração ou tensão. Essa qualidade acontece muitas vezes no final da célula do movimento, quando o fluxo livre está sendo controlado ou formado para chegar, ou criar, uma forma (posição) final do movimento; o “frear” envolve uma condensação muscular generalizada. (IANNITELLI, 2012, p. 07)

A qualidade condensada do movimento *Corpo-Terra* é muito eficaz para estudos de micromovimento e para a exploração de mínimas transferências de peso, utilizando ou não pontos de contato. A interação com a gravidade é onipresente, mas podemos interagir com ela, resistindo ou cedendo; no nível do movimento forte e denso, a tensão resultante apresenta gradativa variação de mudanças de eixo: o espaço torna-se plasmático, e a sensação é de resistência e peso. A respiração é profunda, lenta e constante, pois para manter o tônus neste grau de tensão, de modo permanente, é preciso muita atenção ao fluxo respiratório e muita abertura para a realização de movimentos isométricos.

O dançarino precisa ter uma ampla consciência da respiração, e, ao interagir com o ambiente, deve quase sempre moderar a intensidade do contato, sobretudo, em ambientes mais sólidos. No entanto, em espaços mais aquáticos, ou mais aéreos, essa qualidade é muito útil, devido à necessidade de criar resistência ao fluxo intenso das águas e dos ventos, caso seja necessário. Sendo uma qualidade de energia pesada e catalisadora de sensações nem sempre confortáveis, ela deve ser experimentada quando estamos em estado de presença e com o corpo descansado, pois este tipo de ação pode provocar tensões desnecessárias em corpos sem o devido preparo e consciência.



Figura 80 – Foto *Corpo-Árvore*. Processo de Criação Via Cor.



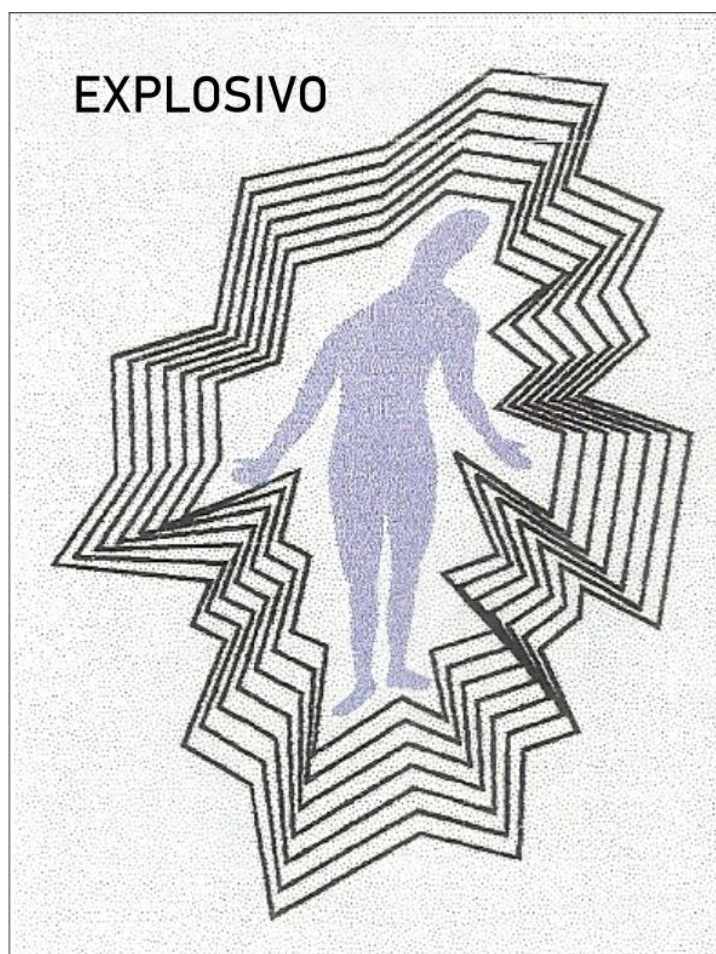
Fonte: Drika Rocha. Na foto: Iranildo Sampaio. 2010

Quanto maior a conectividade entre a respiração e o movimento *Corpo-Terra*, maior o potencial do corpo para se conectar com determinadas memórias que ficam armazenadas em pontos de tensão do corpo. Por meio da expiração, é possível liberar a tensão e revitalizar o corpo, para conexões com níveis cada vez mais profundos de comunicação com sua própria história corporal, bem como, com as memórias, devido ao grande teor de contração.

Por meio da inteligência proprioceptiva do corpo, o dançarino aprende a perceber e a moderar a quantidade certa de energia a ser empreendida, e sincronizar o movimento com a respiração, de modo que possa tocar o ambiente e ser tocado por ele num estado de corpo em que possa haver equilíbrio entre a tensão e a resistência. Assim, o movimento condensado exige do dançarino uma atenção na continuidade do fluxo e na quantidade de energia que coloca na ação dos músculos.

#### 4.5.4 *Corpo-Volátil* – Qualidade de Movimento Explosivo

Figura 81 – Diagrama-*Corpo-Volátil*.



Fonte- Neio Mustafá e Claudia Ferrari.

A qualidade de movimento Explosivo, Movimento Pulsante, acontece quando se contrai o músculo agonista e antagonista ao mesmo tempo e, em seguida, o libera, soltando o movimento como num impulso, numa vibração, numa pulsação. Nesta qualidade de movimento, o impulso imanente é dinâmico. De natureza vibrátil, tem a força do impulso, a velocidade da explosão, o espaço da criatividade e espontaneidade.

Como criança que segue seus ímpetos e confia na inteligência do seu corpo, o movimento explosivo é libertação, é catarse. Essa qualidade também pode ser utilizada com ritmos que produzem uma ação musculoesquelética pulsante, o que, de certa forma, ativa memórias de movimentos ancestrais, e conseqüentemente nos conecta com nossa natureza selvagem e instintiva.



Figura 82 – Foto *Corpo-Volátil*. Processo de Criação Via Cor.



Fonte: Antuá Art. Na imagem: Marta Bezerra. 2010.

Essa qualidade, semelhante ao fogo, pode também ser mesclada com as demais qualidades e se tornar híbrida, com características ondulatórias e explosivas, como as ondas do mar quando explodem na pedra. Pode ser talhada, cortada, se bifurcadas pela quantidade forte e densa, e se manifestar com qualidade de *Corpo-Terra*. Pode ainda prolongar-se em um sustentável movimento.

Ela descreve movimentos “explosivos” como movimentos produzidos por uma “grande diferenciação” entre agonista e antagonista – a forte diferenciação resulta num rápido movimento do osso na direção da contração. Assim, em qualquer saída de uma posição, podemos dizer que deveria existir uma pequena burst ou movimento dessa qualidade, uma “aceleração” súbita relativa o estado de estasis prévio. (IANNITELLI, 2012, p. 07)

A qualidade explosiva é muito útil quando exploramos movimentos com rápidas transferências de peso, inesperadas mudanças de fluxo e intencionalidades. Ao interagir com o ambiente vivo, devemos ter essa capacidade de responder de modo preciso e rápido às imprevisíveis situações.

A inteligência proprioceptiva do corpo opera como ordenadora dos impulsos corporais, empregando a quantidade certa de energia a ser empreendida em uma determinada ação. Sendo assim, o movimento explosivo exige do dançarino plena confiança na sua qualidade de entrega ao fluxo e às mudanças de peso que acontecem quando interagimos com o ambiente. Por essa razão, no plano comportamental, este corpo precisa de uma atitude presencial extrema, pois quanto maior a presença do *Princípio da Imanência*, maior será a performance criativa e maior a abertura, para ativar o *Princípio da Inventividade* durante a improvisação.

#### 4.7 ROSA DOS VENTOS: QUATRO FUNÇÕES PSICOLÓGICAS, QUATRO QUALIDADES DE MOVIMENTO, QUATRO ELEMENTOS.

Ao correlacionar as quatro funções psicológicas aos estados da matéria: terra, água, ar e fogo, temos a seguinte associação:

1. A sensação, por estar diretamente relacionada a experiências físicas, está ligada à energia do elemento terra e aos órgãos sensoriais;
2. A intuição, por estar ligada diretamente ao fluxo de possibilidades, está associada ao elemento Água;
3. O sentimento, por estar associado à paixão, é um julgamento que tem o ingrediente afetivo caloroso próprio do elemento fogo;
4. O pensamento, por estar relacionado aos valores e ideias, está associado ao elemento ar.

Estas associações, apesar de já terem sido feitas anteriormente por outros estudiosos e parecerem um tanto óbvias, foram as pulsões iniciais que me motivaram, enquanto jovem pesquisadora, a dar os primeiros passos na iniciação científica em pesquisa de dança, em meados de 1996. A essas relações, fiz associações com as qualidades de movimento forte-denso, explosivo, ondulatório e leve-sustentado, da fisiologista Valerie Hunt, e identifiquei alguns padrões de comportamento corporal associados a esses correlatos relativos à natureza do *Movimento Latente*.

Durante o mestrado, aponte os quatro princípios fundamentais para o desenvolvimento da *Dança Sensorial Háptica* e os correlacionei às quatro direções da *Rosa dos ventos*:

1. Ao Sul, associei a investigação do *Princípio da Multissensorialidade*, por estar relacionado à espontaneidade da criança.
2. Ao Oeste, o *Princípio da Inventividade*, ligado à gestação do novo e ao profundo feminino, simbolicamente representado pela lua.
3. Ao Norte, o *Princípio da Imanência*, balizado pelo conceito de Bergson sobre a duração e as noções sobre o tempo (ancestralidade x devir x por vir).
4. Ao Leste, associei o *Princípio da Sinergia*, estado de corpo, cujas participação e interação com as texturas do ambiente atingem um altíssimo grau de complexidade e complementaridade próprias do seu maior ícone simbólico: o sol que nasce sempre ao leste.

Nesta tese, a proposta consiste em unificar esses estudos em procedimentos metodológicos que integrem os *quatro Princípios da Dança Sensorial Háptica*, as quatro direções (*Rosa dos ventos*), os quatro elementos (território das cinco texturas), as quatro qualidades de movimento e as quatro funções psicológicas descritas por Jung, em uma estrutura de pensamento capaz de favorecer o entendimento do *Corpo-Natureza*, enquanto caminho para o desenvolvimento da *Educação Háptica* através da dança.

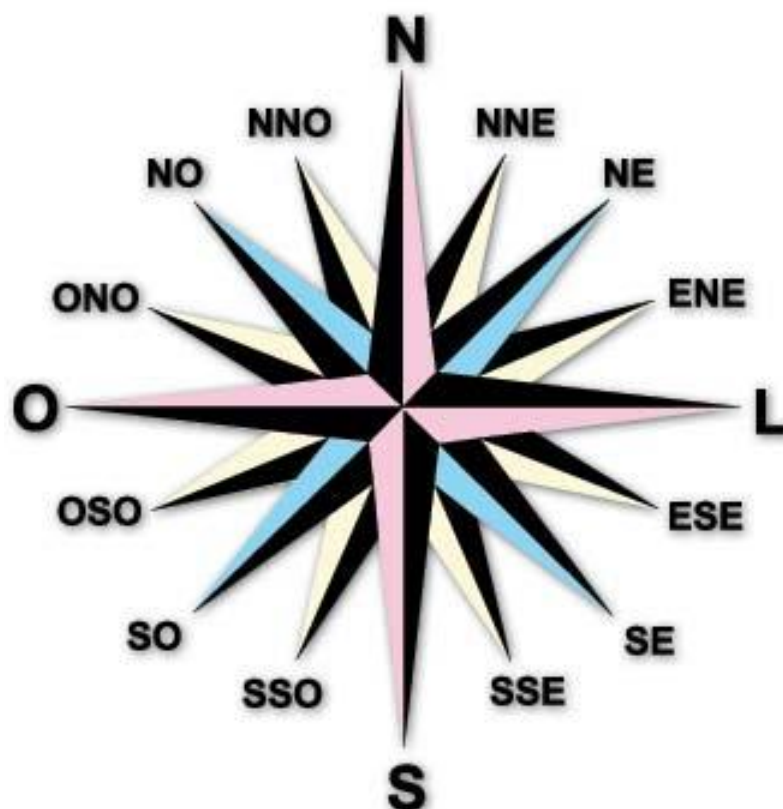
Importante salientar que nesta tese a Física, a Psicologia e Educação constituem campos do saber indispensáveis para essa investigação que tem na Dança os meios e o fim de comunicação com a natureza. A perspectiva da área da educação pode ser considerada o pilar/eixo no qual todas as demais áreas são transversais, pois me interessa responder à questão fundamental desta pesquisa, que consiste em saber para quem serve estes estudos, realizados ao longo de tantos anos. E encontrei no caminho da educação a resposta para essa questão: A dança é meio e fim que nos aproxima da comunicação com a natureza!

Vale ressaltar que o fluxo de trocas de saberes transdisciplinares, presente nos referenciais teóricos desta pesquisa, é validado pela interação do corpo com o ambiente, de modo experiencial. Na verdade, posso afirmar que estes pressupostos

teóricos foram utilizados para fortalecer teoricamente esta pesquisa, que tem um caráter eminentemente empírico.

Figura 83 – Diagrama Rosa dos ventos.

### Rosa-dos-ventos:



Fonte: <https://www.sogeografia.com.br/Conteudos/GeografiaFisica/RosaVentos/>

#### 4.7.1 Direção Norte

Elemento: Ar

Função psicológica: Pensamento

Princípio: Imanência

No Dançando nas Montanhas realizado no Vale do Capão, em 2002. O tema dos trabalhos estava relacionado a qualidade de movimento Leve-sustentada e ao *Corpo-Ventania*.

Perfil do público deste encontro foi caracterizado por pessoas mais velhas, terapeutas, geólogos, psicólogos, psiquiatras, museólogos, ecologistas, juristas, artistas e dançarinos.

Os procedimentos realizados tiveram um foco no aprofundamento das experiências imersivas. Centradas na interação do corpo no trânsito entre pedra e água foi possível entrar em profundas *Zonas de Conforto*, mesmo em situações complexas – o grupo era coeso e muito disciplinado. Acordávamos às cinco horas para meditar, fazíamos práticas de movimento em jejum; as rodas de compartilhamento eram sempre muito repletas de reflexões significativas e de elevados pensamentos sobre a relação entre o ser humano e a natureza.

As atividades corporais estiveram relacionadas a movimentos e técnicas respiratórias associadas ao micromovimento e à qualidade leve-sustentada. A velocidade da ação inicialmente se configurou lenta, mas após as imersões na natureza e na sauna sagrada indígena, realizamos danças rituais cujo ritmo individual e coletivo chegou a velocidades muito aceleradas e intensas. Como era um grupo muito concentrado, as imersões na qualidade de movimento leve-sustentada duravam horas seguidas, sem que o grupo se incomodasse com o ritmo lento das variações de exercícios.

A *Direção Norte*, na cultura dos nativos norte-americanos, está relacionada com a ancestralidade e aquisição de saberes e conhecimentos. Essa natureza mantenedora da vida liga-se diretamente ao *elemento Ar*, que sustenta nossos valores e nossa ética. Na terminologia das funções psicológicas denominadas por Jung, esta característica se relaciona à *função do pensamento*, que busca, a partir dos sentidos, absorver as experiências e produzir conhecimentos. Isso mostra que todo saber é adquirido por intermédio do nosso sistema sensório-motor e que toda memória ancestral é fruto da experiência humana ao longo da sua jornada na Terra.

O Pensamento, por ser considerada por Jung uma função racional, denota o quanto as memórias antigas podem ser acessadas e assimiladas pelas funções de julgamento (pensamento e sentimento).

Dançando, ativamos o nosso sentido háptico, podemos ter acesso a informações sobre os conhecimentos vivos das coisas, deixamos de ver o mundo a partir da ótica de um recorte fragmentado da realidade, e integramos as informações, de forma que seja possível uma comunicação com a natureza das plantas, das pedras, das águas, dos ventos. No contexto desta tese, a folha está diretamente relacionada à respiração e ao Movimento Leve-sustentado. Se tudo está vivo e vibra, comunica, e, se comunica é porque respira. O movimento é a linguagem e a qualidade da energia a sintaxe, o ar que respiramos! As folhas se expressam através da sua assinatura, as



árvores são o nosso pulmão planetário. Em se tratando da qualidade-leve sustentada (nosso Corpo-Ventania) podemos falar com os ventos, nos comunicar com as árvores, penetrar na vacuidade das pedras, apenas relaxando a musculatura e nos equilibrando no eixo sempre provisório do nosso centro de gravidade.

Figura 84 – Foto *Corpo-Árvore*.



Fonte: Marta Bezerra. Grécia, 2015.

Por esta razão, todo ser vivo condensa energia e potencialidade de troca com o ambiente. Não é à toa que nas tradições ancestrais, a dança e o canto são considerados sagrados, pois muito da comunicação que estabelecem com “outros mundos e outros seres” se dá através do som e do movimento.

Os meios de apreensão desta linguagem, secreta e disponível, são o foco de interesse desta pesquisa e configurou o maior interesse deste grupo. Dançando com a natureza, tendo como referencial a sensorialidade da dança, o coletivo aprendeu a estabelecer níveis muito sofisticados de troca com o ambiente, longe deste modo ativo e devastador, próprio dos seres humanos que enxergam a natureza apenas como um produto a ser utilizado e consumido.

Durante este encontro, foi possível reconhecer o tipo psicológico de cada pessoa, apenas observando os modos pelos quais o seu corpo se organizava no espaço e no tempo, evidentemente, esta nomenclatura junguiana não é fechada em uma forma de categorizar as pessoas, mas nos ajuda a localizar padrões energéticos do campo comportamental de cada um. Havia muitos participantes que manifestavam

um comportamento do tipo pensamento extrovertido e introvertido, mas a presença dos perceptivos introvertidos e extrovertidos e dos mais intuitivos e sentimentais também colaboraram bastante para que pudéssemos atingir graus muito elevados de comunicação com a natureza.

Como estávamos todos muito conectados com o *Corpo-Território-Árvore* e das plantas, por meio de danças e cantos, alguns mais sensíveis e já estudiosos da biologia tiveram o mérito de dançar e observar a assinatura dos corpos vivos da natureza e estabelecer meios de comunicação e produção de conhecimento por meio simplesmente do toque em movimento. Na partilha com o grupo, seus depoimentos comoventes nos fizeram perceber a importância de nos tornarmos mais responsáveis em nossos atos, com relação à preservação da natureza e ao bem viver de todos os seres e criaturas vivas.

Ao tipo psicológico perceptivo introspectivo, com tendência a ter predominância da função/sensação, correlaciono a qualidade de movimento forte–denso, que fisiologicamente está relacionado à contração simultânea de músculos agonistas e antagonistas, o que lhe confere uma qualidade de movimento mais densa, mais terra e mais concentrada dentro do eixo gravitacional do corpo, no entanto, ao lhe convocar para a experiência com a qualidade de movimento Leve-sustentada, estes, apresentaram surpreendentes gestualidade, mesclado a graciosidade e a leveza a firmeza e a beleza dos detalhes estéticos.

Durantes os rituais com a sauna e as danças indígenas, predominaram as qualidades leve-sustentada e forte-densa, como se houvesse uma compensação inconsciente, isso não significa que não havia espaço para apreensão de outras qualidades. Estamos tratando aqui apenas de ‘predominância’, e esta, ainda assim, é mutável e pode sofrer alterações. As danças nas pedras, por exemplo, mesclaram a densidade própria do elemento pedra com a ondulação provocada pela sua interação com os ventos, para os mais extrovertidos a gradação da força desta ondulação e densidade dependia, evidentemente, da relatividade da intensidade dos ventos, enquanto que para os mais introvertidos a densidade da intenção do movimento surgia dos impulsos internos do próprio corpo.

Por ser uma direção que nos conecta com o elemento Ar e com a organização do pensamento através dos saberes ancestrais, considero o *princípio da Imanência* regente dessa direção, sobretudo, por nos mostrar que a presença é nosso principal meio de acesso ao conhecimento disponível e, se seguirmos as trilhas deixadas por

nossos ancestrais, compreenderemos que a transcendência é um estágio imanente de envolvimento *Corpo-Natureza*, afinal, enquanto estamos presentes em matéria, nada está fora dela, passado, presente e futuro são dimensões do espaço, que ora se condensa ora se dilata nos trânsitos da nossa energia perceptiva.

Acessar a comunicação com as forças naturais nos leva inevitavelmente ao contato com nossa ancestralidade, detentora de saberes, e, por essa razão, quando a *Rosa dos ventos* gira para o Norte, é sinal de que teremos a oportunidade e o merecimento de compartilhar da *dança com a natureza*, tendo a mediação dos nossos ancestrais como provadores da experiência imanente. Neste campo, passado, presente e futuro tecem o tecido da presença, e a sensação não é mais tão brincante quando na *Direção Sul*, regida pelas águas da intuição. Quando a rosa-dos-ventos aponta para o despertar da criança – que, de forma ingênua e confiante, tateia as informações, sem que haja ainda uma organização neurolinguística coesa da experiência – Ao Norte, as experiências sobre a multissensorialidade, tão presentes na *Direção Sul*, transformam-se em estudo, em conhecimento neurolinguístico a ser aperfeiçoado, transforma-se em saberes ancestrais.

#### 4.6.2 Direção Sul

Elemento: Água

Função psicológica: Sentimento

Princípio: Multissensorialidade

No Dançando nas Montanhas realizado no Vale do Capão, em 2001. O tema dos trabalhos estava relacionado ao fluxo espontâneo e natural do movimento da criança e ao *Corpo-Território-Água*.

Ao Sul da *Rosa dos ventos*, acionamos a brincadeira, a alegria, a espontaneidade, através de estímulos de movimento relacionados a quedas e suspensões, equilíbrio e desequilíbrio, velocidade rápida e lenta, impulsos e movimentos controlados e, aos poucos, é possível observar o modo como cada participante reage a essa abertura de campo energético da criança interior em seu próprio corpo.

Depois da realização do ritual de abertura do Portal do Sul, apresentamos o roteiro do trabalho e os conceitos implicados na experiência e seguimos para a preparação técnica e interação coletiva. Com base nas noções de equilíbrio instável,

tecido gravitacional e qualidade de movimento ondulatório, o grupo de quarenta estudantes é estimulado a brincar de forma espontânea com o seu próprio eixo. Abrimos o portal sul da confiança e da entrega.

A produção de saberes produzidos no mundo, neste sentido, se mistura na pele do indivíduo. De modo, que há uma fusão de saberes, uma respiração recíproca, um acoplamento espaço-temporal entre o que se experimenta, em tempo real, e o que se conhece a priori e de modo imanente, sobre si mesmo, e o mundo que nos cerca. Jacques Delors concebe o aprender a fazer e o aprender a conhecer como fatores essenciais para o processo de aprendizagem, e os defende como sendo capazes de desenvolver um tipo de produção de conhecimento balizado na consciência de que toda forma de produção de conhecimento deve ser incluída e integrada na experiência.

Todas as ocasiões e todos os campos de atividade humana devem contribuir para tal, a fim de fazer coincidir a realização pessoal com a participação na vida em sociedade. A educação descompartmentada no tempo e no espaço torna-se, então, uma dimensão da própria vida. (DELORS, 2012, p. 96)

Neste estado de confluência que envolve o aprender a fazer e conhecer, os vórtices de energia ou fluxos de informação são acionados, de modo que os conhecimentos adquiridos sobre as texturas entrem em constante estado de devir, capaz de produzir novos campos de percepção para velhas e antigas memórias, ou mesmo para a abertura do que podemos denominar de conhecimentos surpreendentes, sem referenciais do passado. Estes fluxos de movimento geram pulsões capazes de acionar aspectos que nos remetem aos arquétipos da criança, da ancestralidade, do feminino e do masculino e formam o campo de imagens primordiais vivenciados por meio das dinâmicas inventivas e criativas do *Corpo Território Gravitacional*.

No caminho para o rio, brincamos de esconder, de pegar, de pular e de saltar. Permito que todos façam bastante barulho e se divirtam. Propositalmente, preparo um ambiente com palha seca e desenvolvo uma prática de interação com este elemento da natureza ou paro em alguma região com lama para brincarmos e dançarmos escorregando neste espaço instável.

Durante as práticas de dança em contato direto com as texturas da natureza, quase sempre acionamos memórias infantis que, através das ações musculoesqueléticas, movem a experiência no tempo e trazem para o presente,

estados de corpo, com notória presença de padrões cristalizados, adquiridos em experiências da infância e que se tornaram padrões enrijecidos pelo tempo.

Cada corpo é um território, traz história e não pode ser tratado como um conjunto de funções motoras. Neste território de identidade, representado pelas tradições xamânicas, como o portão da criança interior, é possível encontrar meios de desobstrução destes padrões estagnadores da energia criativa e espontânea, a fim de favorecer a espiral do fluxo vital presente em nosso sistema motor, de modo que as reconexões dos vórtices de energia interrompidas possam ganhar tubulações novas e sentidos ressignificados, favorecendo, assim, o desenvolvimento da cognição inventiva através da dança.

A *Direção Sul*, na cultura dos índios norte-americanos, está associada à confiança e entrega da criança. Essa qualidade espontânea é associada ao elemento Água, dentro da perspectiva junguiana, está diretamente ligado à função da intuição. Esta função nos oferece a possibilidade de percepção do mundo, a partir da nossa mente irracional e, por essa razão, associa esta qualidade de padrão vibratório e impulsivo à qualidade de movimento explosiva. Esta ação motora, que concentra ao máximo possível a contração muscular, e em seguida liberta o músculo, em um profundo e confiante relaxamento simultâneo de músculos agonistas e antagonistas, é favorável à expressividade da coragem no movimento, necessária para, por exemplo, jogar fora a bengala que serviu de sustentáculo de padrões estagnadores ao longo de uma vida.

De acordo com Valerie Hunt, essa qualidade de movimento está associada à tensão simultânea de músculos agonistas e antagonistas, seguida de relaxamento súbito. Portanto, é uma qualidade gerada por um impulso, uma intuição, uma ação motora espontânea, criada pela entrega e confiança, típicas das crianças. O *Princípio da Multissensorialidade* é o regente da *Direção Sul* da *Rosa dos ventos* – a espontaneidade, a confiança e a entrega auxiliam no desenvolvimento proprioceptivo e favorecem o sentido háptico, essencial para o despertar da criança interior renovada e descolonizada.

Essa criança interior representava a essência do início da minha vida e não carregava nenhum dos temores da minha vida adulta. Ela passaria a ser minha professora, ensinando-me a quebrar os espelhos da auto-importância e a rir das expectativas e das projeções que os outros colocassem em meu caminho, até que conseguisse voltar a ser eu mesma! (SAMS, 1993, p. 114)

### 4.6.3 Direção Oeste

Elemento: Terra

Função psicológica: Sensação

Princípio: Inventividade

No Dançando nas Montanhas realizado em Lençóis, na Chapada Diamantina, em 2005, o tema dos trabalhos estava relacionado a qualidade de movimento Forte-densa e Ondulatória. Para esse evento, preparei rituais imersivos dentro da caverna do Lapão e nas águas do Rio do Lapão.

O perfil do público deste encontro foi caracterizado por pessoas experientes em práticas terapêuticas, imersivas e criativas: geólogo, psicólogo, massoterapeuta, osteopata, professoras universitárias, ecologistas, produtores culturais, professores, advogados, promotora de justiça, artistas e dançarinos, o que me sugeriu a possibilidade de realização de uma imersão mais profunda na *Direção do Oeste*.

Os procedimentos realizados tiveram um foco voltado para a experiência no interior de uma caverna; a *função Sentimento e Intuição* revelava-se notória no comportamento do grupo e interpessoalmente eram muito comunicativos e alegres. A disciplina não era o forte deste grupo, mas alguns acordavam cedo e conseguiam participar das meditações e do alongamento no início da manhã. Os temas da nutrição e do movimento de acolhimento permearam os estudos.

As atividades corporais estiveram relacionadas a movimentos e técnicas respiratórias associadas ao fluxo de movimento ondulatório, dentro e fora do eixo corporal, e ao estudo de pausas e movimento simétricos e assimétricos da qualidade de movimento forte-densa. O ritmo dos corpos em movimento oscilava entre a gradativa aceleração da qualidade ondulatória e a desaceleração incontestável das formas estáticas e dinâmicas mais densas.

A sauna sagrada foi complexa. Muitos entraram em processos psicológicos muito intensos, as danças nas fogueiras tiveram forte conotação criativa e catártica e o Contato improvisação, muito praticado, os conduziram a experiências emblemáticas. Em meio às rodas de canto e danças circulares, o choro, a catarse e a alegria 'moveram as montanhas' durante o carnaval de 2005. As experiências dentro da água foram conduzidas com estímulos de movimento ondulatório e forte-denso, em contato com uma inesperada corredeira de água que conduzia os corpos ao fluxo incontrolável de deslizamentos por entre pedras e água, o que me obrigou a reforçar a segurança.

O campo emocional esteve muito aflorado na expressão corporal dos participantes, e a dificuldade de entrar no silêncio e na introspecção foi notória quando realizamos a imersão dentro da caverna. Preparei com velas dois espaços para que pudéssemos dançar. Um no interior da caverna e outro na beira do rio, quando em uma noite de Lua, realizamos a Temazcal.

Em outra ocasião, no ano de 2013, realizei mais um Dançando nas Montanhas com a presença de mulheres. Neste encontro, foi possível vivenciarmos coletivamente um rito de passagem e renascimento. A poética da dança revelou, a partir do movimento, o potencial transformador de cada uma das mulheres que ali estavam presentes, inclusive eu. Um pequeno relato desse encontro pode ser encontrado no (APÊNDICE N).

Para Kastrup, a “invenção das formas cognitivas é resultado de uma tensão constante entre a tendência à criação e a tendência à repetição. As transformações não são raras ou casuais, mas exigem um esforço para o ultrapassamento da tendência repetitiva”. (KASTRUP, 2007, p 62)

A resposta gravitária, o primeiro sentido desenvolvido, atua todo o tempo e é um sistema dinâmico e complexo que reage à gravidade e orienta o movimento. Esta resposta pode ser afetada por uma mudança na percepção ou pelo significado que damos a uma situação. Encontrar um estado de equilíbrio tônico permite que possamos modular nossas respostas de forma adequada em relação às situações ou demandas do contexto [...] os músculos tônicos ou posturais não são controlados por um comando motor regido pela vontade, eles possuem diferentes vias motoras, que estão mais ligadas às sensações e à zona subcortical. Esta é razão da importância para Godard de focar o trabalho com as micropercepções do movimento que pertence ao campo das forças. (CAMPOS, 2016, p.161)

Os corpos dessas mulheres responderam bravamente às demandas do contexto e de forma inteligente e receptiva de adaptaram ao ambiente, não houve luta, dúvida, resistência, simplesmente houve entrega e ação coordenada por uma mente em absoluto estado de presença. A *Direção Oeste* é representada na tradição dos povos nativos norte-americanos e mexicanos da América Central, pelo vazio da caverna escura, e está diretamente relacionada à capacidade de interiorização e introspecção e presença, por isso é associada à energia feminina, receptiva. A terra representa a fonte de aprendizagem desta *Direção*, e através da introversão e do silêncio da mente é possível encontrar as respostas para a grande questão desta *Direção*: qual é o propósito?



Nesta pesquisa, esta questão nos leva a perguntar, com que propósito abrimos mão do conforto das salas de aula e dos palcos e, em vez de coreografarmos passos seguros sob a luz da caixa preta, hermética e segura dos teatros italianos, nos aventuramos por territórios abertos, repletos de informações desconhecidas e carregadas de passos imprevistos e impremeditados?

Nas imersões focadas com temas relacionados à *Direção Oeste*, aprendemos a sentir as nossas emoções, normalmente, promovo condições e didáticas capazes de estimular estados de corpo que nos levam para o contato com as nossas emoções, pois sem estas sensações e sem estes sentimentos livres de condicionamentos automatizados, não é possível o desenvolvimento pleno da qualidade de movimento ondulatório, característico do elemento água e do aflorar das nossas emoções por meio da qualidade forte-densa. Ao Oeste, a dança nos leva para dentro de nossos medos, incertezas, desejos, expectativas e nos conecta às entranhas do nosso *Corpo-Terra*. Durante a *dança com a natureza*, ao Oeste da *Rosa dos ventos*, criamos novos vínculos com o ambiente e nos revelamos.

A fluidez e a flexibilidade necessárias, para envolver-se e se adaptar-se ao ambiente, ocorrem na medida em que nossa capacidade introspectiva ganha potencial e força suficientes para nos dar coragem para efetivar a transformação de nossos padrões de energia cristalizados e automatizados, de modo que as memórias cognitivas possam perder força enquanto nos aventuramos em experiências imanentes, catalisadoras de memórias celulares capazes de gerar e responder ao ambiente de forma inventiva.

Para Jung, o sentimento é uma função de julgamento que está relacionada ao modo como julgamos as experiências vividas, e esses sentimentos, de certa forma, relacionados ao nosso sistema de valores, nos servem de termômetro emocional medidor qualitativamente das impressões sensoriais. O sentimento é, portanto, o modo pelo qual julgamos nossas experiências emocionais e as traduzimos como agradáveis ou desagradáveis.

Com esse referencial, podemos observar nossas sensações com senso crítico. Avaliar as impressões sensoriais, tendo como referencial o sentimento, é abrir espaço para o reconhecimento do nosso próprio poder de renovação, neste aspecto, nossa percepção háptica ganha potencial integrador, na medida em que nossa sensibilidade e nosso equilíbrio se correlacionam. A qualidade de movimento ondulatória imagetivamente nos remete ao princípio feminino, historicamente, foi sucumbido à má

fama do sentimentalismo desprovido de objetividade. A psicologia junguiana, ao contrário, nos faz entender o quanto há de informação em nossos sentimentos. Aprender a observar-nos enquanto dançamos com a natureza é de certa forma aprender a sentir.

É importante salientar que neste processo de aprendizagem sobre a sensorialidade háptica, identificamos muitos sentimentos que fazem parte de um mapeamento neural, balizado por crenças e hábitos resultantes de imagens e memórias colonizadas por processos de aculturação. Esse comportamento reprimido/repressor vem sempre acompanhado de memórias provenientes das relações do passado e aqui consiste na atenção para saber reconhecer o sentimento imanente do sentimento cognitivo.

Quando a *Rosa dos ventos* gira para a *Direção Oeste*, durante os encontros que realizo, isso se dá por meio de um planejamento prévio e também pela configuração psicológica do grupo. As práticas da *Dança Sensorial Háptica* nos levam para estados de introspecção, de imersão profunda e, nesses estados, podemos tomar consciência de que muitos dos nossos sentimentos restritivos são imagens/memórias colonizadas por processos culturais ou por traumas adquiridos no passado e que outros são instintos naturais de proteção. Percebemos também que o sentimento de acolhimento também ocorre na medida em que reconhecemos a natureza dentro de nós.

Quando a roda gira para Oeste, é chegada a hora da transformação. Em situações como essas preciso identificar se o perfil do grupo apresenta disposição para a realização de práticas imersivas mais profundas. Como preparação, costumo conduzir a realização de uma sauna indígena para mensurar a predisposição dos aprendizes de encarar a escuridão da caverna e a respirar silenciosamente as suas próprias dores, pois considero a respiração muito importante para este momento de transformação e imersão em espaços que nos tiram da *Zona de Conforto*.

Costumo iniciar a jornada do Oeste criando vínculos entre os participantes para que possam saber que cada um tem um cuidador e que não estão sozinhos. Isso os ajuda a penetrar no silêncio e na solidão, de forma mais acolhedora, de modo que a caverna possa em primeira instância prover a sensação de uma *Zona de Conforto*. Depois, é importante o toque da criança, a intuição, para fazer o corpo mover-se, tendo a pele como “olhos” e o “ouvido” como direção.

Quando finalmente, a solidão torna-se solicitude, os corpos se acoplam no ambiente e seus “animais de poder” surgem, para proteger os praticantes do medo e da dúvida, podendo surgir também muitas memórias ancestrais ligadas ao útero, ao feminino, à criação. Na tradição dos povos indígenas de diferentes regiões, todos nós temos animais ancestrais ligados à nossa trajetória de vida e nos momentos de dificuldade eles surgem em nossa imaginação, em nossos sonhos ou mesmo em nossa realidade para nos conduzir e nos guiar no caminho. Ao Oeste costumo fazer práticas corporais de chamamento dos animais.

Os ritmos e o canto sempre servem de fios conectores para que cada um possa continuar dançando, sem perder a conexão com o grupo e com o seu próprio ritmo pessoal, mas sempre reservo momentos de silêncio absoluto, pois é neles que podemos identificar o propósito pessoal motivador da dança que iremos apresentar ao mundo. É com essa coragem que fazemos da experiência do Oeste um ato de transformação e desprogramação de sentimentos escravizantes, bloqueadores da nossa criatividade.

O elemento Terra da *Direção Oeste*, associado aqui à função Perceptiva Sensorial, nos mostra que, para haver aquisição de conhecimento, é necessário haver transformação, invenção de novos mundos possíveis. Uma taça sempre cheia nunca terá espaço para receber a água purificada e renovada do saber que provém da experiência. Ir para o “vazio” sabendo que o mesmo estará sempre ocupado pelas velhas ou novas formas de ver o mundo é se disponibilizar ao trajeto desconhecido, abrir as fronteiras do *Corpo Território Gravitacional* e escutar a voz do silêncio, indicando a direção para onde ir – é entrega, é a força do feminino que emana o poder da geração e dos estados de inventividade que somente são possíveis quando estamos em profundo estado de introspecção, quietude e silêncio. Por essa razão, os antigos povos indígenas associam a caverna à introspecção e o Oeste ao propósito pessoal. Encontrar essa pulsão é a chave para catalisar dentro de si a dança libertadora de velhos padrões e desenvolver o sentido háptico de modo pleno e integrado com a natureza.

Não levo grupos para fazer este tipo de imersão em cavernas que não tenham um rio, um córrego ou um poço em seu interior, porque a qualidade relacionada a essa *Direção*, na *Rosa dos ventos*, provém do elemento terra e, portanto, estamos acessando o movimento que por si só já traz uma densidade natural. A água, neste contexto, serve de contraponto para o desenvolvimento da flexibilidade e

receptividade necessárias para obtermos resultados positivos da experiência do corpo que dança nestes espaços a ermo. Em se tratando de qualidade, o movimento ondulatório caracteriza-se pela oscilação da contração de músculos agonistas e antagonistas, gerando uma onda sinuosa e maleável, típico da energia feminina geradora da vida. Concluir a imersão, levando o grupo para dentro das águas em uma caverna, é fundamental para finalizar o trabalho com a *Direção Oeste*.

A direção oeste é a morada tradicional do urso dentro da roda da cura. Esta direção está relacionada ao Vazio e é representada pela cor preta. As suas respostas provêm da caverna escura do urso. A capacidade de exercer a interiorização e a introspecção faz parte da energia feminina, que é uma energia mais receptiva. (SAMS, 1993, p. 117)

O *princípio da Inventividade* é o regente desta *Direção*. Quando decidimos perceber o ambiente e nos implicamos na experiência nos tornamos mais receptivos e capazes de transformar antigos padrões, identificar nossos propósitos e nos reinventarmos. A dança sob a regência do Oeste nos conduz para julgamentos emocionais fora dos padrões conhecidos de reação corporal, nos exige sentimentos e atos, a priori, receptivos e responsivos, caso contrário, entramos em *Zonas de Desconforto* e aquilo que deveria trazer aprendizagem traz mal-estar, desconforto e resistências.

Durante a dança regida pelo oeste da *Rosa dos ventos*, a clareza na compreensão de si e do mundo que nos cerca provém do sentimento, da implicação de si na resolução do problema. Não estávamos sobre pedras, córregos e pedregulhos, estávamos sobre a oportunidade de atravessar nossos próprios caminhos, vencer nossos próprios medos e obstáculos. Neste lugar, a pedra, a água e o pedregulho são o que somos no caminho. A empatia constitui a matéria-prima do sentimento e o campo de observação do aprendiz. Provém daquilo que nos afeta emocionalmente quando tocamos e percebemos, ao mesmo tempo, o toque das texturas naturais que igualmente nos afetam com suas qualidades, formas, temperaturas e densidades.

Quando entramos nas cavernas, outros “eus” se apresentam para dançar enquanto padrões de movimento esquecidos ocupam o espaço do nosso corpo como se fossem memórias de existência ainda não povoadas de forma consciente. Isso ocorre tanto no contato com as rochas, como com as águas que nascem das pedras dentro de cavernas. É delas, do seu silêncio, do vazio das suas rochas que nascem

as águas cristalinas. Deste contato imersivo, corpo a corpo com o silêncio das pedras e da quietude das águas cristalinas é que surge a cognição de novos padrões inventivos, distantes do equilíbrio.

Não precisamos estar dentro de cavernas para entrar em conexão com a *Direção Oeste*, conforme a tradição dos índios norte-americanos, todos os ambientes naturais contêm em si todos os outros, mas citei o exemplo da caverna por considerar que ela melhor explicaria o campo de atuação da *Direção Oeste*.

Muitas vezes o nascimento do novo e inventivo padrão de movimento vem em um súbito e inesperado passo, nos inunda de sentimentos intensos e o corpo inteiro, enquanto dança, se transforma. Outras vezes, nasce de uma rotação cauda\crânio que desmonta o padrão muscular e redireciona o labirinto para a percepção de outros modos de equilíbrio e o processo ocorre de forma gradativa. Ocorrem ainda, em meio a um escorregão inesperado que leva o corpo inteiro para dentro do problema e o desbloqueia, libertando-se daquelas velhas tensões que fazem doer o “*calcanhar de Aquiles*”. Ou pode vir também em um prolongado alongamento miofascial, capaz de criar espaços internos entre os ossos e soltar as articulações represadas por antigas tensões musculares, ou mesmo, de uma simples transferência de peso, capaz de colocar o Corpo/Ser imerso dentro do centro de forças que move o eixo corporal e desloca nosso centro de gravidade, em queda livre, para dentro de si mesmo.

Todos os caminhos, em contato com as texturas da natureza, levam para a transformação, porque em todos eles há potencialidade para o *Princípio da Inventividade* atuar de forma soberana e com o poder de transformar o obsoleto e amorfo movimento condicionado, em campo de energia vital, criativa e libertadora. Ao reconhecermos a nós mesmos como natureza, nos preparamos para aprender a conhecer a outridade.

#### **4.6.4 Direção Leste**

Elemento: Fogo

Função psicológica: Sentimento

Princípio: Sinergia

No Dançando nas Montanhas realizado no Vale do Capão, em 2004. O tema dos trabalhos estava relacionado à qualidade de movimento Explosivo, Ondulatório e Forte-densa e ao *Corpo-Vórtice*, ao *Corpo-Água* e ao *Corpo-Terra*.

A *Direção Leste*, para os nativos norte-americanos, é a morada do Sol. A iluminação, a clareza de visão, o pensamento elevado da totalidade que a tudo inclui e eleva; é lugar onde nos libertamos de velhos hábitos e crenças limitadoras e criamos novas percepções da realidade. Está diretamente relacionada ao *Princípio da Sinergia* e ao elemento Fogo, presente no Fundamento da Folha, por meio da fotossíntese. Na terminologia junguiana, está relacionada com a função da intuição e dos sentimentos elevados e, na fisiologia do movimento, à qualidade explosiva

Quando decidimos apontar a *Rosa dos ventos* para o Leste, durante os trabalhos de dança em contato com a natureza, temos que aprender a sentir a força dos ventos para saber direcionar a energia do Elemento Fogo que estaremos ativando através da dança. Como já foi dito na *Direção Oeste*, um passo importante para se chegar a este estado de aprendizagem do nosso *Corpo-Natureza* é nos reconhecermos natureza, pois sem este sentimento não é possível escutar e sentir as forças da natureza. A Leste, aprendemos como escutar o pensamento intuitivo, os nossos sentimentos elevados, a partir da sua estrutura física, seu movimento, suas texturas e assinaturas presentes na linguagem silenciosa das formas vivas. No (APÊNDICE O) apresento alguns procedimentos e observações didáticas do Dançando nas Montanhas II realizada em 2002 no Vale do Capão.

Em um conto da cultura da tribo indígena Kariri-Xocó, a comunicação com a natureza é relatada a partir de um diálogo entre Regné, um velho índio, e Simé, o seu filho. Neste conto, fica claro que antes de entrarmos em qualquer território natural, devemos pedir licença e proteção, devido ao princípio de que nenhum ambiente vivo é desprovido de passado, não existe espaço desocupado e, por essa razão, pedir licença para acessar a natureza se dá através do ato de sentir o espaço, aprender a escutar a hora certa de entrar e nunca esquecer de oferecer presentes.

A aprendizagem e o desenvolvimento de um pensamento ecológico carregado de princípios integradores com a natureza ocorrem a partir da produção de saberes baseados no julgamento (sentimento/pensamento) capaz de traduzir as impressões sensoriais em crenças e valores que nos façam compreender que não existe espaço vazio no universo, que todo o território está ocupado por matéria, cultura e conhecimentos.

Era um a noite de lua cheia que iniciava a história de um velho índio Reghé (Ancião). Céu cheio de nuvens pelos primeiros brilhos das estrelas, Reghé

chama seu filho Simé (Céu) para adentrar na mata e fazer sua primeira caçada. Caminhando entre trilhas, Reghé fala para seu filho:  
- Simé, para entrar na mata, devemos pedir a ela que nos proteja dos velhos espíritos, dos predadores selvagens, para termos uma boa caçada.  
Simé, curioso, achava que ao fazer o pedido, estaria livre dos perigos, mas percebe que não era simplesmente fazê-lo, e sim sentir a força da natureza. (CRUZ, 2019, págs. 05/06)

Durante essa prática de *Dança Sensorial Háptica* em ambientes naturais da cidade Igatu foi possível encontrar situações propícias para sentir os estados da matéria presentes na natureza, mas é sempre prudente pedir licença antes de tocar em qualquer elemento natural, este ato, que para muitos está relacionado a superstições, nos torna mais atentos ao ambiente, e com este ato respeitoso, muitas vezes podemos evitar acidentes desnecessários, provocados pela nossa distração e falta de atenção com relação ao espaço. Percebemos com a prática, que esta percepção sensível do ambiente se desenvolve gradativamente e envolve a aprendizagem da manutenção da consciência num estado multirreferencializado de percepção.

Neste contexto, a *Educação Háptica* vai sendo desenvolvida através do simples ato de aprender a fazer e conhecer, ou seja, aprender a mover e a perceber a resposta de acordo com a permissividade do ambiente. Os receptores sensoriais, em complexa simultaneidade com o pensamento, a intuitivo e o sentimento, formam o cenário ideal para que possamos entrar em sinergia *Corpo-Natureza*, a partir do movimento em contato com o ambiente físico. Por essa razão, não basta apenas pedir licença verbalmente, temos de agir com escuta constante, perguntando e esperando a resposta do ambiente, para, somente assim, mover-se.

Uma das importantes reflexões trazidas no bastão da fala, ritual indígena que permite a escuta coletiva, diz respeito ao fato de quando sentimos as forças da natureza (os estados da matéria-energia), até mesmo nossos pensamentos e sentimentos compõem a estrutura do ambiente, nada está separado de nada e é neste estado de corpo que surge a pequena dança, de pulsão, que abrirá a percepção, para que possamos penetrar e sermos envolvidos pelo ambiente.

Quando digo que a penetração no ambiente é a partir de pequenos pulsos, estou me referindo à transformação na consciência, o que significa que em relação à qualidade do movimento corporal, inicialmente, estaremos sintonizados com essa frequência, mas no decorrer da dança esses pequenos pulsos podem ganhar outras configurações de movimento.



Podemos alcançar estes estados em qualquer estado de corpo, basta entregarmos e confiarmos na expansão da nossa percepção, que se forma enquanto dançamos com a natureza. Quando estamos sintonizados com o padrão vibracional do Leste, quase imperceptivelmente, nos desligamos de padrões rígidos de análise e racionalização da experiência, e dançando, nos misturamos ao ambiente.

As imagens/movimentos produzidas nesta dança sinérgica se afastam de um modelo racional, sectário e fragmentado de cognição, e se aproximam de um estado de pensamento implicado no ato de mover-se. À medida em que aperfeiçoamos e incorporamos este princípio sinérgico em nossa pesquisa de movimento *Corpo-Natureza*, tornamo-nos cada vez mais adaptados e acoplados ao ambiente. Este aprendizado sobre a sinergia, associado nesta tese à *Direção Leste*, desenvolve o pensamento acerca da imanência/transcendência da matéria viva e expande multissensorialmente a compreensão que passamos a ter da realidade.

Nos estados de corpo expandido, o toque háptico é ativado e o pensamento torna-se ação, de modo que cada movimento ocorre da forma integrada, em tempo real, envolvendo a inteligência proprioceptiva do corpo, a gravidade e as texturas do ambiente. Nada exclui, tudo faz parte da presença do corpo no espaço. Nosso pensamento, livre de condicionamentos, nos leva para dentro da experiência viva, diretamente ligada às forças da natureza, presentes naquele ambiente, e tudo que precisamos fazer é escutar o movimento dentro/fora, e agir de acordo com a pulsão do tecido gravitacional que nos une ao ambiente natural e nos conecta com as forças da natureza.

Na *Direção Leste*, temos a sensação de que entramos num moinho de ventos. Tendo o tato como sentido organizador da experiência, nossos corpos apresentam-se abertos para penetrar e sermos penetrados por novos campos de percepção e produção de conhecimento que envolvem o pensamento, as crenças e a visão da realidade, mas dessa vez, totalmente integrado com os sentimentos e as sensações vivenciadas – nada está fora da experiência e daí nasce a permissão do ambiente para que entremos em estado de sinergia *Corpo-Natureza*. De modo muito sutil, sentimos nossa pele atravessar a pele dos mundos que nos cercam e nos tocam. Acontece um acoplamento físico impressionante, seja em contato com a textura da água, da pedra, da lama, da areia e da madeira, não importa o meio, todos os caminhos na natureza levam-nos ao aprender a ser e *sentir*.

A Leste, abrimo-nos para novos campos de consciência e percepção, nos permitimos penetrar no campo da sinergia *Corpo-Natureza* e desenvolvemos o pensamento, a ação e a intuição simultaneamente. Durante este encontro coletivamente, nos percebemos dentro da experiência sinérgica, quando já fomos envolvidos e atacadados pelas forças da natureza de modo inusitado. O sentimento aflora e a sensação é avassaladora, não há como ser imperceptível, e pode ser tão forte quanto os raios da luz do Sol quando apontamos nosso olhar em sua direção ao meio-dia.

Nossa frágil e desconfiada mente, diante de tamanha magnitude, pode não suportar a sensação, e sentir medo e até mesmo dissociar por não conseguir processar tamanha abertura de percepção. Muitas vezes, a tomada de consciência é tão inesperada, que desconfiamos daquele estado de inseparabilidade e racionalizamos a experiência, tentando encontrar explicações lógicas para o fenômeno em si.

Esse tipo de comportamento reativo nos tira do estado de conectividade, alcançado espontaneamente, e pode interromper a aprendizagem. Por essa razão, como aquecimento, realizei exercícios de respiração profunda, para que nosso cérebro já bem oxigenado, possa iniciar a dança com as impressões sensoriais integradas em nosso sistema senso-motor e psíquico, sem interrupções abruptas.

Ao fragmentar a percepção, separando o sentimento do pensamento, a realidade do sujeito é reproduzir um padrão de comportamento e crenças mapeado por todo um sistema de valores instituído em nossos hábitos perceptivos, alicerçado pelo paradigma cartesiano que vem sedimentando e reafirmando a separação corpo/espírito e mente/matéria, há muitos séculos.

As organizações religiosas, a colonialidade do poder, a misoginia, o racismo ambiental, étnico e cultural são desdobramentos do patriarcado e do capitalismo. Ambos os sistemas de valores reforçam e retroalimentam este sistema de crença ancorado na fragmentação e separação humanidade x natureza, partes e todo, singularidade e diversidade.

Dançar sobre a maestria da força do movimento explosivo do Elemento Fogo, nos amplia a visão limitadora que nos afasta da sabedoria sensório-motora e nos reduz cada vez mais a espaços virtuais com baixos estímulos sensoriais. Quando entramos na “dança da águia” ou na “dança do Sol” - transformamos nossos valores

e voamos, abrimos espaço para o imaginário e iniciamos um diálogo *geossinestésico* com os estados da matéria presentes na natureza.

É provável que muitas vezes possamos entrar e sair, conectarmos e desconectarmo-nos deste estado de sinergia *Corpo-Natureza*, e isso acontece porque nossa mente, desabituada com este tipo de interação sinérgica, pode desconfiar, ou não conseguir absorver mentalmente ou emocionalmente as sensações tão “fora da caixinha”, do programa já preestabelecido e mapeado pelas memórias sensoriais, pelos sentimentos e pelos pensamentos que temos, organizados a priori.

Para aperfeiçoar a duração de permanência neste estado de *Corpo-Natureza* são necessárias muitas práticas. Com a referência da qualidade Explosiva do *Corpo-Volátil* como mediadora da comunicação e diálogo com o ambiente aprendemos que quanto menos esforço, maior o equilíbrio e a duração da consciência, no estado de conectividade.

A ética adquirida nesta experiência provém do valor intrínseco e do valor inerente a todas as espécies. Essa clareza de visão nos mostra, através da experiência tátil e da arte de dançar, que todos os seres e espaços vivos são territórios sagrados de existência e, muitas vezes, de resistência e luta pela sobrevivência.

O pensamento, quando associado de modo complementar ao sentimento, nos ajuda a criar respostas precisas sobre as informações táteis, auditivas, olfativas e visuais, e nos coloca dentro da experiência de aprender a provar das sensações e desenvolver a percepção sensorial, de modo que seja possível uma abertura para novos campos cognitivos. Essa integração amplia o espaço e a duração da presença, e nos traz a compreensão do Fundamento da Totalidade da árvore, já explicada anteriormente. Aqui, o pensamento é implicado na ação e não uma entidade de fora da experiência. Categorizando ou quantificando o que por natureza é mutável e indeterminado só nos afastamos da natureza. No ‘aqui e agora’ a informação, o pensamento, o sentimento e a sensação estão implicados na ação.

A qualidade de movimento explosivo, que, segundo Valerie Hunt, está relacionada à contração simultânea de músculos agonistas e antagonistas seguidas de relaxamento, aqui está ligada, de forma direta, com o impulso dinâmico do corpo no espaço e com a erupção de novas formas de pensar e perceber a realidade. Este estado de leveza proporciona a elevação da imaginação e percepção – podemos enxergar para além do mundo mundano, cotidiano e vulgar da ótica, e olhar o mundo a partir do sentido háptico, que abarca a totalidade da percepção.

O *Princípio da Sinergia* rege esta direção, sobretudo, por sua característica permeável e penetrável em outros mundos possíveis. Por essa razão, o potencial de aderência está ligado à energia ativa de nossa natureza que, ao ser utilizada de forma saudável e criativa, deve vir como símbolo de superação de toda e qualquer forma de violência, ignorância e rigidez.

#### 4.7 AS TEXTURAS DA NATUREZA E A *GEOSSINESIOLOGIA* DOS CORPOS

Criar um mapa de comunicação *Corpo-Natureza*, enquanto seguimos os desvios da natureza em suas longínquas inclinações, elevações, declinações, relevos e abismos presentes em todas as formas vivas da Terra, é como estabelecer um diálogo preciso e direto com a gravidade. Entender a geologia da Terra e a cinesiologia do corpo humano é fundamental para que haja interseções entre estes dois mapas/territórios. Os estudos percepto-sensório-motores foram ordenados e ornamentados pelas curvaturas dos diferentes reinos – vegetal, animal e mineral, estes mapas/territórios naturais são revelados aos dançarinos, à medida que conseguem lapidar a sua sensibilidade ao toque, desenvolver a multissensorialidade e a destreza motora, por isso, a importância da técnica, ou dos procedimentos, conhecimentos e conteúdos.

Recapitulando o que já foi mencionado acima, proponho estudos em texturas naturais da água, da lama, da areia, da pedra e da madeira, tendo como procedimentos a aplicação das quatro qualidades de movimento, propostas por Valerie Hunt (ondulatório, forte-densa, explosiva e leve-sustentada), associadas aos quatro elementos da natureza (água, terra, fogo e ar) e às funções psicológicas: sensação, intuição (funções irracionais), sentimento e pensamento (funções racionais).

Por entender as texturas da natureza como territórios geológicos vivos, vou denominá-las *Território de Texturas Naturais*, e classificá-las a partir do seu próprio nome. Paralelamente, farei relações *geossinesiológicas*, associando-as com as qualidades de movimento já mencionadas aqui nesta pesquisa.

O *Corpo-Território-Água* está relacionado à textura da água e à qualidade de movimento ondulatório, que fisicamente opera a partir da oscilação da contração entre músculos agonistas e antagonistas, e está relacionada à função Intuição.

O *Corpo-Território-Árvore* está relacionado à textura das árvores e ao movimento forte-denso resultante da contração simultânea de músculos agonistas e antagonistas, sendo a Sensação a função psicológica associada a essa qualidade, por estar diretamente relacionada à relação somestésica do ser humano com o mundo.

O *Corpo-Território-Pedra* está relacionado à textura da pedra e à qualidade de movimento explosiva resultante da contração muscular, seguida de relaxamento simultâneo de agonistas e antagonistas. Associa à função psicológica do Sentimento, ao fogo do coração.

O *Corpo-Território-Ventania* é ativado quando permitidos o livre fluxo do relaxamento simultâneo de músculos agonistas e antagonistas, e produzimos a qualidade de movimento leve-sustentada, que traz de imediato a associação com a função psicológica do Pensamento e ao movimento expansivo da textura da areia.

Importante esclarecer que essas qualidades podem operar simultaneamente durante uma dança, ou seja, a depender da necessidade, uma parte do corpo pode estar sendo orquestrada pelo *Corpo-Ventania*, enquanto outra parte está sendo sustentada pelo *Corpo-Terra*, *Corpo-Água* ou *Corpo-Volátil*. Outro fator importante é ressaltar que essas qualidades de corpo não estão necessariamente condicionadas às texturas do ambiente, muitas vezes, sobre a superfície de uma árvore, temos de ativar nosso *Corpo-Ventania*, dentro da água precisamos ativar nosso *Corpo-Árvore*, e sobre a superfície de uma pedra, precisamos, às vezes, conectar-nos com o nosso *Corpo-Volátil* e, assim, sucessivamente.

Nesta dança 'pele a pele' com a natureza, podemos acessar informações do campo morfogênético, presente na geologia da Terra e, a partir da percepção sensório-motora, traduzir de modo subjetivo as impressões registradas em nossa consciência. Essa conexão com as nossas origens e memória morfogênética associa ao *Corpo-Território-Lama*.

Se ficarmos bastante atentos, podemos ainda reconhecer pontos de equilíbrio (função fólica) e inteligência proprioceptiva em nossos corpos, capazes de ativar memórias ancestrais que nos levam para dentro da experiência sensível com o ambiente. Isso significa que os processos cognitivos desenvolvidos, a partir da *Dança Sensorial Háptica*, estão totalmente atrelados ao sistema sensório-motor e ao entendimento de que nosso corpo funciona como um campo multidimensional

ecossomático. Cabe a cada um desenvolver a destreza conectiva da consciência para acessar camadas mais profundas da percepção.

Neste contexto, nossa percepção passa a ser entendida como um campo de informações e memórias, parte consciente e parte inconsciente, com potencialidade para ser acessado, seja através de heranças culturais, seja pelo contato direto com a informação presente na geologia da Terra, através das sensações.

Em alguns encontros do Dançando nas Montanhas, realizados na Chapada Diamantina, tive a oportunidade de contar com a participação de alguns geólogos que nos ofereceram algumas noções introdutórias de geologia, referentes aos conhecimentos relativos às rochas e aos minerais, ao tectonismo, ao vulcanismo, às estruturas geológicas, além de informações sobre a geografia, que contribuíram para que reconhecêssemos o ambiente mineral de uma forma muito mais complexa do que apenas como um conjunto de rochas.

Durante os caminhos, eles explicavam como o clima se relacionava com as formas e evolução do relevo, e como a ocupação humana se dava a partir das escolhas ambientais.

Muitos participantes tiveram experiências bastante emblemáticas ao dançarem em contato com as rochas, depois que tiveram a oportunidade de estudar a geologia, logo em seguida, participarem de uma prática de dança. Muitos relataram sobre a facilidade com que assimilaram as informações, sobretudo, por terem tido a oportunidade de conhecer as rochas, poder tocar e dançar com cada uma das suas texturas, sabendo diferenciar suas camadas e se envolvendo criativamente com o seu peso e volume; puderam sentir e perceber a informação conceitual, a partir das suas próprias sensações físicas, tendo o sistema cutâneo e motor como proporcionador de produção de conhecimento.

Nestas práticas de *dança com a natureza*, fatores físicos, culturais e psíquicos estão relacionados e implicados uns nos outros e estruturam a pedagogia decolonial da *Educação Háptica*, aqui proposta. Estruturada a partir dos Sete Fundamentos da *Árvore* (*Fundamento da Semente Fractal*, *Fundamento da Raiz*, *Fundamento do Caule*, *Fundamento da Folha*, *Fundamento da Flor*, *Fundamento do Fruto* e *Fundamento da Totalidade*); dos quatro Princípios da *Dança Sensorial Háptica* (*Multissensorialidade*, *Imanência*, *Sinergia*, *Inventividade*); das quatro direções atitudinais associadas à *Rosa dos ventos* (*Norte*, *Sul*, *Leste* e *Oeste*); das quatro Funções Psicológicas (*pensamento*, *sentimento*, *intuição* e *sensação*); dos quatro

Elementos da Natureza (Terra, Fogo, Água e Ar) e, para concluir, das cinco texturas da natureza (*Corpo-Território-Pedra, Corpo-Território-Água, Corpo-Território-Areia, Corpo-Território-Lama, Corpo-Território-Árvore*).

O conhecimento *Corpo-Natureza*, portanto, traz em sua característica a diversidade de aspectos e campos de percepção que permeiam um entendimento mais sutil sobre a geologia e a geografia, buscando, com isso, outras formas de envolvimento do ser humano com esses conhecimentos, transmitidos de forma racional, sem passar por nenhum tipo de experiência física, tátil e sensorial.

O ser humano, para manter-se em pé, precisou fazer muitas negociações com a gravidade. Estes estados de inclinação, sinuosidade e ondulação, presentes na geologia natural da Terra, são como pontos de instabilidade e podem ativar memórias celulares e seculares. O ser humano, para caminhar, teve de aprender a fazer ajustes em seu eixo e, aos poucos, encontrou os pontos de equilíbrio do corpo sobre o tecido da gravidade, ao ponto de conseguir caminhar com as duas pernas em equilíbrio dinâmico. Essa mudança, evidentemente, afetou os processos cognitivos. Quando usamos os braços e as pernas como base para o deslocamento, ou quando rastejamos ou modificamos nosso eixo gravitacional, alteramos também nossa percepção do mundo e, a partir das texturas da pedra, da água, da areia, da madeira e da lama, acessamos a geomorfologia destes ambientes e ativamos memórias sensoriais ancestrais, além aquelas ainda por vir.

Cada fenômeno natural tem uma diversidade de particularidades, nuances e comportamentos. Na natureza, as texturas são multirreferencializadas, apresentam muitas variações e são originárias de combinações dos principais elementos da natureza: água, terra, fogo e ar.

Entendo estes elementos apenas como denominações genéricas de fatores repletos de variações e gradações de intensidade, volume e pressão. Por exemplo, a pressão do ar no alto de uma montanha é totalmente diferente da pressão do ar ao nível do mar. A densidade da água do mar é totalmente diferente da densidade das águas doces, e assim por diante. Estes elementos possuem muitos estados e podem ser percebidos diretamente pelas pessoas.

Por essa razão, a aprendizagem do *Corpo-Natureza* passa por uma didática gradativa e pode favorecer a libertação de traumas, memórias estagnadas, forças que oprimem a espontaneidade do corpo, para tão somente depois, poder ser reintegrada ao *corpus* de conhecimento vivo, presente e disponível na natureza. Essa restauração



do ser é constituída, a partir do aprofundamento no *Corpo-Natureza*, que se estende desde *Zonas de Conforto* a *Zonas de Desconforto*. Esta *Dança Sensorial Háptica* pode ser um caminho de restauração do ser enquanto indivíduo e enquanto humanidade.

Passo a passo, vamos adentrando as camadas da pele de todas as texturas vivas e, simultaneamente, adentrando em nosso próprio corpo físico, em seu aspecto multidimensional. Entre vórtices de energia e sinergias espaço-tempo, a *Dança Sensorial Háptica* traz a dança da permanência e da impermanência, num discurso corporal de vida-morte-vida, ininterruptamente desconstituindo o corpo de polaridades díspares. Especialmente, uma dança de integração, desintegração e reintegração, de modo a modificar a identidade em prol de uma outridade fenomenológica, e tudo isso, sem perder de vista o seu eixo de conexão com o campo gravitacional da Terra.

#### 4.8 TERRITÓRIOS DAS TEXTURAS NATURAIS

As texturas da pedra, da água, da madeira, da areia e da lama constituem as cinco texturas observadas enquanto objetos de estudos desta pesquisa, cuja fonte é a natureza, a minha infância, a história de minha vida, como já foi explicado na introdução. Estas tramas estruturais da matéria viva possuem densidades, temperatura, volumes e variáveis geológicas peculiares a cada região.

Nesta perspectiva de pesquisa, não há separabilidade entre o corpo e a natureza, por isso, falarei de cada uma dessas texturas, já considerando-as como *Corpos-Território*. Por essa razão, acrescentarei este termo (*Corpo-Território*) antes de cada textura, para que o leitor possa entender que estamos tratando de um espaço de ocupação que envolve o entendimento do direito intrínseco e inerente de cada ser vivo, e para que nós, seres humanos, dançarinos/performers, ao nos relacionarmos com estes *outros corpos*, possamos ter o mesmo cuidado e o mesmo respeito que temos por nós mesmos e pelos nossos semelhantes, pois todos os seres vivos são parte inseparável da totalidade da natureza. Além disso, essa perspectiva traz o entendimento de que as texturas são entes vivos dotados de inteligência e capazes de responder ao ambiente, conforme as necessidades e interações. Não são espaços passivos, palcos da cena, são como tecidos gravitacionais disponíveis para troca de informações com o meio.

#### 4.8.1 *Corpo-Território-Pedra*

O povo de pedra que detém os registros da Mãe Terra. Estes grandes Mestres têm condições de transmitir aos buscadores da verdade grande parte do conhecimento relativo à história do nosso Planeta e à história de seus filhos. A missão das Pedras, o seu serviço na Terra, consiste em armazenar energia. O corpo de nossa Mãe Terra é constituído por rochas que se quebram e que se movem de acordo com as mudanças climáticas. Elas vão se rompendo, formando pedras menores que mais tarde se tornam solo. As rochas detêm registros históricos e transportam energia eletromagnética na superfície da nossa Mãe. O Povo de Pedra coleta energia e armazena para uso posterior. O reino mineral é matéria densa cujas qualidades magnéticas permitem às Pedras registrarem tudo aquilo que ocorre no planeta. (SAMS, 1993, p. 313)

Como já foi dito, todo corpo é território e todo território é corpo. Não existe espaço vazio, não existe território desprovido de história, uma vez que toda matéria viva tem uma existência temporal, todos nós seres vivos temos uma origem, um lugar de pertencimento e processos de mudança que nos transformam ao longo do tempo.

A duração de vida de um ser humano é muito diferente da duração de vida de uma rocha, que, para ser medida, necessita de um espectrômetro, já que são muito mais antigas que a humanidade, e, por esta razão, não podemos contar o seu tempo de existência. Com pelo menos 4,5 bilhões de anos, podemos dizer que a pedra é nosso ancestral mais antigo e a duração de sua vida é quase incalculável. As pedras espalham-se por toda a superfície da terra, com tipologias diversificadas, seu esfriamento é responsável pelo surgimento da água que, por sua vez, é responsável pelo surgimento de outras formas de vida.

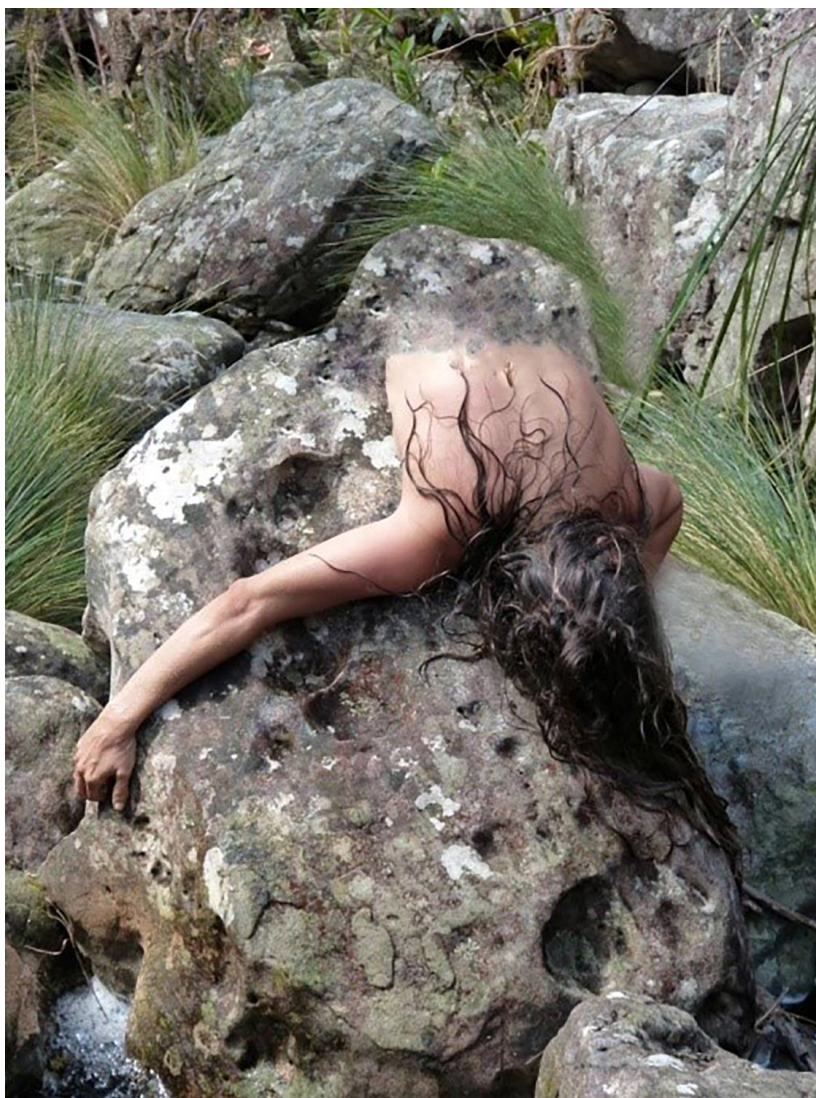
Quando o espaço deixa de ser apenas o palco dos acontecimentos e passa a ser percebido como um território, seja ele cultural ou biológico, somos convocados a aprender a caminhar sobre o chão, pedindo licença. Nós, humanos, habitamos a terra há 300 mil anos. Em relação às rochas, somos recém-nascidos. Essa informação é o ponto crucial para que as iniciativas de Educação Ambiental sirvam como oportunidade de aprendizado e para que possamos conhecer a história da Terra, implicada em nossa história coletiva e pessoal.

O *Corpo-Pedra* está relacionado à interação do dançarino performer com o reino mineral. O toque pele-pedra, ponto de contato e superfície/camadas da pedra são motivos e motivações de experimentação e investigação da *Dança Sensorial Háptica*. Pela integração corpo x pedra x gravidade, podemos sentir a superfície da

pedra e distribuir nosso corpo em seu território, de modo cada vez mais acoplado e integrado.

Dançar em contato com o território das pedras é em primeira instância dançar em contato com a história da sua existência. Quando dançamos com as pedras, dançamos com toda a sua história, por isso, dançamos com o *Corpo-Território- Pedra (Corpo-Pedra)*. Com as práticas da *Dança Sensorial Háptica*, aprendemos a nos relacionar com a diversidade de tipologias naturais das rochas. Aprendemos a perceber os pontos de contato como pontos de equilíbrio e comunicação com a pedra.

Figura 85 – Foto Práticas de *Dança Sensorial Háptica- Igatu*.



Fonte: Alberto Silva. Na Imagem: Marta Bezerra. Igatu/Bahia, 2008.

À medida que praticamos, vamos reconhecendo a presença das camadas mais profundas da pedra, mesmo que não seja relativamente possível um contato físico

direto. Tocar na “pele” ou superfície/camadas da pedra, tendo a compreensão de que ela possui a crosta, o manto e o núcleo, aumenta a dimensionalidade da percepção, aumenta o reconhecimento da sua natureza e, conseqüentemente, o nosso olhar e nossa potencialidade de escuta torna-se mais amplificada.

A superfície, ou crosta terrestre, é a camada mais fina do tecido geológico da Terra, e, apesar de parecerem paradas, estas rochas estão conectadas e formam as placas tectônicas, que se movem constantemente. A ideia de pedra parada é apenas uma limitação da nossa percepção. Estas placas estão em constante e ininterrupto movimento – situadas sobre o manto da terra, quando superaquecidas, elas transferem para as camadas mais externas o calor, fazendo com que elas se movam, unindo-se ou separando-se.

Na superfície, a pedra possui uma forma condensada, uma qualidade forte-densa. Quando entregamos o peso do nosso corpo para uma pedra, é natural que depois de certo tempo, ela pareça desconfortável, obrigando o corpo a fazer ajustes constantes para melhor se acoplar, ou seja, interagimos de forma direta e imediata com o peso e com a gravidade da Terra.

Os pontos de contato da pele com a pedra são elos-pontos de comunicação. Para os povos originários das américas a pedra armazena energia, do mesmo modo, nosso corpo condensa a energia e, pelo movimento, transforma percepção em ação e vice-versa, por isso, não devemos nos prender à primeira imagem-sensação que surge quando experimentamos repousar nossos corpos sobre a pedra. Essa imagem-sensação quase sempre vem acompanhada de certo desconforto, de sensação de superfície densa, dura e porosa. Mas a pedra pode ser leve, vazia e deslizante, tudo depende do modo como articulamos o nosso centro de gravidade.

Quando dançamos, podemos diminuir o peso do nosso corpo, mesmo que a massa se conserve, porque o movimento produz negociações com o centro de gravidade da terra, capazes de nos favorecer a sensação de leveza. A imagem da pedra preenchida pode também ser transformada, à medida em que formos encontrando uma respiração conjunta. Muitos consideram as pedras ásperas, mas até mesmo aquelas mais pontiagudas podem se tornar confortáveis, tudo depende do modo como relacionamos os pontos de contato e a pressão muscular, e direcionamos o nosso pensamento/intuição. Quando aprendemos a distribuir o peso do nosso corpo sem sobrecarregar os pontos de contato com a pedra, é possível deslizar como se ela estivesse molhada ou com limo, assim, adentramos em outras camadas da pedra.



Para adquirirmos tamanha destreza, temos que praticar as qualidades de movimento (ventania/leve-sustentado, água/ondulatório, terra/forte-densa e vibratório/explosivo) neste ambiente de rochas. Não existe uma regra fixa, cada ambiente de pedra nos informará por qual qualidade iniciaremos a pesquisa.

Podemos começar pulando pedra, correndo, saltitando, utilizando a qualidade explosiva, volátil, assim como, podemos simplesmente descansar e respirar até que o cheiro da pedra possa exalar e acolher o peso do nosso corpo por inteiro e, através dos pontos de contato, mudarmos de posição, como se fôssemos parte do movimento tectônico da rocha. Para tanto, utilizamos a qualidade forte-densa. Podemos ainda, deslizar como cobra, escorregar feito água, nos acoplando e desacoplando ininterruptamente, por entre a curvatura do espaço, entre uma pedra e outra – basta nos conectarmos com a qualidade ondulatória. Por fim, podemos nos soltar completamente num balanço aleatório, sem resistência e deixar nosso corpo pendular sobre as pedras, para isso, basta ativar a qualidade ventania/leve-sustentada.

Figura 86 – Foto Dançando nas Montanhas em Residência Artística.



Fonte: Maíra Spanghero. Na Imagem: Bárbara Leoa. 2015

Se ativarmos a *Direção Norte* da *Rosa dos ventos* na interação com as pedras, entramos em camadas mais profundas da percepção e da relação com a pedra e, num nível sensorial, podemos acessar a história ancestral da pedra e de nós mesmos enquanto humanidade.

A Oeste, a interação ocorre de modo muito intimista, personalizado, acontece uma penetrabilidade pele/pedra que nos envolve em estados muito peculiares de micromovimentos. Trocamos de pele, então, sentimentos de pertencimento e envolvimento *Corpo-Natureza* podem ser potencializados. A Leste, a 'pedra deixa de ser pedra', o corpo deixa de ser corpo, corpo e pedra tornam-se um só território percepto-sensório-motor, e, nestes estados, podemos estabelecer uma comunicação muito elevada com a natureza.

Precisamos, para isso, ter pleno conhecimento do nosso centro de gravidade, pois essa interação está diretamente relacionada às transferências de peso e ao nosso eixo gravitacional. Na *Rosa dos ventos*, podemos acessar a interação com as pedras, tanto pela *Direção Sul*, quanto pelas direções norte, leste ou oeste. Pulando pedras, acessamos nossa criança (sul), brincamos e corremos riscos, nos disponibilizamos de forma multissensorial e cinestésica ao contato com as pedras.

A *Direção Sul* costuma ser um ponto de partida muito assertivo para se estabelecer o primeiro contato com a natureza da pedra e de qualquer outra textura. Quando ativamos a espontaneidade da criança, nosso sentido háptico é ativado de forma quase imediata, nosso corpo responde ao ambiente de forma natural e inteligente, nossa mente brinca e não julga, portanto, ativa-se a função sensorial.

Outros níveis de relação com essa textura da natureza podem ser estimulados ou podem ocorrer imprevisivelmente. De qualquer forma, depois que estabelecemos estes acordos e ajustes percepto-sensório-motores, outros níveis de sensibilidade afloram e quase sempre a temperatura passa a ser um fator determinante para o desenvolvimento da comunicação *Corpo-Pedra*, ou melhor, a gradação do calor ou do frio é fator importante para o desenvolvimento da confiança e da entrega do peso do corpo sobre a superfície da pedra, e pode facilitar a abertura do Oeste (entrega/receptividade), do Leste (descobertas inventivas) ou do norte (conhecimentos ancestrais).

Sempre sugiro que utilizemos óleos essenciais para nutrir nossa pele, enquanto estabelecemos este primeiro contato com a pedra. Em seguida, molhamos o corpo na água. Essa combinação água/pedra frio/calor relaxa a musculatura do corpo e ajuda na integração com o ambiente. Aos poucos, transferimos o peso e, em pequenos deslocamentos, deixamos nossos corpos seguirem em direção à água novamente, molhamos a pele lentamente e retornamos para a pedra.

Essa dinâmica pedra/água ajuda a abrir os poros e a encontrar *Zonas de Conforto* para iniciar o contato e a dança háptica. A presença da água, da qualidade do *Corpo-Onda*, na prática da dança com a textura das pedras é muito importante para que possamos trazer a qualidade ondulatória para a experiência com a textura da pedra e facilitar o nosso deslocamento, principalmente quando dançamos no plano mais baixo. Aos poucos, o corpo vai se curvando, encontrando acoplamentos e encaixes, e aquele contato inicial mais superficial vai ganhando mais profundidade. A pessoa sente que pode ceder o peso sem machucar sua estrutura muscular; respirando, a pedra e a pele criam zonas de diálogo, então sentimos como se estivéssemos adentrando a pedra em camadas mais profundas.

Neste estágio, já é possível perceber o *Princípio da Multissensorialidade* bastante ativado. O olhar e a audição tornam-se mais sensíveis e a propriocepção exerce um papel fundamental nas noções de distribuição do peso do corpo sobre a superfície irregular da pedra. O olfato se torna mais intenso, e a pessoa tem a sensação de estar sendo penetrado pelas camadas mais internas da pedra. A sensação de atravessamento, de permeabilidade, pode atingir graus muito elevados, ao ponto de até mesmo não se sentir mais a densidade da pedra, mas isso ocorre somente com a ativação dos Princípios da Imanência, da Sinergia e da Inventividade, fator que ocorre depois de muita prática. Normalmente, as pessoas permanecem apenas no *Princípio da Multissensorialidade* e no desenvolvimento do sentido Háptico, o que já é bastante.

Porém, quando avançamos em imersões mais profundas, podemos acessar nossa natureza animal e desenvolver habilidades de deslocamento sobre a pedra, para além da eficiência de duas pernas. Ao contrário, utilizamos todo o tecido da pele e criamos alavancas eficientes para o nosso deslocamento, de modo que todo o corpo responda de forma inteligente aos ajustes motores relacionados à ação miofascial de deslocamento, tendo vários suportes e pontos de apoio corporal.

Se a experiência nos conduzir para Oeste, abriremos alguns processos imersivos de caráter sentimental e emocional, ativaremos nosso corpo de memória e lembranças pessoais, e entraremos em estados de corpo muito profundos acerca da nossa autoimagem. A partir daí os pontos de contato vão modelando o corpo sobre a pedra, a pressão do toque passa a ser elemento essencial para o desenvolver da dança, que poderá oscilar entre as quatro qualidades de movimento, mas sempre terá como elemento processual a libertação de condicionamentos, de medos, de rancores,



de temores, seguidos ou não, de empoderamento e inventividade. É como se ao trocar de pedra, trocássemos de pele. Quase sempre nos misturamos num 'estado de Pedra-água' e a dança termina dentro de um poço, um lago, um rio, o mar.

Este trajeto imersivo *Corpo-Pedra* pode também nos conduzir para experiências ancestrais (*Direção Norte*). Muitas pessoas relatam que, ao dançar com as pedras, ativam memórias de corpos animais, vegetais e minerais; outras acessam níveis mais humanos e resgatam tradições e informações de antigos povos originários, vinculados diretamente, ou não, à pessoa em questão. Isso acontece quando respiramos/dançamos com as pedras e os nossos sentidos apreendem impressões oriundas de memórias antigas.

A *Direção Norte* nos traz muitos aprendizados e conhecimentos, pois caso seja possível avançar na pedagogia das pedras, aprendemos muito sobre novos e antigos conhecimentos, inclusive sobre o próprio aperfeiçoamento das práticas da dança em contato com a natureza.

Esse diálogo estabelecido entre o ser humano e a rocha, os tecidos do corpo e as camadas são resultantes da interação do aprendiz com as texturas das pedras. Neste estado pedra/pele, podemos aprender a pedagogia das pedras, acessar informações de saberes ancestrais e ampliar a rede de comunicação *Corpo- Natureza*, aumentando a nossa *Educação Háptica* e nossa consciência ecológica, por meio da dança.

#### **4.8.2 *Corpo-Território-Água***

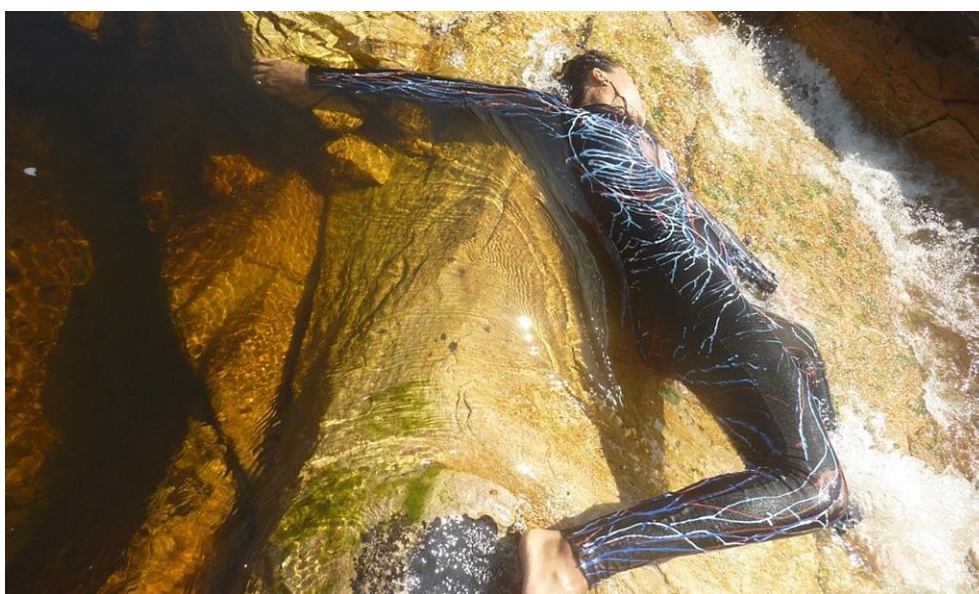
Entre todos os elementos, o Sábio tomaria a água como seu preceptor. A água é submissa, mas conquista tudo. A água extingue o fogo ou, vendo que pode ser derrotada, escapa como vapor e toma nova forma. A água carrega a terra macia ou, quando desafiada pelas rochas, procura um caminho em torno. Satura a atmosfera de modo que o vento morre. A água cede passagem para os obstáculos com uma humildade enganadora, pois nenhum poder pode impedi-la de seguir o seu caminho traçado rumo ao mar. A água conquista submetendo-se, nunca ataca, mas sempre ganha a última batalha. (BLOFELD, 1959, p. 78)

A textura da água é complexa, sua geometria líquida lhe confere uma natureza solúvel. A água pode ser abundante e rarefeita, uma das características que considero muito surpreendente é a sua densidade. Ao observar a água, em sua dinâmica fluida, não imaginamos quão densa ela é; o peso da água nos dá a sensação de que estamos

dentro de um espaço plasmático, diferente do ar, que nos atravessa com menos densidade.

No entanto, de modo geral, temos a ideia sensorial da água como algo fluido, leve e acolhedor. Esse paradoxo é um bom exemplo do quanto devemos nos abster de referenciais fixos sobre a natureza da matéria. Além das medidas de peso, temos ainda a cinética, o volume, as texturas da pele/superfície de cada corpo material presente na Terra, e tudo isso é dotado de campos morfológicos e potencialidade de troca de informações.

Figura 87 – Foto *Corpo-Pedra-Água*.



Fonte: Marta Bezerra. Na Imagem: Flávia Couto. 2015.

O *Corpo-Território-Água (Corpo-Água)*, a depender do volume e da intensidade do fluxo, é uma das texturas mais enigmáticas e maleáveis, para se estabelecer contato, uma vez que sua forma está sempre em mutação. De natureza fluida, segue permeando as encostas, vales e fendas, penetra as rochas, deixa-se ser absorvida pela terra e evapora como o ar. Nada freia o seu ímpeto de seguir transformando-se, até finalmente se misturar ao oceano. As fâscias do nosso corpo possuem essa mesma capacidade de promover a continuidade fluência do movimento em nosso corpo. Dançar e seguir o fluxo das águas exige uma capacidade de mover-se a partir da percepção das fâscias, pois através delas seguindo junto com as correntes das águas desdobrando-nos em ondas, fluxos e contínuos movimentos.

O movimento das águas é regido pelo movimento da Lua, através das marés e dos ventos. Dançar em contato com os espíritos das águas requer silêncio e quietude, além de muita flexibilidade e maleabilidade, pois a entrega do corpo a essa dança, em fluxo e refluxo, precisa de sincronismo entre as mudanças do centro de gravidade do corpo e os movimentos incessantes das águas em sua jornada.

### **I. Princípio do Toque Ecosomático.**

O toque ecosomático está relacionado a capacidade de tocar e ser tocado pela natureza, por essa razão está intimamente relacionado à função háptica. Sempre instruo os estudantes para, antes de entrar na água, sentir seu peso e sua temperatura, através das mãos. Costumo jogar pétalas de flores ou folhas na água, a fim de que cada um possa sentir a inspiração que esses elementos nos trazem acerca do nível de leveza, de entrega, do fluxo, do modo mais delicado de tocar na superfície das águas.

O potencial elétrico das partículas da água é tão poderoso que não é à toa que a própria vida na Terra tem sua origem dentro da água. Por essa razão, dançar com as águas é se deixar tocar pelo seu mistério, seu potencial elétrico e seu fluxo.

A água nos conecta com as emoções, com os instintos de nutrição, com o feminino. Sem a água, não existiria a vida, portanto, a dança das águas nos traz a memória ancestral da existência, permanência e continuidade da vida. Quando tudo seca, a vida se esgota, a tristeza e a morte se instauram, e não há poder de renovação, ou seja, a natureza feminina geradora da vida perde sua vitalidade e tudo morre.

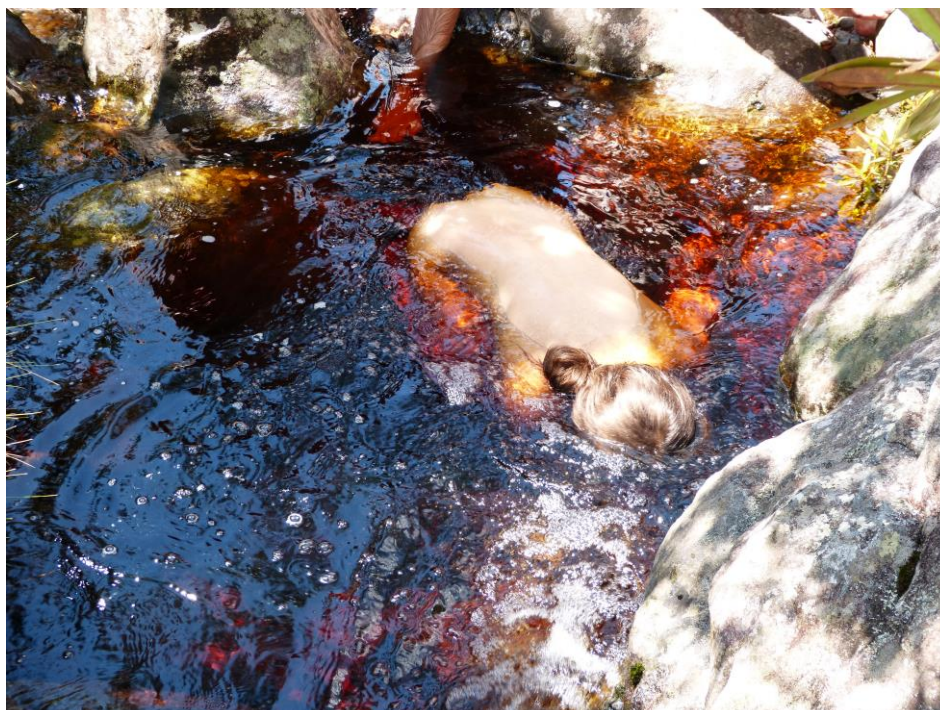
As águas podem ser doces ou salgadas, quentes ou frias, e isso altera sua densidade e temperatura. Nascem nas montanhas e descem firmes e determinadas em direção aos oceanos. Ao se misturarem, águas doces e salgadas marcam o encontro do rio com o mar e, sob a maestria do tempo, garantem a permanência da vida na Terra. Desvios, imprevistos, interrupções, fluxo e refluxo estão registrados na memória do corpo das águas, sua natureza se dilui e se refaz, o que a torna cada vez mais potente e forte. A transformação é seu ato de reexistência.

Esta capacidade de transmutação é o que está no cerne dos estudos sobre a textura da água, propostos pela *Dança Sensorial Háptica*. A experiência do corpo, em contato com o território das águas, nos motiva a dançar nossas próprias águas internas, rasas e profundas, ou seja, dançar os nossos afetos e desafetos. Imaginar a água e mover-se pensando nela é muito diferente de mover-se estando dentro dela.

Neste sentido, dançar em territórios líquidos reforça, intensifica e ativa os estados de *Corpo-Água*, uma vez que a memória da água é simultânea à experiência viva, em tempo real, e isso corporifica a sensação e a experiência no tempo presente.

Através desta matéria visível, tocada e escutada por nossos sensores cutâneos e auditivos, podemos, enquanto aprendizes de nosso *Corpo-Natureza*, restabelecemos o contato com os valores provenientes de sentimentos livres que nos conectam com aspectos de nossa condição de humanidade, para além dos fatores sociais, étnicos e culturais. A água ativa nossos registros sedimentares, humanoides. Ou seja, a água nos faz lembrar a origem, o nascimento e a vida. Conecta-nos com o profundo feminino fecundo da Terra e com nossa ancestralidade original e, especialmente, com a nossa criança mágica.

Figura 88 – Foto *Corpo-Água*.



Fonte: Alberto Souza. Na Imagem: Marta Bezerra. 2013

Neste aspecto, a *Educação Háptica*, através do contato com o *Corpo-Território-Água*, nos oferece a oportunidade de revisitar nossos campos emocionais e estabelecer contato com nossas águas internas, nossa memória uterina, nossa conectividade com a estrutura celular primordial, limpando e purificando nossos filtros sensoriais e restaurando nosso campo de percepção. A aprendizagem da Dança Sensorial, neste contexto, é realizada a partir do reconhecimento da nossa presença



lúdica, da descolonização dos sentidos e da transformação no campo dos sentimentos e das emoções.

Somente com a superação das 'memórias estacionárias', que impedem o livre fluxo e refluxo das ondas de estados de corpo e emoção, podemos sentir a natureza das águas e compartilhar com ela de uma dança. Este processo decolonial do corpo, através das águas, não ocorre em apenas uma ou duas experiências miraculosas com danças feitas dentro das águas, é preciso dar continuidade aos estudos e aprofundá-los cada vez mais, para que nosso corpo possa dançar como água.

O que considero um *Corpo-Água* é aquele que passou por um processo revolucionário de autotransformação, que aceitou a morte como condição necessária para a renovação, e permitiu diluir-se, evaporar-se e, imanentemente, transcender, para assim, tornar-se capaz de aceitar o convite do espírito das águas para dançar. Por essa razão, didaticamente, o aprendizado da *Educação Háptica*, através das águas, precisa de tempo, no sentido que Bergson (2006) propõe.

Figura 89 – Foto *Corpo-Água*. Dançando nas Montanhas.



Fonte: Maira Spanghero. 2015

Os caminhos da dança na textura das águas seguem o fluxo e refluxo das correntezas. Quanto mais receptivos estivermos, maior a aderência do *Corpo-Onda* no tecido gravitacional das águas. Quando muito conectados e integrados, podemos encontrar caminhos cognitivos de diálogo com os *espíritos das águas*. Para

dançarmos sintonizados com esta frequência do elemento água, portanto, temos de praticar de forma persistente, tentando observar as atitudes e os sentimentos. O mais importante é não esquecer de manter viva a flexibilidade do corpo-mente quando os estados de maré, correntezas e fluxos nos desafiam para uma prática de dança solta e liberta, típica do *Corpo-Água*.

Para que a entrega seja fluida, a qualidade de movimento ondulatória é uma potente aliada, justamente pela sua natureza oscilatória de tensão e relaxamento. Quando adentramos nas águas, podemos notar que, em sua profundidade, possuem maior densidade e temperaturas mais frias. Já na superfície, demonstra uma natureza mais leve-sustentada e mais quente. Evidentemente, não podemos esquecer da natureza explosiva das águas, quando irrompem em forma de tromba d'água, ou tempestade, ou mesmo quando interagem com as pedras e as rochas e tombam em queda livre.

De fato, essas qualidades de movimento, também associadas às ações musculares do corpo humano, são facilmente encontradas nas texturas da natureza, e é por isso que, independentemente da configuração do elemento natural em contato, podemos exercitar estas qualidades de movimento em nosso próprio corpo, qualquer que seja a textura do espaço escolhido. O mais importante é aprendermos a ajustar o a gradação da energia conforme a necessidade de cada momento.

As águas refletem a temperatura do ar e são aquecidas pela intensidade solar. Águas que nascem nas montanhas são mais frias que aquelas próximas do nível do mar. Essas diferenças são evidentemente relativas e condicionadas às estações do ano e nosso corpo também possui diferentes medidas de tolerância à temperatura externa, uma vez que internamente também temos nossas particularidades térmicas.

Por essa razão, ao tocarmos nas águas, é importante preservar a calma, para que a alteração de ambiente seja gradativa e conivente com a temperatura em trânsito. Os princípios que regem a *Dança Sensorial Háptica* já foram mencionados acima, mas quando se trata da relação com a textura das águas, são necessários alguns esclarecimentos.

O princípio da Multissensorialidade nos ajuda a medir a temperatura e tornar a mudança de volume e densidade do espaço mais tênue. Do mesmo modo, o *Princípio da Imanência* nos ajuda a manter a atenção num estado de presença. Ao passo que o *Princípio da Inventividade* nos permite entregar-nos e irmos ao encontro da

experiência inventiva, enquanto o *Princípio da Sinergia* nos auxilia na comunicação com os espíritos das águas.

Os quatro princípios atitudinais da *Dança Sensorial Háptica* são, portanto, procedimentos didáticos fundamentais para que possamos nos aprofundar no diálogo com o elemento água em suas diversas qualidades, temperaturas e volumes. Podemos dançar com as águas, com nosso foco de atenção nos *Princípios da Multissensorialidade, da Imanência, da Inventividade e da Sinergia*, como meios de desenvolvimento cognitivo e como processo de aprendizagem *Corpo-Onda*.

Ao dançarmos em contato com a água doce de um lago, com pouco fluxo e baixas correntes podemos sentir na pele os micromovimentos das águas, de forma muito suave. Uma pequena brisa ganha uma dimensão sensorial muito aguçada. Uma “pequena dança” ressoa entre a pele e a superfície da água que, sutilmente, reage às ações dos ventos e do movimento do nosso corpo que, igualmente, se move de forma suave.

A comunicação e a aprendizagem desta relação *Corpo-Natureza* se dá por meio do movimento. Estou mesmo interessada na dança como linguagem de comunicação com as texturas/territórios das águas, das pedras, das areias, das árvores e da lama.

A esse estado de percepção e presença, associo o *Princípio da Imanência*, cuja principal característica consiste em ativar a nossa presentidade e capacidade de perceber o ambiente. Dentro da água, essa sensibilidade perceptiva facilmente diminui o ritmo respiratório, e passamos a ser movidos pelos pequenos fluxos que reverberam, sob a ação dos ventos, ou dos pequenos galhos e folhas secas que caem sobre a superfície das águas e criam ondas espiraladas dentro delas.

A sensibilidade da pele ao ambiente da água vai se tornando mais aguçada, à medida que a temperatura do corpo se equilibra com a temperatura da água. Isso acontece porque a camada superficial da água, por apresentar uma temperatura mais baixa que a do nosso corpo, adere à nossa pele e absorve o calor.

Se estiver ventando, há maior evaporação da água, que culmina na redução da temperatura, e a sensação de frio se torna iminente. Isso acontece porque o contato de dois corpos, com variações térmicas diferentes, leva a uma troca de calor. O corpo que apresentar maior temperatura cede para aquele de menor temperatura. Por essa razão, para que possamos permanecer por longos períodos dentro das águas, sem que a baixa temperatura nos expurgue, precisamos estimular a produção de calor, e



para isso, sugiro os micromovimentos, que ajudam a manter o corpo aquecido, sem necessariamente abalar a quietude das águas.

Se conseguirmos nos adaptarmos à temperatura baixa, podemos acessar camadas muito profundas em nosso tecido corporal. As águas mais quietas nos trazem imagens muito íntimas relacionadas ao nascimento. Se esse ambiente líquido estiver dentro de um ecossistema, com a presença da lama ou da pedra, mudam completamente as sensações, e as reações irão depender das imagens cognitivas que cada um possui.

Há pessoas que resistem à lama, com sentimentos de nojo ou gastura; outros temem as pedras por correrem o risco de se machucar, mas quando superadas essas memórias de rejeição e receios, a tríade água-pedra-lama tem um potencial conectivo surpreendente, e é possível vivenciar experiências significativas do ponto de vista sensorial.

Uma vez superadas essas primeiras impressões de memórias cognitivas que nos afastam das texturas naturais, somos capazes de desenvolver estados de percepção multissensorial, cujo estado de presença é fator preponderante para o acesso a memórias antigas e, em estados mais elevados, podemos ainda ativar o *Princípio da Inventividade* e adquirir novas habilidades percepto-sensório-motoras, a partir da interação e troca de informações com estes ambientes naturais.

Ao atingirmos estados de *Corpo-Onda*, é possível que os “espíritos” das águas se apresentem, nos convidem para uma dança e nos revelem novos e antigos conhecimentos de nós mesmos e do mundo. A forma de perceber o convite é muito sutil, ocorre com uma abertura do ambiente. Nossa percepção sensorial se transforma, torna-se mais potente, os sons se tornam mais nítidos, a paisagem mais límpida, a luz ganha um brilho diferenciado, o Sol reflete raios reluzentes nas águas, a areia ou lama tornam-se aderentes, a pedra parece macia, porosa, e oferece pontos de segurança capazes de nos indicar o passo seguinte, além de nos incentivar a seguir o fluxo das águas. A temperatura estabiliza-se, o tempo parece parar de mover-se, a pedagogia das águas se apresenta ao corpo que dança, a consciência percepto-sensório-motora torna-se agente receptiva, e nossa pele, nossa natureza, nosso ser se mistura à pele das águas.

Figura 90 – Foto: *Corpo-Água*. Dançando nas Montanhas.



Fonte: Alberto Silva. Na Imagem: Marta bezerra. Vale do Paty, 2013.

De qualquer forma, é importante dizer que o aprendizado deste estado de *Corpo-Água*, relacionado à capacidade de acessar a comunicação com a natureza, deve ser realizado com muita cautela, pois podemos acessar memórias recognitivas desagradáveis e emocionalmente difíceis de ser transformadas.

Falar de *Corpo-Água* é falar da origem, de uma dança que brota da natureza líquida e gera a vida na Terra. Mirella Faur, estudiosa do ecofeminismo, faz uma consideração bastante precisa sobre a Deusa Escura, que vive oculta no mundo manifesto e natural, com sua fonte nos líquidos que nascem da Mãe Natureza, e segue 'mundo a fora' cumprindo a missão de nutrir todos os seus filhos. A Deusa escura, a Mãe Natureza, que fora banida dos cultos e ritos cristãos patriarcais, e que sofre, na atualidade, com todos os impactos ambientais, frutos do capitalismo subsequente, retoma o seu poder de renovação e traz de volta o empoderamento do princípio feminino gerador da vida.

Ao longo da história, o papel original da Mãe Escura como 'renovadora' foi negado, colocando-se em realce apenas o seu poder destruidor. Apesar de muitos arquétipos que a descreviam como a "Mãe Negra" e a Anciã Ceifadora", os historiadores e padres cristãos limitaram seus atributos aos de um ser maligno, perigoso, ameaçador, vingativo, venenoso e demoníaco. As culturas patriarcais a definiram como um símbolo da sexualidade devoradora feminina, causadora das transgressões morais e religiosas nos homens, levando-os à perda de seus poderes e à morte. Foram enfatizadas as características destrutivas e as aparências horrendas de deusas arcaicas como Kali dançando sobre os cadáveres nos locais de cremação, ou segurando a cabeça decapitada e sangrenta de Shiva, seu consorte. Ou Lilith, voando de noite como um demônio alado, que seduzia homens e matava crianças. Medusa, cujo olhar petrificava os homens, ou a anciã Hécate, à espreita nas encruzilhadas, acompanhada pela sua matilha de cães demoníacos e aves de rapina.

As respostas para as perguntas que inevitavelmente surgem sobre as razões dessas imagens aterrorizantes e como e quando a arcaica Mãe Escura passou a personificar nossos medos - da escuridão, do ocultismo, da transmutação, do poder feminino, da descoberta das nossas sombras e verdades, da decadência física e da morte, - são encontradas na transição dos valores matrifocais para patriarcais, na sociedade, cultura e religião.

Pesquisas recentes na arqueologia, história, arte antiga e mitologia revelam evidências sobre a transição ocorrida em torno de 2.000 a.C. nas estruturas religiosas e sociais que governavam a humanidade. Sociedades Matrifocais que cultuavam deusas da Terra e da Lua – como Tamat, Inanna, Istar, Asherah, Ísis, Deméter, Perséfone, Hécate, Ártemis entre outras -, foram substituídas aos poucos pelos cultos dos heróis e deuses solares. (FAUR, 2016, págs. 23/24)

Na cultura africana, essa força geradora da vida reina no céu e na terra, governa os raios e trovões, os mares e os rios. Oya, senhora das tempestades e dos ventos, Iemanjá, rainha Mãe das águas salgadas e Oxum, deusa mãe das águas doces regem as entidades do vento e das águas. Na cultura dos nativos latino-americanos, essa força é representada pela deusa Pacha Mama, do dialeto quíchua. Pacha significa "universo", "mundo", "tempo", "lugar", e Mama, "mãe", ("Mãe Terra") é a deidade mais respeitada e honrada pelos povos indígenas dos Andes centrais. Considerada como uma divindade relacionada à terra, à fertilidade, representa a mãe, o princípio feminino.

Em todas as culturas, os ritos e o culto à Deusa Escura foram tratados como "macumba de mulheres". O poder de renovação da natureza, sucumbido pelos projetos de expansão da cultura patriarcal empreendida, sobretudo, pelos homens de etnia branca. A comunicação com outras formas de vida não humanas pode auxiliar no processo de construção de novos campos de imagem-movimento, memórias sensório-motoras e promover novas oportunidades de conectividade do ser humano com o ambiente natural.

A pedagogia da água, tem como propósito atingir esse grau de envolvimento do corpo com a natureza, de modo a propiciar processos de aprendizagem acerca de valores que promovam a sustentabilidade da vida na terra, fazendo com que nós, seres humanos, possamos desenvolver sentimentos de pertencimento e comprometimento com a natureza, e nada melhor que o tecido gravitacional da água para nos proporcionar a ativação desta memória e reconhecimento.

A *Dança Sensorial Háptica*, como metodologia para se atingir uma formação ecológica através da linguagem corporal, tem como premissa a interação e o envolvimento do aprendiz com o ambiente natural. A água nos ensina a *sentir* e a nos entregar aos sentimentos, e este aprendizado sobre a confiança pode ser perceptível através de práticas de dança dentro da água.

Em cursos e experiências que realizei na Chapada Diamantina, Bahia/Brasil, através do encontro Dançando nas Montanhas, sempre procurei observar o ambiente e interagir com ele, pelo menos dois meses antes da realização dos cursos. Cada dia em que me relacionava com um trecho de rio e pedras escolhidos, para a realização da oficina, eles se revelavam e se apresentavam de modo diferente.

Nenhuma pedra é igual a outra, nenhum leito de rio é semelhante a outro, cada lugar resguarda em sua paisagem um cenário particular, e muitas vezes desisti de realizar a oficina naquele determinado local, por perceber o espaço e entender que aquela informação geológica não estava disponível naquele momento para interações em grupo. Essa percepção sensível da relação entre tempo e espaço me estimulava a migrar para outros trechos do rio, a fim de prosseguir na busca do lugar acolhedor capaz de abrigar a todos.

Leve-sustentada – quando soltamos o corpo na correnteza e nos deixamos ser levados pela correnteza sem restrições. Forte-denso – quando por alguma razão, precisamos frear a velocidade do fluxo, quando seguimos em direção contrária ao fluxo da água ou mesmo quando precisamos nos segurar em alguma pedra e evitar que a força da corrente nos leve de forma descontrolada. Explosiva – quando aproveitamos para soltar o corpo em algum tipo de alavanca ou impulso provocado pela própria cinestesia do movimento ou mesmo para sair de alguma situação de risco. Ondulatória – quando o corpo se identifica de forma segura e estável com a qualidade primordial das águas, e tudo parece estar em perfeita harmonia.

Evidentemente, para além da necessidade, podemos usar essas qualidades de movimento para expressar estados de corpo e emoção, e desse modo estabelecer

outros vínculos de comunicação com a água. Mas, é importante saber o quanto essas qualidades podem servir para garantir a segurança de quem pratica a dança nesses espaços vivos, capazes de nos pôr em situações que exijam destreza física e agilidade perceptiva.

Descer uma corredeira de água exige bastante conectividade e maleabilidade corporal. As noções de equilíbrio e distribuição de peso precisam estar bem alinhadas ao fluxo de mudanças no percurso das águas. O diálogo do corpo com a água vai se estabelecendo aos poucos, à medida em que os centros de força corporais se deixam ser absorvidos pelos centros de força do ambiente. Aos poucos, o corpo encontra os caminhos de adaptabilidade em ambiente líquido e se sente mais integrado. Este sentimento de acolhimento, acoplamento e inclusão aproxima o corpo de *Zonas de Conforto* e segurança.

Este estado de inclusão do corpo ao ambiente, considero como o primeiro e importante passo para desenvolver uma comunicação com a natureza. Este estágio de interatividade, eu associo ao primeiro princípio que trago como premissa para diálogo *Corpo-Natureza*, ou seja, o *Princípio da Multissensorialidade*. Neste estado de confortabilidade percepto-sensório-motora, é possível ativar o sentido háptico, e os estudantes já têm os primeiros lampejos de sentimentos de integração, fator indispensável para que possamos desenvolver os demais princípios.

Com o sentido háptico ativado, o *Princípio da Imanência* começa a operar de forma mais intensa e o corpo se sente mais íntimo da água. A ação motora responde de forma cada vez mais inseparável da fisicalidade do ambiente e passa a interagir de forma inteligente e com mínimo esforço aos desvios e imprevistos encontrados pelas águas. Neste trajeto de caminhos repletos de fluxos e curvas, o corpo vai sendo modelado pela natureza líquida do ambiente e encontrando seus encaixes entre as pedras do caminho. Sentimentos, emoções, pensamentos, memórias, sensações surgem no decorrer do percurso, e muitas vezes paralisam o corpo ou diminuem a sua intensidade no deslocamento.

O *Princípio da Inventividade* propõe a reexistência frente a todos os nossos condicionamentos sensoriais, convida à libertação, e para que de fato possamos abrir espaço em nosso campo sensorial, precisamos transmutar hábitos e comportamentos enraizados, padrões de movimento que estacionam o fluxo da energia e nos impedem de prosseguir em direção ao quarto estágio de interação e comunicação com o ambiente, que denomino *Princípio da Sinergia*.

Este princípio eleva o dançarino à condição de Ser Vivente, na qual não é mais possível separar o dançarino da dança, nem o corpo do ambiente. Dentro da água, essa transformação nem sempre é suave, mas é sempre muito curativa, mesmo que no começo, estados emocionais possam afetar os estados criativos do movimento e dificultar a insurgência do nosso *Corpo-Água*. No (APÊNDICE P) apresento procedimentos que tenho utilizado com pessoas que sofreram lesões em ambientes naturais e por razões traumáticas se mantêm com limitações motoras.

Quando dançamos nas águas, desbloqueamos a energia psíquica e liberamos o fluxo vital do corpo, uma carga de energia renovada é sentida. Mesmo para aqueles que não aprofundam esta relação *Corpo-Água*, o potencial elétrico da água é transformador. Muitas vezes, a intensidade da dança é tão forte que as lágrimas escorrem pela face. Já presenciei cenas em que muitos estudantes, durante a imersão, não conseguiram segurar o pranto. Quando se sentem tocados pelas águas, imediatamente se emocionam e expressam seus sentimentos através das lágrimas.

Chorar enquanto dançamos com as águas é um fenômeno comum nas práticas imersivas que realizo e uma experiência curativa. O ambiente das águas é propício para a catalisação de estados emotivos. Isso não significa não seja também um ambiente de alegria. As águas ativam os *espíritos* brincalhões e os estados de felicidade à medida que interagimos e entramos em contato sinérgico. Na dor ou na alegria, a água traz sempre o poder da renovação, ativa nosso *Corpo-Vórtice* e modela nosso centro de gravidade, de modo multirreferencializado.

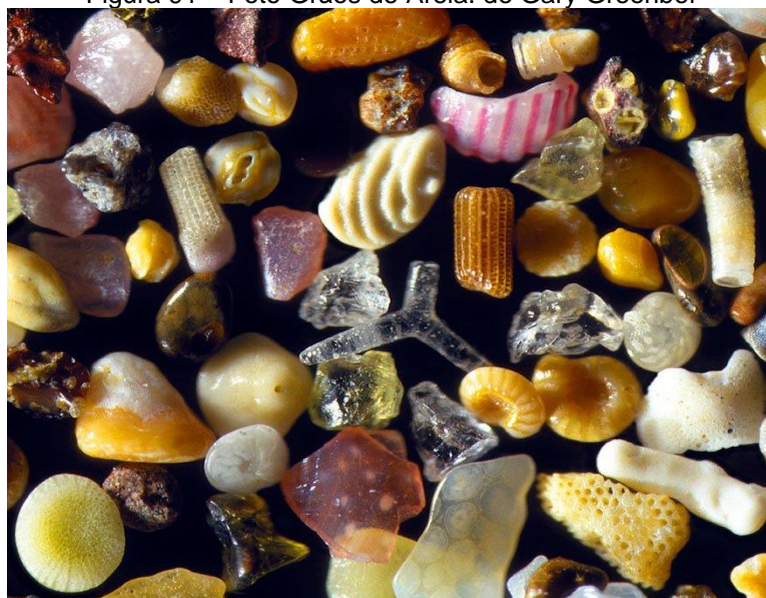
Para de fato chegarmos a um estado de corpo comunicativo, precisamos de muita habilidade para lidar com as qualidades de movimento, pois elas são como *entremeios* que servirão para estabelecer o elo de comunicação. Não podemos esquecer que aprender sobre a gradação da energia é fundamental para que a sutileza da informação não seja atropelada pelos ímpetos e excessos de movimento. Aos poucos, aprendemos com as pétalas de rosas, os galhos e as folhas, a seguir o fluxo do rio. Aos poucos, entramos em uma comunicação mais íntima com os estados líquidos da matéria e aprendemos mais sobre o nosso próprio *Corpo-Água*. Por todas as nossas relações!

### 4.8.3 Corpo-Território-Areia

Um grão de areia geralmente é visto como algo insignificante. Porém, as fotos que Gary Greenberg capta, usando microscópios, podem com certeza acabar com este estereótipo. Suas imagens dos minúsculos grãos de areia ampliadas em 300 vezes revelam que um único grão é na verdade algo fascinante” (Greenberg).

Nestas imagens, são identificados pedaços ou partes de seres do mar, o que confirma de modo salutar que um grão de areia é muito mais que fragmentos de rochas. Lembro-me de ter acessado sensações corporais semelhantes às imagens/movimento de seres marinhos, em algumas práticas de dança em contato com a textura da areia.

Figura 91 – Foto Grãos de Areia. de Gary Greenber



Fonte: <https://ciclovivo.com.br/inovacao/inspiracao/cientista-fotos-graos-de-areia-fascinante/>

O *Corpo-Território-Areia* (*Corpo-Areia*) nos leva para a imagem/movimento do deserto. Sua textura e sua aderência ao corpo humano nos proporciona a sensação de conforto ou de desconforto. Muitas pessoas se limpam quando são tocados pelas areias, sentem gatura, ou sensações de sujeira na pele. Outras, pelo contrário, jogam seu corpo no chão com mais confiança, arriscam e brincam de ser criança.

Ao acessar o trabalho do cientista Gary Greenberg, pude compreender melhor o que aconteceu comigo naqueles primeiros contatos com a areia. Ao ver suas fotos, fiquei impressionada com as imagens dos grãos de areia semelhantes a moluscos,



corais e seres vivos do mar, e passei a levar mais a sério os acessos perceptivos que podemos ter com a dança sensorial, sobretudo, em relação aos registros da Terra.

Durante as práticas iniciadas nas dunas de Stella Maris e da Lagoa do Abaeté, em nenhum instante, me senti ameaçada por aquele ambiente desértico de águas silenciosas e sons de animais rasteiros e aquáticos. Durante três anos, dancei sozinha nesse ambiente e nunca encontrei nada que exercesse algum tipo de ameaça à minha segurança. Sentia-me misteriosamente protegida. No (APÊNDICE Q) relato o primeiro contato que tive com a areia, logo após ter participado do curso de Contato Improvisação com Haio David e Ricardo Carvalho, em 1990.

Em meados de 1994, já na faculdade, convidei amigos para visitar e dançar nas dunas e dois anos depois ministrei aulas de dança no local. Ao ser convidada pelo professor David para ministrar aulas de Contato Improvisação por intermédio da Pró-Reitora de Extensão da UFBA, levei meus estudantes e o próprio professor David Iannitelli para conhecer este trecho de dunas próximo a Stella Maris. Anos depois passei a desenvolver encontros e mini workshops, no qual convidada os estudantes para experimentar seus corpos na textura da areia

Figura 92 – Foto Dunas da Praia do Flamengo.



Fonte: Erisvaldo Menezes. Na imagem: Marta Bezerra. Salvador, 1990.

Quando nos conectamos com o *Corpo-Areia*, desenvolvemos uma atenção muito minuciosa para o que é pequeno, micro e minucioso. Cada pequeno grão de areia ganha uma presença imensurável em nossa percepção sensorial e produz sensações muito peculiares em nossa pele e em nossa imaginação. Muitos contos e

lendas sobre a origem e o fim da vida remetem ao grão de areia, à imensidão do céu e os estudos sobre a natureza da matéria, sob a perspectiva do micromundo das partículas, também nos levam à analogia do pequeno grão de areia contendo a informação de todo o universo. Exatamente para explorarmos essa sensibilidade realizei um Curso no Parque das Dunas, no ano de 2017. No (APÊNDICE R) apresento registros, depoimentos, cartazes e procedimentos das aulas realizadas no Parque das Dunas, no ano de 2017 e em Ondina, no ano de 2019.

O curso no Parque das Dunas, situado na Praia do Flamengo, foi realizado com estudantes da UFBA e público em geral. Esta ação fez parte dos procedimentos que integravam uma das metas do meu projeto de doutorado. Retornar para as dunas de Stella Maris após alguns anos foi muito significativo. Na metodologia, realizamos em sala um trabalho muito minucioso com as 'fâscias', além de uma apresentação teórica sobre a proposta do curso.

Depois, seguimos para as dunas e realizamos experiências corporais, tendo a qualidade de movimento leve-sustentada e ondulatória como referenciais para o deslizamento do corpo sobre um grande banco de areia, escolhido por mim, depois de quatro visitas ao local. Utilizei ainda, um tecido branco no pico da duna, para que os participantes iniciassem a descida dentro deste túnel de tecido branco, e, assim, facilitar o movimento escorregadio.

Utilizei ainda uma estrutura de tecido que ligava todos os corpos e preendi partes do esqueleto humano em cada parte, desenhando um imenso esqueleto de mais ou menos seis metros. Ligados pelo "esqueleto", juntos, subimos as dunas, tendo o coletivo de estudantes interconectados pelo equilíbrio das forças gravitacionais ajustadas durante a subida. Nestas duas experiências, o propósito era ativar os *Princípios da Multissensorialidade e da Imanência*.

A areia é uma textura que parece estar mais próxima de *Zonas de Conforto*, mas deslocar-se em dunas de areia nem sempre é uma tarefa fácil, especialmente, em áreas de declive. A experiência multissensorial em ambientes onde o sol é intenso e o calor provoca sensações inquietantes pode ser complexa. Para facilitar a interação do grupo em dunas de areia com maior declive, fiz a opção de desenvolver essa prática no entardecer, em um horário que escolhi por ter observado que o Sol 16h15 se escondia por trás do banco de areia e fazia uma sombra exatamente no local onde realizaria a experiência; a importância de observar o ambiente pode definir a escolha do campo de atuação, neste caso ficamos mais distante de *Zonas de Desconforto*.

Figura 93 - Foto Curso Corpos de Areia. Parque das Dunas.



Fonte: Máira Spanghero. Na Imagem: Estudantes do Curso. Salvador, 2017

Quando ativamos o *Princípio da Inventividade*, o contato com a areia nos remete ao tempo, ao cosmo, a dimensões da existência que resguardam o mistério do espaço. Iniciam-se os primeiros passos para o estabelecimento de uma comunicação mais intimista com aquela infinidade de grãos. A introspecção resultante nos traz sensações e sentimentos vivenciados por muitas gerações acerca dos mistérios do deserto, do deserto que também existe dentro de nós. À medida que adentramos nestes paredões de areia, que largamos nossos corpos em rolamentos por dunas, nos perdemos e nos reencontramos, nos separamos e nos juntamos, descobrimos que o deserto é habitado por muitos seres e que estamos longe de estar sozinhos neste espaço aparentemente ermo.

Em seguida, realizei algumas práticas mais imersivas, em que cada pessoa, individualmente, ou em contato com o outro, pôde desenvolver sessões improvisadas de movimento, tendo o *Corpo-Areia* como motivador para a descoberta de novas impressões sensoriais e sensitivas. Essas práticas foram desenvolvidas com o propósito de estimular estados de corpo inspirados nos *Princípio da Inventividade* e da *Sinergia Corpo-Natureza*.

Figura 94 - Foto Curso Corpos de Areia. Parque das Dunas.



Fonte: Maíra Spanghero. Na Imagem: Estudantes do Curso. Salvador, 2017.

A vida sedentária estruturou os espaços, de modo que as texturas da natureza foram cimentadas, recortadas, niveladas e reduzidas a *Zonas de Conforto*. Nossa ancestralidade nômade precisa ser ativada, para que possamos desenvolver habilidades percepto-sensório-motoras capazes de nos conduzir à reaprendizagem desta comunicação com a diversidade de texturas presentes na natureza.

A comunicação corpo a corpo com as texturas da natureza possibilita novas sensações e faz aflorar impressões, reflexões e pulsões inusitadas, levando-nos para outras configurações do espaço. Fora das caixinhas dos blocos básicos de construção da realidade, podemos vislumbrar novas camadas perceptivas. Este contato direto, sem intermediários, nos oferece a oportunidade de desenvolvimento de uma cognição

inventiva, descolonizadora de nossas memórias sensoriais, de modo que possamos restabelecer novas conexões com o nosso corpo e sua história natural.

Estes estados de cognição instável, longe do equilíbrio (PRIGOGINE; STENGERS, 1984), nos remetem a estados de corpo inventivos. Isso não significa que negamos os processos cognitivos, ao contrário, os ressignificamos e nos abrimos para o miraculoso, por meio da consciência das camadas de percepção sentidas através da pele.

Quando alguém sente, enquanto está trabalhando, cheiro de chuva, sua experiência cognitiva nem sempre se resume a uma experiência de reconhecimento – “está chovendo” -, mas pode gerar no sujeito uma espécie de atração capaz de mobilizá-lo, capturá-lo produzindo um intuito cognitivo agudo, que o leve a aproximar-se mais e mais do cheiro da chuva, acompanhá-lo até o ponto de gerar nele uma espécie de estado subjetivo chuvoso, que o tira de seu expediente normal. Nesse caso, a cognição não é percepção de um objeto, representação, reconhecimento, mas é tocar o estímulo, seguir com ele e transformar-se nesse contato. (KASTRUP, 2007, p. 69/79)

O que não podemos esquecer é o fato de o *Corpo-Natureza* implicar na vitalidade de experiências vivas e presentes, uma vez que traz em si, acervos de conhecimentos latentes, potencialmente berços de respostas para a crise ecológica e esperança para a continuidade da raça humana na Terra.

A *Dança Sensorial Háptica* é, portanto, uma proposta metodológica que pode abrir as velhas trilhas, já fechadas pelos processos civilizatórios e reintegrar o ser humano ao seu habitat original, de modo que possamos acessar os conhecimentos esquecidos e sucumbidos por processos históricos de negação à diversidade da natureza, de exploração e extrativismo desmedido, que somente contribuíram para separar a natureza da cultura.

O aprender a aprender, estruturado como um dos quatro pilares para a educação do futuro, proposto por Delors (2012), é utilizado nesta tese como eixo estruturante da proposta pedagógica das práticas de *dança com a natureza*, por favorecer a experiência cognitiva inventiva e decolonial, uma vez que a predisposição para aprender é sempre um fator essencial para as práticas pedagógicas. A epistemologia dos povos originários do Brasil, apesar do pouco reconhecimento acadêmico, possui ensinamentos primorosos transmitidos através de práticas cotidianas sobre os modos sustentáveis de convívio com a natureza.

Quando Davi Kopewava diz: “Eu não tenho velhos livros como eles, nos quais estão desenhadas as histórias dos meus antepassados. As palavras dos Xapiri estão gravadas em meu pensamento no mais fundo de mim” (KOPEWAVA, 2016, p.65), ele está dizendo que o seu povo aprende com a experiência e ela, sobretudo ela, é legitimada e validada enquanto método de aprendizagem.

### **I. Princípio do Brincante movimento em declive.**

A areia ativa, no inconsciente coletivo, a infância, a memória que permeia nossas lembranças cinestésicas primárias. Uma das estratégias que usei para ativar essas memórias foi prender um grande tecido retangular no pico da duna, fazer dele um túnel e solicitar que a pessoa entrasse rolando por dentro dele até o outro lado. Ao concluir o trajeto dentro do tecido, seguia descendo e rolando sobre a duna de areia, em situação de corpo em declive. A emoção e a adrenalina eram comedidas pelas orientações dadas por mim: aproveitar a queda para rolar como uma bola de areia que vai crescendo e modificando o seu trajeto. Essa imagem servia de contraponto para a ideia de queda livre inevitável. Escorregar na areia em declive ativou a energia brincante, de modo que, até mesmo os mais resistentes foram contagiados pela brincadeira e ousaram trespassar os seus próprios limites mentais.

Quando dançamos no *Corpo-Território-Areia*, ativados pelo *Princípio da Multissensorialidade*, nos conectamos de forma direta com as nossas memórias sensoriais de criança: brincar, cair, rolar, pular, escorregar, enterrar o corpo, se melar, são ações corporais naturalmente presentes na dinâmica expressiva de participação do corpo neste território. Num primeiro contato, costumo propor ações motoras que estimulem estes estados de corpo para que, de forma brincante, possamos iniciar relações de integração e comunicação com este ambiente.

É possível que nestas situações, algumas pessoas permaneçam resistentes à interação com essa textura e não se permitam escorregar, rastejar, rolar, saltar, etc. Nestes casos, como mediadora, procuro encontrar alternativas para trazer o estudante para uma Zona de *Conforto* neste ambiente, a partir de pequenas ações pactuadas com o estudante em questão, proponho ações integradoras geossinestésicas para reintroduzi-lo na experiência de forma gradual.

Primeiro, preciso compreender e acolher o seu limite – para tanto, faço-o entrar em um estado fundamental da energia: a energia-de-ser já mencionada e, com pequenos estímulos, proponho, por exemplo, que faça o mesmo exercício em uma



duna de areia com menor inclinação, ou posso ainda, pedir que simplesmente use a areia para esfoliar o corpo e criar uma relação sensorial mais intimista, assim, colocoo de volta na energia-de-movimento, gradativamente. Sem que ele mesmo possa perceber, seu corpo ganha renovado potencial de energia e consegue se reintegrar ao grupo, desafiando os seus limites com confiança renovada. A energia se conserva: o que precisamos fazer é reacender o potencial vital do corpo e localizar onde e como estagnamos a criatividade.

## II. Princípio da Duração e Estados de Presença

Outro princípio fundamental para a prática de dança em dunas e desertos de areia é o *Princípio da Imanência*, que nos conecta com a dimensão do tempo, da duração e permanência da nossa presença. Essa atitude imanente é muito importante para que possamos sentir a textura da areia, interceptada pelas mudanças de forma das dunas, provocadas pelos ventos; pela mudança de intensidade da temperatura ativada pela energia solar; pelas mudanças de peso e qualidade resultantes da integração da areia com a água; pela mudança de nossas atitudes corporais mediante o reconhecimento da presença de outros animais no mesmo ambiente.

A relação com a temperatura também é um fator muito importante. Se acessamos a areia em horários de pico do Sol, podemos ter experiências mais intensas. Nem sempre as pessoas conseguem encarar este grau de intensidade, mas uma vez que se permitam, podem acessar informações muito fortes sobre nossa ancestralidade e com a origem da Terra.

O fato de entrarmos em *Zonas de Desconforto* pode possibilitar a abertura de novos ajustes na estrutura sensório-motora. Nestes casos, a qualidade de movimento explosiva proveniente do elemento fogo, por exemplo, pode produzir estados de corpo capazes de transmutar o calor em vibração e energia vital, e transformar o desespero em alegria, brincadeira e entusiasmo, podemos desmanchar fantasias, revelar sentimentos, mover nossos afetos. Não é à toa que são as crianças quem melhor aproveitam os espaços de areia. Observe como elas se comportam. Seu imaginário consegue transformar a areia em todo o universo de imagens possíveis e quando o vento ou a água desfaz os seus castelos, elas brincam de refazê-los.

A textura da areia traz em si muitas nuances de cor e densidade. Das mais finas às mais grosseiras, das mais claras às mais escuras e amareladas, todas possuem uma natureza peculiar e, com certeza, saber que há infinitas texturas, cores



e tamanhos de grãos de areia modifica a experiência, nos faz entender que cada banco de areia é um espaço de singularidade a ser desvendado.

O *Princípio da Sinergia* nos ajuda a perceber nossa pele como parte do ambiente de areia. À medida que entregamos o peso do corpo ao espaço volúvel das areias, podemos desenvolver estados de corpo imersivos, capazes de nos conduzir à integração sinérgica com o ambiente. Sabemos que a areia tem origem num processo de decomposição de rochas e pedras, e já foi detectado que as areias de dunas possuem grande quantidade de quartzo. As formações dos quartzos fazem parte de um processo geológico que pode levar milhares de anos, e seu processo de decomposição, do mesmo modo, leva muito tempo para ocorrer.

Popularmente, algumas pessoas acreditam que os cristais de quartzo possuem propriedades espirituais, purificantes ou mesmo curativas. O reconhecimento do *Corpo-Território-Areia*, como um ambiente constituído por grãos de quartzo ou por outros minerais, aumenta o seu potencial conectivo de transmissão e troca de energia com os corpos que dançam em contato com suas texturas, propriedades energéticas e estruturais.

Neste território, a sensação de estar num espaço acolhedor nos proporciona potencialidade para acoplamentos *Corpo-Natureza*. O *Princípio da Sinergia*, que tem como função desenvolver processos cognitivos de inseparabilidade entre o corpo e o ambiente dentro-fora, pele-texturas, encontra neste espaço inventivo, campos de experimentação criativa e cognitiva.

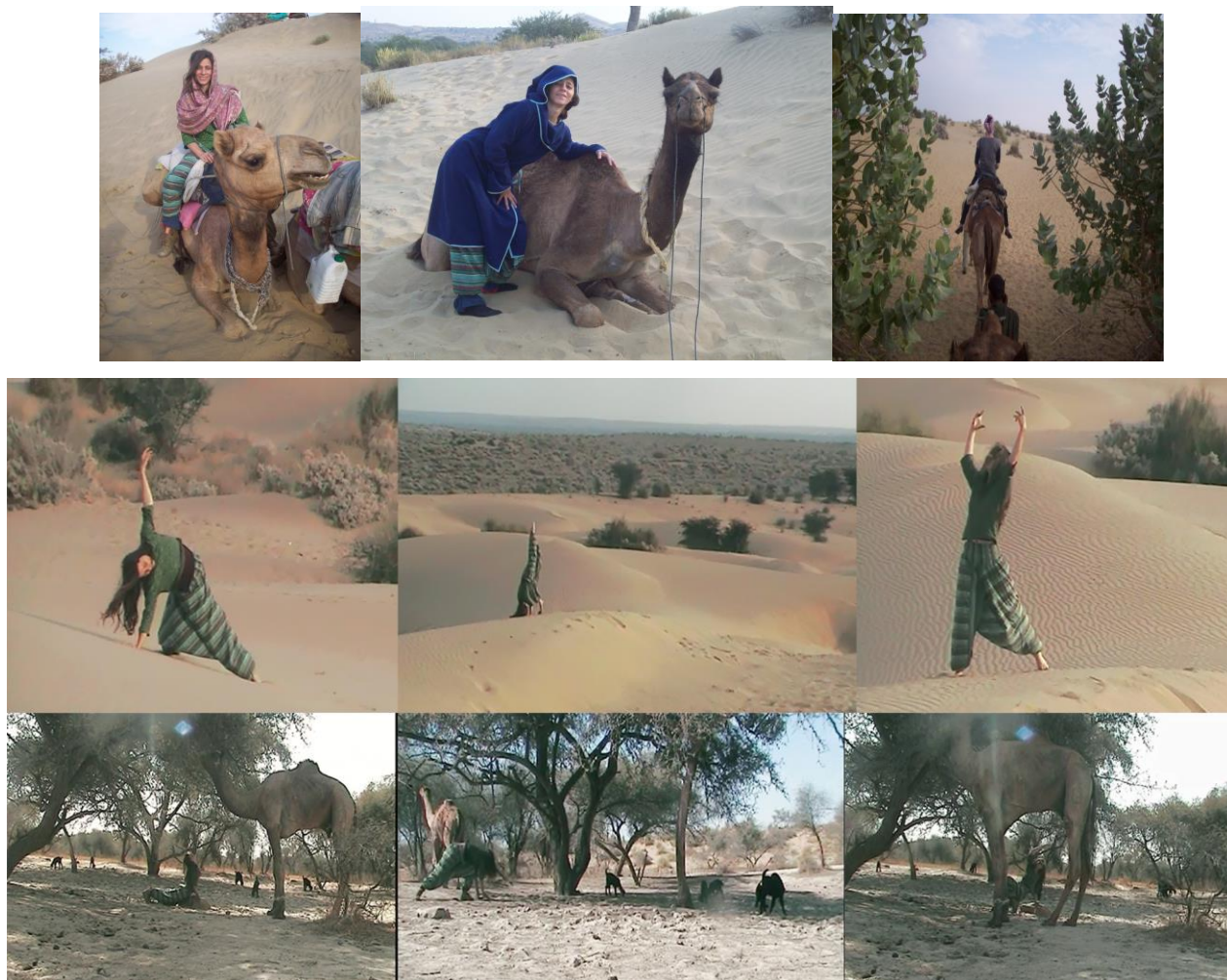
#### RELATO DE EXPERIÊNCIA:

Em 2010, resolvi fazer uma viagem para a Índia e depois de percorrer o norte do país com um grupo de amigos, paramos no centro espiritualista coordenado por Sidarta e pelo irmão do Osho, praticamos a meditação do som do silêncio por dez dias e, em seguida, alguns amigos seguiram para o sul da Índia, outros voltaram para o Brasil e eu decidi seguir sozinha para o deserto de Rajastão, localizado no noroeste da Índia.

Montada em um camelo, adentrei o deserto, acompanhada de dois guias turísticos e duas australianas que, por ventura, também estavam indo para o deserto. Durante uma semana, dormi a céu aberto, sob a luz das estrelas, e acordei com o saco de dormir e todo o corpo coberto de areia trazida pelo vento. O Sol do Rajastão

é algo indescritível. Acordar com o corpo exposto ao calor do Sol do deserto, me desenvolveu um sentimento claro de pertencimento e envolvimento com a textura da areia.

Figura 95 – Foto Deserto de Rajastão.



Fonte: Marta Bezerra. Índia, 2010.

Ao anoitecer, a temperatura baixava e o frio era intenso. Em uma das noites, resolvi enfrentar o frio e decidi dançar nas dunas de areia amareladas. O frio era intenso, mas a vontade de ‘abraçar’ o deserto era ainda maior. Para desviar-me das memórias que ativam os tremores e o desconforto do frio, resolvi dançar conectada com o meu *Corpo-Ventania*. Ativei a qualidade de movimento leve-sustentada, para interagir com os bancos de areia e realizei uma das danças mais inesquecíveis da minha vida.

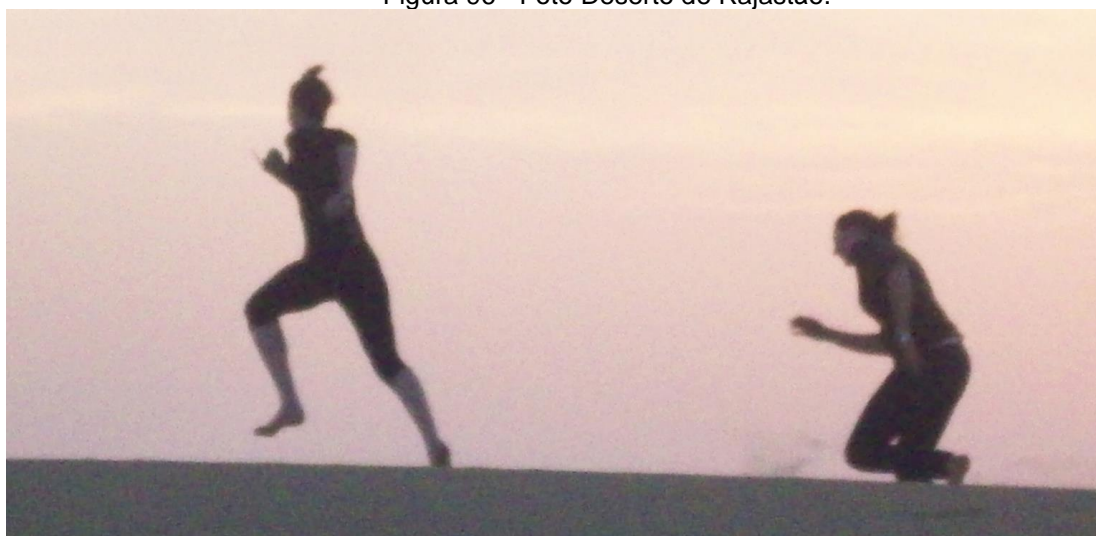
Consegui de modo surpreendente vencer a minha dificuldade pessoal de lidar com a sensação do frio. O sentimento de impotência diante da baixa temperatura, a

penetrar os ossos, desapareceu como poeira ao vento e dancei até o amanhecer. Quando o Sol apontou no pico da maior montanha de areia do deserto do Rajastão, os camelos estavam todos sentados ao meu redor, como se assistissem à minha dança. Neste momento, eu já não era mais um corpo humano, eu era grãos de areia agregados por um campo de força que parecia vir do meu centro de gravidade. As australianas acordaram e também assistiram, em estado de quase paralisia.

A duração deste estado parecia eternizar-se. O tempo, em sua onipresente inexistência, parecia rolar no paradoxo das incertezas, o futuro a tatear a experiência de ser um grão no espaço relativo daquela imensidão de areia. No tempo cronológico foi uma noite, uma madrugada e um amanhecer, mas na minha percepção, o tempo simplesmente parou, como os camelos, o guia e as australianas!

Depois desse dia, passaram a experimentar seus corpos na areia. Aquela 'dança de grãos de areia' ao nascer do Sol foi tão emocionante, para elas e para os guias, que quando terminei, todos aplaudiram e saíram correndo por entre as dunas gritando, rindo, caindo e levantando, como se tivessem sido abduzidos pelo mesmo ímpeto que motivou a minha dança.

Figura 96 - Foto Deserto de Rajastão. -



Fonte: Marta Bezerra. Índia, 2010

No deserto ou nas dunas de areia do litoral, o tempo é ventania! A sua atuação sobre os bancos de areia cria e recria imagens que permeiam a nossa imaginação. O deserto nunca é o mesmo! É impressionante como se transforma num piscar de olhos. Nunca vi um lugar capaz de transformar com tanta maestria e delicadeza, o *Corpo-*



*Território-Areia* é uma ampulheta do tempo, cuja ilusão é toda nossa fantasia de existência. Nenhum dia e nenhuma noite são iguais, parece que as areias se movem velozmente modelando o todo sem que nossa mente seja capaz de perceber. No deserto, temos a ilusão de que podemos tocar o Sol tão de perto, que ele aparenta estar entre nós. Sua intensidade adentra nossa pele e nos convoca a estar mais presentes diante da sua grandiosidade.

#### **4.8.4 Corpo-Território-Lama**

Figura 97 – Foto *Corpo-Lama-Água* - Processo do espetáculo *Via Cor*.



Fonte: Antuá Art. Na imagem: Marta Bezerra e Adam Feiguin. Vale do Capão, 2010.

A cerâmica faz parte da história da minha vida, está diretamente relacionado com a minha ancestralidade genealógica. Sou bisneta de um descendente da tribo indígena Payaya, avô Luis, que sustentou sua família trabalhando com a produção de artesanato, potes e telhas de barro. Herança que herdou da sua mãe indígena e foi transmitida para minha avó Maria, minha tia avó Zefinha e toda a geração de filhos que as sucederam. Meu tio, Luís Neto, ainda hoje, trabalha como oleiro e vive da cerâmica. O oleiro, ou o ceramista, é uma das profissões mais antigas do mundo, está diretamente relacionada com a agricultura, quando nossos ancestrais inventaram o pote para armazenar os alimentos.

Nessa época eu tinha entre cinco e oito anos, mas ainda hoje a memória dessa experiência é atualizada por sensações vivas. Ainda neste instante, só em lembrar,

sinto a minha respiração ofegante e as lembranças são imagens, flashes de fotografia que me atravessam sinesteticamente, como uma chapa de raio-x. As memórias do barro, da argila e da lama são corporificadas, são vivas em minha consciência, toda a experiência cinestésica pulsa latente e me faz sentir inquieta enquanto escrevo essas palavras. Paro! Lembro-me do saco de argila preparada que comprei para o meu tio, interrompo essa escrita para buscá-lo! Tocar na argila é como tocar em minhas raízes. Enquanto toco, sinto que, de tudo que o tempo levou, ficou o “riso”, o brincar de ‘fazer cerâmica’, as quedas e escorregões, a memória da infância.

### **I. Princípio corporal dos estados de *Corpo-Lama*.**

Dessa história de vida, de corpo e terra molhada, nasce o meu dom de dançar na natureza. Princípios de movimento como pegar, amassar, segurar firme, deslizar, alisar, enrolar, delinear; afundar, deslizar, empurrar, escorregar, resistir; suportar o peso, cair, se lambuzar, se despir de corpo inteiro; pedra dura, barro firme e água mole fazem parte da minha história cinestésica; é o pó, a matriz da minha dança feita de lama, barro, argila e cerâmica, a matéria-prima que construiu e ainda constrói o meu território de identidade. A felicidade de poder sorrir, só de lembrar!!! Esta centelha de vida trazida pelo vento que entra pela minha janela, “pegar, amassar, segurar firme, deslizar, corre menina, segura o pote que ele vai quebrar, corre menina, segura o pote para ele não quebrar”: são cantigas de infância, memória viva deste lugar de pertencimento que modela a minha dança e tudo que eu sou.

Essas ações foram utilizadas como referências de estudos de movimento nas práticas que realizei com a textura do pó, do barro seco e molhado, da lama e da argila. Essas são as matrizes originais da minha trajetória de dançarina!

### **II. Princípio da Flor de Lótus - afundar e emergir:**

Em 1999, realizei uma experiência com um grupo de estudantes de Contato Improvisação. Foi a minha última experiência de aula na natureza, antes de realizar o evento “Dançando nas Montanhas”. Escolhi uma casa em Itacimirim, indicada por Maurício Sprovieri, um dos meus estudantes, e hoje um grande pesquisador da música minimalista.

No fundo desta casa, havia um mangue entre o quintal e o cais. O ambiente era exótico, uma lama preta de mangue se misturava entre as raízes que emergiam de dentro da água, também escura. Foi um ambiente propício para a experiência de

afundar e emergir da lama e de aplicar a sequência de ações corporais em territórios de lama, cujo tema intitulei de Flor de Lótus: afundar, emergir, deslizar, escorregar, empurrar, resistir.

Figura 98 – Foto Corpo-Lama-Manque - Cais entre o quintal da casa e o rio Pojuca.



Fonte: [https://www.tripadvisor.com.br/Restaurant\\_Review-g1185029-d3896140-Reviews-Restaurante\\_Manguezal-Itacimirim\\_State\\_of\\_Bahia.html](https://www.tripadvisor.com.br/Restaurant_Review-g1185029-d3896140-Reviews-Restaurante_Manguezal-Itacimirim_State_of_Bahia.html). 1999.

Apesar de maravilhada com a beleza natural do local, particularmente, eu estava muito triste neste dia – estava prestes a me formar na Universidade, e me sentia sem rumo, sem saber o que fazer da vida. Mas estava disposta a viver aquele instante presente e ministrar aquela experiência de “Flor de Lótus”, com todo o envolvimento e entrega à abertura do portal Oeste, já sutilmente anunciada por meu estado de corpo e emoção.

#### PERFIL DO GRUPO:

O Grupo era composto de estudantes assíduos, frequentadores das aulas que realizava no Condomínio Jaguaribe, em Salvador. Jovens, entre 20 e 35 anos, homens e mulheres com relativa experiência corporal, com histórico de realização de outras modalidades de atividade física. Muito interessados na abordagem da técnica do Contato Improvisação, bastante solícitos e disponíveis para a investigação da *dança com a natureza*.

## PACTO COLETIVO:

Informo a todos sobre a necessidade de pactuarmos um acordo coletivo antes de iniciarmos a experiência. Aviso para eles que a Natureza não é um parque de diversões e distrações. Dançar dentro de um organismo vivo exige prontidão, presença e humildade e, em seguida, proponho um decreto: não nos afastarmos demasiadamente uns dos outros e, caso não seja possível o cumprimento deste decreto, que me convoquem através da emissão de um assobio ou som abstrato qualquer, antes de tomar qualquer decisão de distanciamento do grupo.

Este decreto é válido também para qualquer pessoa do grupo que perceba um membro se distanciando ao ponto de começar a perdê-lo de vista. Basta emitir o som de alerta. Com o alarme disparado, todos podem prosseguir sua atividade normalmente, enquanto eu me aproximarei da pessoa em questão para entender, acolher e orientar no que for necessário. O lema é: todos são responsáveis por todos que cumprirem o decreto.

## PROCEDIMENTO CONCEITUAL:

Introduzi o trabalho falando sobre os manguezais como um ambiente de solo lodoso, imerso por água salgada, lugar de encontro dos extremos, lugar de decomposição e renovação do ecossistema natural, ambiente propício para a abertura e fechamento de ciclo.

Falei ainda que os manguezais são ecossistemas de grande importância ecológica, berçário de peixes, moluscos e crustáceos, território de desova de várias espécies aquáticas e terrestres; lugar de decomposição da matéria orgânica, transformação e reprodução; espaço ideal para o nascimento da Flor de Lótus: tema inspirador da nossa proposta.

## PROCEDIMENTO ATITUDINAL:

Trazendo-os para a experiência imersiva em si, enquanto entrávamos no mangue lentamente, comento sobre a forma da lama e peço para cada um pegar um pouco com a mão enquanto eu falo: Os manguezais de beira de mar têm um tipo de lama mole, escura e consistente. Com base nessa textura e estrutura, sugiro que nos



conectemos com o nosso próprio *Território-Corpo-Lama* (memórias emotivas, desejos ou fantasias imaginárias, sensações, fatos concretos).

Em seguida, sugiro que exercitem, durante a experiência de se deslocar pelo território, a maleabilidade (amolecer a mente!), a clareza e a confiança para se abrir somestesticamente para imersão em novas atitudes sensoriais. Prossigo, identificando o ambiente do manguezal como propício para motivar, em cada um, o desapego. Peço que aproveitem este espaço de pântano (de águas salgadas e clima úmido) para deixar para trás todas as coisas que não lhes servem mais (abertura do portal do Oeste e ativação do *Princípio da Inventividade*).

Por ser um território de ocupação de muitas formas de vida, abrigo de “indivíduos adaptados a solos lodosos”, o total silêncio é uma forma de demonstração de respeito aos donos da casa, entre eles, árvores, micro-organismos, microalgas, samambaias, orquídeas, cactos, crustáceos, moluscos e peixes, além de cutias e garças.

#### O ROTEIRO DA ATIVIDADE E AS AÇÕES CORPORAIS:

O procedimento consistiu em atravessar o mangue até o outro lado, utilizando, sempre que possível, as ações de afundar, emergir, deslizar, escorregar, empurrar e resistir. Mesclando essas ações com as possíveis variações de movimento: forte-denso, leve sustentado e ondulatório; retirei a qualidade explosiva, para não haver rompantes próprios de movimentos impulsivos e afetar a tranquilidade do ambiente, afinal, o manguezal é um território de indivíduos vivos que ali vivem e se reproduzem – uma mudança brusca pode provocá-los e, ao se sentirem ameaçados, podem nos atacar. Como indicação, durante o deslocamento, informo que podem variar e alternar-se no espaço, entre e dentro da água, ou sobrepostos e submersos nas árvores do mangue.

#### PROCEDIMENTO DIDÁTICO:

Didaticamente, ponderei sobre a importância do estado de presença e demonstrei como eles poderiam usar as raízes imersas como âncoras e refúgio, especialmente em momentos de perigo. Como estávamos entrando ali pela primeira

vez, solicitei que se apoiassem nas árvores cada vez que sentissem que estavam afundando demasiadamente no fundo lodoso do mangue.

Reforcei a importância do pacto de segurança, lembrei o decreto oficial das práticas de *dança com a natureza*: que em nenhuma hipótese nos distanciássemos demasiadamente uns dos outros e qualquer necessidade extra, que impedisse o cumprimento do pacto acordado, me chamassem com um assobio ou um som abstrato qualquer. Repeti a frase: a natureza não é um parque de diversões e distrações!!! Quando levo grupos para a natureza, sinto-me amavelmente responsável pela integridade física, mental e emocional de todos, mas este “contrato” vale apenas para quem cumpre o “decreto”.

## APLICABILIDADE DOS PRINCÍPIOS

No decorrer do trajeto, indiquei atenção especial ao sentido do tato e da visão, com foco nas texturas do ambiente e nas sensações internas. De olhos abertos, oriento-os a prestar atenção na linguagem de comunicação dos moradores do território da lama, seus movimentos e modos de aparição e desaparecimento.

Enquanto observavam, se implicassem no ambiente e mantivessem a marcha contínua, com pequenas pausas quando necessário, sem perder de vista o ritmo de deslocamento do coletivo. Evoquei algumas vezes a importância da gradação na pressão do toque (qualidades de movimento) e na transferência de peso (ações corporais: afundar, emergir, deslizar, escorregar, empurrar e resistir).

Depois que chegamos ao outro lado, estávamos irreconhecíveis – não sabia identificar quem era quem: olhava e via algas, moluscos e crustáceos!!!

## RODA DE PARTILHA

Quando compartilhamos a experiência no coletivo, em síntese, houve uma sincronicidade de relatos de experiência, inclusive com fatos externos que aconteceram durante a travessia, correlacionados às experiências internas. Nos relatos de cada um(a), pude identificar que a dimensão de tempo e espaço linear e absoluto foram totalmente rompidos. A multissensorialidade dilatada os levou para dentro de um lugar perdido no passado, uma memória morfogenética ligada ao território aquático se fez pujante, uma dança de desapego à auto importância se

apresentou em vários depoimentos, e uma sensação de *corpos estranhos* de natureza marinha foi descrita pelos participantes como um tipo de imersão cinestésica, provocadora de sinestesia meio animal, meio planta, quase flor, quase humana.

Essa experiência nos levou para um lugar muito primitivo dentro de nós, apesar da possibilidade do surgimento de caranguejos, como de fato aconteceu algumas vezes, estávamos tão afundados e imersos no ambiente que nem os caranguejos se assustaram com a nossa presença, nem sentimos medo deles. Cuidadosamente, fizemos a travessia e nos transformamos em flores de lótus!

A argila é receptáculo, é concha, é moradia; o barro é alimento, é medicina, é transformação e origem; lama é terra molhada pela água retida, é lugar de animais rasteiros, casa de caranguejo, micro-organismos, cactos e flor de lótus. Os nossos ancestrais registram nas pedras seus modos de comunicação e apreensão da natureza através de pinturas rupestres em pedras. Restos de carvão, pigmentos de planta e de terra (barro) eram misturados ao sangue de animais que eles abatiam para comer.

Dos ossos, pelos de animais e da própria mão faziam-se os pincéis que guardariam na “memória” das pedras os ritos de caça, vida e morte. Essas marcas de mãos nas pedras são, além de patrimônio cultural, símbolos do modo como os humanos primitivos se comunicavam com os outros seres da natureza, especialmente, os seus parentes animais.

Figura 99 - Gravura em rocha: Mãos na Rocha - Arte Pré-histórica.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/539728336564986353/>

Sempre usei a argila, o barro e a lama em meus trabalhos na natureza. Em Igatu, tive a oportunidade ímpar de ter acesso à argila de todas as cores e desenvolvi práticas de dança, utilizando-as nas experiências imersivas. Na cidade de Lençóis, também realizei uma experiência muito forte, associada ao animal de poder e à dança, em que, além do urucum, usamos argila na pele.

Figura 100 – Foto *Corpo-Lama* - Dançando nas Montanhas.



Fonte: Maíra Spanghero. Na imagem: Estudante inscrita no curso. 2015.

Do mesmo modo, no Vale do Capão, utilizei a argila nos trabalhos imersivos realizados às margens do Rio Preto, Rio do Bomba e Rio da Mata. Especialmente, em 2015, quando realizei o Dançando nas Montanhas em Residência Artística e tive a honra de integrar ao grupo uma ceramista conhecida como Vanina Franzoni e seu companheiro Mario Aguirre, que produziram a argila de diversas cores, para que pudéssemos realizar uma oficina “entre pedra, água e argila”.

Ao som minimalista de Maurício Sprovieri, Carolina Endi e Tiago Gusmão, a proposta foi inspirada nas pinturas rupestres, e realizadas após o rito de iniciação e a pintura corporal. A dinâmica consistiu em uma condução individual, com sugestões sensório-motoras particulares. Eu mesma conduzia cada participante ao encontro de uma pedra específica e, a partir deste engajamento *Corpo-Pedra*, indicações individuais eram transmitidas no decorrer da experiência imersiva. Detalhes dessa experiência podem ser encontrados em minha dissertação de mestrado, mas vou

compartilhar um dos depoimentos que considerei muito potentes, que resume os procedimentos adotados.

Essa é a história do dia em que me converti em pedra, em barro, em terra... neste dia nos fundimos em um só organismo. Eu nada sabia e ainda quase não sei, mas elas, as rochas, a água, o vento, a terra, o sol, o limo e todas as coisas antigas desse mundo dançam em harmonia perfeita e encantadora. Lisonjeada por fazer parte do “todo”, meus sentidos, corpo e espírito bailam com elas e agora vejo mil braços gravitando no tecido do ar, dentro e fora de mim. Sinto meu centro tal magma ardente alimentando cada fibra da matéria, energia latente, face à fáschia, dedos, músculos, plantas dos pés, pele e as tranças que brotam do meu Ori e do meu coração, só sinto Amor. (depoimento da aluna Bárbara Leoa)

Da argila bruta ao esculpir da forma, do misturar a terra na água até o fundir no fogo, tudo é muito transformador! O *Corpo-Território-Lama* (Barro e Argila) é matéria líquida que dança entre formas modeladas no eixo de um torno, que em chamas transforma o que antes era simplesmente pó da terra. Multifacetadas formas, estruturas disformes, instáveis e perenes, assim é o barro, assim é a vida. Cresci vendo o pó se tornar um “vaso mágico”, para o meu olhar puro de criança dentro dele olhar e ver outros mundos possíveis.

Vaso mágico de benéficas curas, de visões, sonhos e o que perdura. Para além do vazio do tempo e do espaço, tu trazes a cura de todas as raças. Aos videntes e curandeiros, a água que contém traz a antiga sabedoria recontada. Aos buscadores e aos necessitados, teu salutar unguento leva alívio. (SAMS,1990 p.264)

#### **4.8.5 *Corpo-Território-Árvore* - Os Sete Fundamentos**

No *Corpo-Território-Árvore* (*Corpo-Árvore*) abrimos e fechamos o ciclo desta tese. Como os conceitos que norteiam os *Fundamentos do Corpo-Fractal* ou Fundamento da Grande Árvore já foram apresentados anteriormente, aqui irei ater-me aos procedimentos. Nosso corpo é nosso *território* e como vivo em Salvador/Bahia, atualmente, quero concluir a tese com um protesto contra a derrubada de árvores em todo planeta, no Brasil e aqui onde estou vivendo. Fora Bolsonaro!



Figura 101 - Foto Ocupação do canteiro de obras do BRT.



Fonte: Janete Catarino. Na Imagem: Demian Reis, Bia Simões e Marta Bezerra. 2018.

## I. FUNDAMENTO DA TOTALIDADE

Figura 102 - Foto Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Na imagem: D. Hafner e G. Domingues. Fundação Terra Mirim, 2017

### **Princípios Conceituais:**

Dialogar com todos os elementos da natureza

Eu/Self- Inconsciente pessoal e coletivo

Reprogramação do Códigos/DNA

Síntese entre a semelhança e a diferença

Ordem implicada na natureza.

### **Princípios Corporais:**

Ações corporais- contração e dilatação

Respiração celular

*Corpo-Onda-Partícula*

Conexão Centro-extremidades do corpo

Conexão craniosacral

Visão periférica -Foco aberto

Percepção olfativa

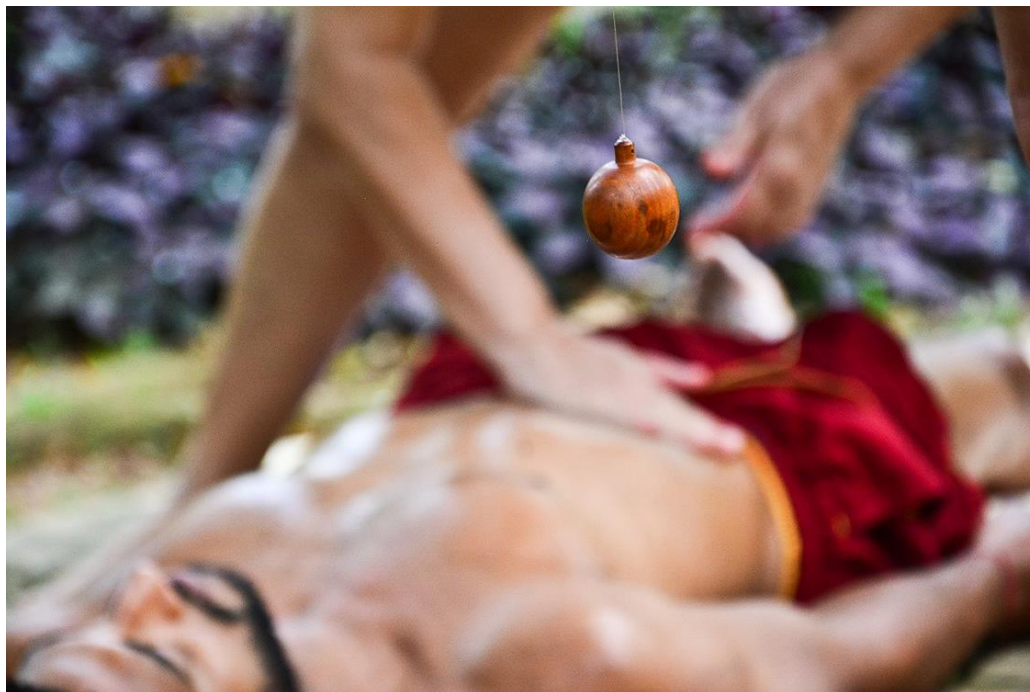
Descolonização de padrões neuromusculares

Percepção postural e fronteiras permeáveis *Corpo-Natureza*



## II. **CORPO-SEMENTE FRACTAL**

Figura 103 - Foto Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Na imagem: Marta Bezerra e Yerko Haupt. Fundação Terra Mirim. 2017.

### **Princípios Conceituais:**

Ecologia e *sensopercepção* na dança  
 Princípio Holográfico e Sistêmico  
 Princípio da Complementaridade  
 Sistema longe do equilíbrio  
 Inseparabilidade Tátil *Corpo-Natureza*  
 Fundamentos Corpo- Fractal e *Corpo-Vórtice*  
 Sentido do Tato - Força Motriz Sensorial

### **Princípios Corporais:**

*Sensopercepção Inventiva*  
 Tato e *Corpo-Semente-Fractal*  
 Toque e *Corpo-Vórtice-Onda-Partícula*  
 Qualidade de Movimento Semente- conter, dilatar, empurrar, ceder, entranhar,  
 enrolar, erguer, cavar, desmanchar, emergir, encubar  
 Gradação do Peso e penetrabilidade no campo vibracional

Memória (padrões codificados)

Invenção (padrões aleatórios) - imprevisibilidade

Sensibilidade Háptica- multissensorial, multirreferencial, multivetorizado.

### III. FUNDAMENTO DA RAIZ

Figura 103 - Estudantes do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Fundação Terra Mirim, 2017.

#### **Princípios Conceituais:**

Princípio da Auto-organização- relação entre autonomia e dependência

Princípio Feminino da Totalidade- princípio feminino nutridor e gerador da vida

Diversidade de culturas e hábitos tradicionais ecológicos

Descolonização de memórias coletivas- retroalimentação dos valores,

*Princípio da Sensopercepção Inventiva* e a interculturalidade

Memória ancestral e texturas da natureza

*Princípio da Sensopercepção Inventiva*- comunicação ancestral.

#### **Princípios Corporais:**

Memórias muscular pessoais e coletivas

Enraizamento – *Grounding*



Ações corporais: afundar, atravessar, alinhar, encaixar, fluir, firmar, vibrar,

Ordem e desordem: improvisação em tempo real

Toque sensível - leitura da assinatura das plantas e dos rastros dos animais Ritmos

e conexão óssea -cantos e toques de tambor

Dança do Animal de poder

Sensibilidade térmica e sentido háptico – (sauna sagrada)

Imersão e ancestralidade sensorial

Padrões neurais *Corpo-Natureza* – Memória e transmutação

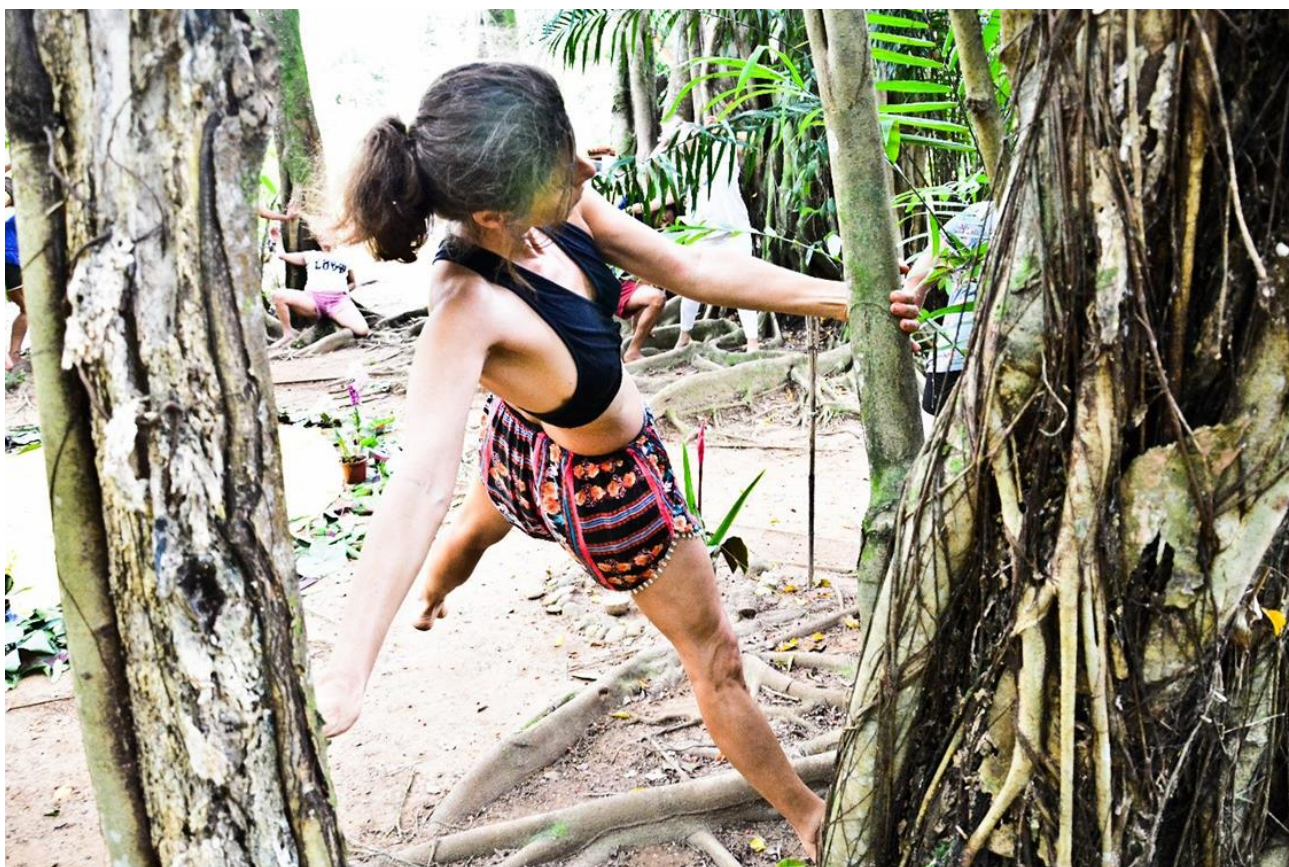
*Corpo-Árvore*

Arquétipos do Movimento, ancestralidade e insurgência de padrões neurais

Imagens senso-motoras, receptores proprioceptivos e cutâneos dos arquétipos do movimento.

#### IV. FUNDAMENTO DO CAULE

Figura 104 - Docente do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Na imagem: Marta Bezerra. Fundação Terra Mirim, 2017.

**Princípios Conceituais:**

Princípio da Retroação da homeostase- Retroatividade (Nobert Wiener).

*Princípio da Imanência.*

Campo Gravitacional - trocas de informação com o meio.

*Sensopercepção* e somestesia.

Informações retroativas e de comunicação percepto-sensório-motora.

Intercruzamento perceptivo e estético.

Totalidades em fluxo e transformação.

Movimento biocêntrico.

**Princípios Corporais:**

Texturas de galhos (liso, espinhoso, ásperas, rígidos, flexíveis)

Gradação do peso corporal

Mudanças de pontos de contato e *Corpo-Onda*

Sustentação, pausas e *Corpo-Partícula*,

Equilíbrio instável e corpo responsivo.

Quedas e *Corpo-Vórtice*.

Saltos, pulsões e impulsos do movimento.

Passividade, receptividade e mudanças de polaridades.

Trocas sensoperceptivas e vetores ósseos.

Tecido Gravitacional e retroatividade dos corpos - percepção óssea e muscular.

*Corpo-Onda* e *Corpo-Partícula* - Gradação da velocidade e pausa.

Estudos sobre o toque, os tecidos cutâneos, subcutâneos e as fáscias.

Espaço-tempo - propriedades de condensação, dilatação e variáveis de vibração dos corpos.

Ação, reação e retroação motora.

Espaços vazios- preenchidos e receptivos.

Movimento *Reverber*.

## V. FUNDAMENTO DA FOLHA

Figura 105 - Estudante Curso *Dança Sensorial Háptica*



Fonte: Dayse Cardoso. Na imagem: Dorothea Hafner e Júlio Fabrini. Fundação Terra Mirim, 2017

### **Princípios Conceituais**

Princípio da Auto-organização.

*Princípio da Sinergia.*

*Princípio da Inventividade.*

*Princípio da Imanência.*

Sinapses geossinestésicas.

### **Princípios Corporais**

Texturas de folhas: liso, aveludado, flexíveis, rígidas, espinhosas, ásperas.

Assinaturas das folhas lisas, finas cumpridas, arredondadas.

Respiração e conexão háptica.

Flexibilidade, firmeza e equilíbrio dinâmico.

Quedas e rolamentos no chão.

Fluência e Não-ação.

Intencionalidade e Não-intencionalidade.

Tocar e ser tocado pelas texturas naturais.

Estudos sobre peso-leveza e impermeabilidade.

Corpo-folha e fluxo intermitentes.

Pulsão e torsões contínuas e descontínuas.



## VI. FUNDAMENTO DA FLOR

Figura 106 - Estudantes Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Fundação Terra Mirim. Simões Filho, 2017.

### **Princípios Conceituais**

Princípio do Circuito Recursivo- Autorreprodução - Princípio Feminino.

Contato Biótico e Abiótico- “Pequena dança” - Sinergias Musculoarticulares.

Sistema Cinestésico Receptor (músculos, pele, articulações).

Sistema Cutâneo- percepções extracorpóreas (capturadas na superfície da pele).

Sistema Proprioceptivo - fluência do movimento.

### **Princípios Corporais**

*Princípio da Sinergia Geossinestésica.*

Retroalimentação Sensorial.

Inventividade Percepto-Sensório-Motora.

Reestruturação das Sinapses Cutâneas e *Corpo-Vórtice*.

Somestesia e Contato Háptico.

Sistema Neurotransmissor e Sentido Tátil (excitatórias ou inibitórias)

Fenda Sináptica- corpo inventivo, fecundo e recursivo.

Sistema visual e a dança sensorial (profundidade, texturas e sombras)

Sistema auditivo- labirinto.

Geometria Corpo-fractal – presença na totalidade Corpo-Natureza.  
 Sutilezas do micro movimento e texturas (temperatura, volume, densidade).

## VII. FUNDAMENTO DO FRUTO

Figura 107 – Foto Estudantes e docente do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Na Imagem: Y. Haupt, M. Bezerra e M. Paranhos. Terra Mirim, 2017.

### **Princípios Conceituais:**

Princípio da Reintrodução do Conhecimento em todo Conhecimento (Edgar Morin).

*Princípio da Imanência.*

Diversidade e Totalidade.

Autonomia e Interdependência.

Totalidade Psicofísica (indivisa, inseparável e sem fronteiras)..

Campos de energia.

### **Princípios Corporais:**

Sincronicidade Geossinestésica - (tocar e ser tocado).

Tempo presente-duração (permanência da conectividade).

Espaços de fruição (trocas de informação: fâscias e campo gravitacional)..



Campos gravitacionais (percepção de frequências, vibrações, ressonâncias e Vórtices de movimento).

Imagem em ação e os estados impermanentes da presença.

Corpo responsivo (desmanchar as ações reativas).

Irreversibilidade do tempo e matéria-energia.

Conexão espaço-tempo, *corpo-mente*, energia-matéria.

Propriocepção e sinergias musculoesqueléticas.

Sincronicidade<sup>69</sup>, percepção cutânea, propriocepção e texturas.

Figura 108 – Foto Aluna e docente do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Na Imagem: Marta Bezerra e Maíra Paranhos. Terra Mirim, 2017.

Mais informações sobre aplicação de procedimentos podem ser encontradas no (APÊNDICE S).

---

<sup>69</sup> A publicação, em 1952, do artigo "Sincronicidade: um princípio de conexões acausais", do físico Wolfgang Pauli e do psicólogo Carl Gustav Jung, traz o entendimento de que a Sincronicidade está relacionada a eventos que, de certa forma, possuem relevância e significado para o observador, mas que não são produzidas por fenômenos relacionados à causa e efeito. O termo é também utilizado como uma "coincidência significativa" para tratar de eventos e circunstâncias que ocorrem simultaneamente criando conexões entre fenômenos psíquicos e físicos como se estivessem conectados por campos vibracionais ligados à conexão mente-matéria.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Treze “anjos-mestres” que passaram na minha vida me presentearam com conhecimentos preciosíssimos que me ajudaram a construir este percurso de organização do ‘*Sistema do Corpo-Natureza e Educação Háptica*’. As conexões ocorreram ao longo do tempo. Como na natureza, ‘nada se perde e tudo se transforma’, criando redes entre saberes distintos, fui elaborando a minha própria metodologia de trabalho.

O professor Wellington Reis foi o primeiro, e me ensinou a régua e o compasso da *Improvisação* na Dança; a professora Edva Carvalho me mostrou os caminhos da dança de Oxum, das águas doces que me forma e me leva ao encontro do meu lugar de pertencimento. Haio David, David Iannitelli e Kirstie Simpson me ofereceram o conhecimento para que eu pudesse construir a base sensório-motora desta pesquisa alicerçada nos estudos da técnica de *Contato Improvisação*.

A professora Dulce Aquino me entusiasmou a seguir na investigação sobre o *Espaço* e me despertou a curiosidade pelo *Movimento Latente*, de onde tudo começou. A professora Leda Muhana me apresentou os estudos de Valerie Hunt sobre as *quatro qualidades de movimento* e me fez encantar pela cinesiologia, juntamente com a professora Carla Leite, que me instrumentalizou com conhecimentos cinestésicos indispensáveis para o aprimoramento da *percepção tátil*, tão necessária para os estudos da *Dança Sensorial Háptica*.

O professor Hélio Campos, que me acompanha desde 1995, como um Mestre e testemunha de uma longa trajetória de investigação sobre as possíveis conexões analógicas entre a dança e os estudos sobre *espaço-tempo*, a *Física Quântica* e a *Psicologia Junguiana*. Sylvie Shining Woman, mulher medicina, Xamã, que me mostrou o caminho para não me perder entre os mundos tangíveis e intangíveis.

A professora Maíra Spanghero, minha orientadora durante o Mestrado (2014-2016) em Dança, que abraçou a minha pesquisa e me auxiliou na difícil tarefa de dar os primeiros passos na organização deste sistema, ela, que participou do *Dançando nas Montanhas em Residência Artística*, a fim de poder sentir na própria *pele* o que durante o mestrado e neste doutorado está sendo delineado. A professora Betti Grebler, minha ex-orientadora do doutorado (2017-2019), que me ensinou sobre a diferença entre rigor e rigidez, sobre a ‘beleza’ dos detalhes imperceptíveis, mesmo quando nos desviamos dos caminhos do afeto. E por fim, a professora Bete Rangel,

que completou o sistema: *Dança, Física e Psicologia*, me fazendo perceber a importância da *Educação* na 'quadratura do círculo' desta pesquisa. Através dela descobri, na *Educação*, a 'paixão' da minha vida.

Ao professor Leonardo Sebiane, meu orientador no Doutorado (2019-2021), entrego a missão de fechar o ciclo desta longa trajetória, com a certeza de que a arte e a ciência caminham como irmãs siamesas na direção de novos caminhos e novas descobertas.

A curiosidade por uma cognição inventiva e a observação dos processos de reconhecimento, por meio da dança em contato com a natureza, podem ser úteis para dançarinos, seja em qualquer campo estético, tempo e espaço, mas é urgente para a humanidade, que hoje vive um ecocídio mundial. Por isso, optei nesta tese pelo caminho da Educação. A ideia de organizar conceitualmente os elementos estruturantes da *Dança Sensorial Háptica* como uma proposta de Educação Ambiental, ou mais precisamente, de *Educação Háptica*, teve como propósito apresentar uma metodologia capaz de reintroduzir o ser humano na natureza, a partir da reprogramação dos sentidos e do reconhecimento do *Corpo-Natureza* que somos.

Unir a multirreferencialidade de saberes que envolvem áreas distintas do conhecimento, tais como, Educação Ecológica, Arte, Física e Psicologia, em um sistema conceitual transversalizado pela multissensorialidade proposta pelo desenvolvimento do sentido háptico, é buscar novos povoamentos perceptivos. Ao encontrarmos os elos de pertencimento já esquecidos, despertamos a criatividade latente e abrimos infinitas possibilidades de autoconhecimento.

Pertencer, criar e ser capaz de viver em equilíbrio, sabendo dosar os nossos desejos e curiosidades sobre outras formas de viver é usar a nossa imaginação para a sustentabilidade de tudo que precisa ser preservado para garantia de continuidade da própria vida. Seguir a trilha aberta por Jung, quando o mesmo afirma que a curiosidade humana é um instinto nato. Do mesmo modo, li no corpo a cartilha de Paulo Freire, para ele, a curiosidade é uma abertura para a imaginação.

O exercício da curiosidade convoca a imaginação, a intuição, as emoções, a capacidade de conjecturar, de comparar, na busca da fertilização do objeto ou do achado de sua razão de ser. Um ruído, por exemplo, pode provocar minha curiosidade. Observo o espaço onde parece que se está verificando. Aguço o ouvido. Procuo comparar com outro ruído cuja razão de ser já conheço. Investigo melhor o espaço. Admito hipóteses várias em torno da possível origem do ruído. Elimino algumas até que chego a sua explicação. Satisfeita uma curiosidade, a capacidade de inquietar-me e buscar continua

em pé. Não haveria existência humana sem a abertura de nosso ser ao mundo, sem a transitividade da nossa consciência. (FREIRE, 2014, p. 85)

Quando, em vez de reagir, respondemos criativamente aos estímulos externos, abrimos a possibilidade de ampliação das lentes perceptivas ligadas aos nossos sentidos. Todos nós sabemos que o conhecimento é adquirido, como afirma Freire, pela “transitividade da nossa consciência”. Por meio dos nossos órgãos sensoriais, nos relacionamos com o conjunto de informações absorvidas e, a partir desta interação, desenvolvemos o potencial criativo de percepção e reflexão. Isso significa que ao prestarmos atenção ao que acontece com o nosso corpo, enquanto tocamos, olhamos, sentimos os cheiros, escutamos e dançamos, podemos adquirir um tipo de conhecimento baseado nas impressões imediatas e imanentes deste estado de corpo.

Ao investigar, por muitos anos, esta relação do corpo com diversas configurações do espaço, tanto urbano como natural, tanto em sala de aula como em espaços abertos, optei por aprofundar os estudos, em ambientes naturais, por haver uma maior diversidade de estruturas, formas, texturas e densidades, ou seja, por encontrar na natureza um espaço-tempo desafiador, renovável e acolhedor, capaz de estimular e despertar a minha curiosidade.

A partir desta interação, pude observar que o corpo, diante desta diversidade, se autorregula e, conseqüentemente, nos tornamos mais presentes, mais vivos e mais sintonizados com a gravidade unipresente e silenciosa que se espalha e ao mesmo tempo nos ancora os pés no chão.

Este processo de descondicionalização de hábitos corporais e desenvolvimento da curiosidade, acerca da inteligência cinestésica, sinestésica e háptica pode produzir outras motivações de existência, que não aquela produzida pela vaidade e pelo capricho humano de se colocar acima da natureza.

A *Educação Háptica* se inclui na luta por uma formação humana, em que sua autonomia não seja confundida com arrogância, prepotência e competição, que a construção da identidade não seja um ato brutal de ecocídio coletivo, que os povos e culturas possam se reconhecer como sociedades humanas dotadas de consciência coletiva. Sejamos, pois, esta dádiva que nos faz refletir sobre nós mesmos e sobre o mundo que nos cerca.

Evidentemente, para chegar a esse estado de presença, aprendizagem criativa e envolvimento com os estudos do movimento, é necessário muito labor. Dançando, aprendemos a aprender com a Mãe Natureza, a nos comunicar com ela e aprendemos sobre nós mesmos enquanto tocamos na pele do mundo. Nossa “imagem em ação” projeta para o mundo exterior a nós, o que na realidade não há diferença e nem fronteiras entre o que está dentro e o que está fora.

Dançar nas montanhas, nas águas, nas dunas, na lama, nas árvores, nas pedras não se aprende em livros, o mapa não é o território, todo conhecimento é físico, imanente e transcendente, paradoxalmente; o que podemos fazer é registrar, em nossas teorias imaginárias, os mapas de uma realidade sensorial ímpar, para que as futuras gerações não se esqueçam dos rastros que hoje tateamos, em busca dos territórios sensoriais já esquecidos na contemporaneidade.

A dança da natureza se revela de forma gradativa. As pistas estão nas texturas da natureza. Através de um refinado desenvolvimento da nossa percepção háptica, podemos ser convidados a nos integrar nesta dança de apresentações (etimologicamente, apresentar quer dizer: fazer aparecer o que nem sempre conseguimos ver), mas antes, precisamos aprender a *Ser*, e isso só é possível se deixarmos, provisoriamente, de identificar-nos com tudo o que nos condiciona em nossos papéis sociais, culturais, étnicos e de gênero.

Não temos mais tempo a perder com esses dilemas existenciais e sociais enraizados nos traumas do passado, nas máculas das conquistas e domínios de territórios alheios. Reduzimos nosso tempo de humanidade a discussões sobre diferenças raciais, de gênero e de crenças religiosas, e apesar de serem temas urgentes e necessários, precisamos atravessar para a outra margem do rio e não dá para prosseguir, tendo que carregar esses processos históricos sem reparação.

Sem desconsiderar a relevância do lugar de fala de cada um e reforçando a coerência e a necessidade de fazermos os reparos socioeconômicos, culturais e epistemológicos de todos os povos que foram dominados e subjugados a condições escravistas, precisamos ressaltar, em contraposição à mágoa profunda que resguarda este passado e presente de dor e injustiça, a insurgência das culturas e saberes que foram subalternizados pela cultura hegemônica europeia.

A Pedagogia Decolonial proposta por Enrique Dussel e Anibal Quijano, avança em outro grau de *Consciência*. Consiste em superar traumas históricos e trabalhar para a construção de um novo mundo possível; é reajustar o tecido social com todo

cuidado para não deixar ninguém de fora e, sobretudo, não cair nas armadilhas inversamente proporcionais. O saber se organiza em culturas distintas e todas devem ser reconhecidas e honradas pelo sagrado ponto de vista de cada ser humano, que em sua forma singular de ser e ver o mundo, coletivamente, se constrói através da cultura.

Quando iniciei a jornada desta tese, quis dar preferência a autores latinos, mas no decorrer da elaboração, percebi que esta escolha apenas reforçaria o *apartheid* ("separação") entre as raças, e segregaria ainda mais a produção do conhecimento. Existem autores incríveis em toda parte do mundo e fiz questão de citar em minha tese, latinos, americanos, europeus e asiáticos, numa verdadeira constelação multirreferencializada por áreas distintas de conhecimentos e transversalizadas pela arte do movimento que a tudo inclui.

Não quero alimentar a luta sangüinária por territórios epistemológicos, senão estarei contradizendo tudo o que defendo nesta tese de doutorado. Neste *Corpo Território Gravitacional*, defendido por esta tese, o centro deve ser dinâmico e descontínuo. Não me identifico com a cultura moderna que só retroalimentou o capitalismo ecocida, nem com a contemporaneidade, que velozmente avança atropelando valores ecológicos e segregando a humanidade. Sou apenas uma simples mestra de obras, quiçá, uma arquiteta de outro mundo possível! Neste novo mundo, não cabe esse tipo de equívoco (des)humanitário.

A natureza deste antigo e ancestral novo mundo é diversa e a todos os seus filhos deve nutrir com o amor que é incondicional. Concluo esta tese com a certeza ainda maior de que precisamos sentir de novo nossa humanidade, precisamos dançar para nos comunicar de novo com a Terra e refazer os passos dos nossos ancestrais da era paleolítica e neolítica, dançar para aprender de novo a se alimentar e se nutrir da terra, da água e do ar, sem a fúria faminta pelo poder, sem o medo de ser natureza, sem a covardia dos tolos. A Terra está cercada de fronteiras, de cercas e muros colocados por nós, os ditos civilizados: os predadores *homo sapiens*. Até quando a terra suportará sustentar essa humanidade atroz?

O planeta padece em uma crise sanitária mundial, já não suporta mais coexistir nos modos de vida do ser humano, feitos de uma existência fragmentada, consumista e predatória. O ecossistema, nossa casa, nosso corpo, nosso *Ser* é um território vivo, um organismo que precisa respirar, assim como nós! Não pode ser mutilado em partes



e fragmentado por narrativas capitalistas, que só provocam injustiças sociais, destruição ambiental e pandemias.

A imanência da multissensorialidade pode ser um caminho de transcendência da nossa consciência para outras dimensões de realidades possíveis. As texturas da natureza são como fendas, abertura para novos campos perceptivos. A vida pode ser reinventada com um “simples” toque na matéria intangível, mas, para isso, todos precisam acreditar que o tempo não é linear, que o espaço não é absoluto e que a Terra não é plana. “Sonho que se sonha só é só um sonho que se sonha só, mas sonho que se sonha junto é realidade”. (SEIXAS, 1945-1989)<sup>70</sup>

Figura 109 – Foto: Flor da Bromélia. Quintal da minha casa.



Foto: Claudia Ferrari. Intérprete: Maria Bethânia. Vale do Capão, 2021.

<sup>70</sup> Música de autoria de Raul Seixas.



## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ACOSTA, A. **O Bem Viver, uma oportunidade para imaginar outros mundos**. São Paulo: Elefante, 2016.
- ALMEIDA, M. V. M. **A selvagem Dança do Corpo**. Campinas, Unicamp, 2006. 206 f. Tese (Doutorado em Educação Física) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- \_\_\_\_\_, M. V. M. **Laban e o Corpo Intenso**. Niterói: UFF, 2015. Tese de pós-doutorado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense.
- ARAÚJO, M. V. B. **Gestos Cantados: Uma proposta em dança - coral a partir de princípios rituais**. Salvador: Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, para obtenção do Grau de Doutora em Artes Cênicas. 2008.
- ARFUCH, L. **O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do Ato Responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BARDET, CLAVEL e GINOT. **Ecosomatiques: introduction. Ecosomatiques, Penser l'écologie depuis le geste**, 2019. Publicado em HAL Id: halshs-02935892 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02935892>. Submitted on 15 Sep 2020. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02935892/document>. Acesso em: 23. 05. 2020.
- BARRETT, E; BOLT, B. (org.). **Practice as Reseach: Approaches to Creative Arts Inquiry**. Londres: I. B. Tauris, 2007
- BERGSON, H. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Duração e sincronidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERMAN, M. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Companhia das Letras. 1986.
- BERNARD, M. **De La Création Chorégraphique**. Centre National de la Danse (CND). Paris, 2001.
- BERTALANFFY, L. V. **Teoria Geral dos Sistemas**. Petrópolis: Vozes, 1973.

BEZERRA, M. O. **Dança Sensorial Háptica - Movimento Inventivo, Experiência Multissensorial e Corpo Ambiente**. Salvador. UFBA, 2016. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança. Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2016.

BEZERRA, M. O.; MECEDO, M. **O Movimento Latente e a improvisação: reflexões a partir da Física Quântica e da Psicologia Junguiana**. Salvador. PIPIC/UFBA/CNPQ, 1996.

BEZERRA, M.; SANTANA, V. Canto xamânico. Vale do Cercado 2006)

BITTENCOURT, A. **Imagens como Acontecimento**. Salvador: EDUFBA, 2012.

BLOFELD, J. **The Wheel of Life: The Autobiography of a Western Buddhist**. Londres: Rider & Co, 1959.

BOHM, D. **Sobre a criatividade**. São Paulo: UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_. **A teoria da relatividade restrita**. São Paulo: UNESP, 2015

\_\_\_\_\_. **Totalidade e a ordem implicada**. São Paulo: Madras, 2008.

CAMPOS, H. S. **Cosmovisões - Antigas e Contemporâneas**. Salvador: EDUFBA, 2015.

\_\_\_\_\_. **Sobre a não-linearidade na natureza**. Notas do componente curricular HAC-46 – TÓPICOS ESPECIAIS EM CIÊNCIAS I: “Realidade e Conhecimento” ministrada pelo prof. Hélio Silva. Salvador: 2018.

CAMPOS, L. **Dança como Prática de Devir-Consciente: Pistas Somáticas para uma Cartografia Enativa em Dança**. Salvador. UFBA, 2016. 206 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Faculdade de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2016.

CAPRA, F. **A teia da Vida**. São Paulo: Cultrix, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Tao da Física: uma análise dos paralelos entre a física moderna e misticismo oriental**. São Paulo: Cultrix, 1983.

CARNEIRO, J. A. **A ancoragem funcional através do manejo de cão em tarefas de equilíbrio**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Biociências do Campus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2011.

CLARK, L. **Ao acontecimento**. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, 2006.

CLAVEL, J.; GINOT, I. **Por uma Ecologia da Somática?** Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 85-100, jan/abr.2015. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 23 06 2019.

COHEN, B. B. **Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering**. Northampton, Mass.: Contact Editions, 1993.

COMFORT, W.E.M. **A Neurociência dos Símbolos: A evolução e Representação Neural do Pensamento Simbólico**. Jung & Corpo, v19, 2019.

CRUZ, D. **Kariri Xocó – Contos Indígenas**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2019.

CRUZ, C. H. S. **Os Arquétipos Junguianos Anima e Animus e seu balanceamento através da Arte**. 2016, Disponível em: <http://artpsi.com.br/wp-content/uploads/2016/09/Os-arque%CC%81tipos-junguianos-a%CC%82nima-e-a%CC%82nimus-e-seu-balanceamento-atrave%CC%81s-da-arte-comentado.pdf>. Acesso em 21/07/2020.

DAMÁSIO, A. R. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DAWKINS, R. **A Grande História da Evolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELORS, J. **Educação: Um Tesouro a Descobrir**. 7ª edição revisada - São Paulo: ed. Cortez, 2012.

\_\_\_\_\_. **Educação: Um Tesouro a Descobrir. Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre a Educação para o Século XXI**. Brasília: UNESCO 2010.

DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. Rio de Janeiro: 34, 1996.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: 34, v. IV, 1997.

DIAMOND, I.; ORENSTEIN, G. F. **Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism**. São Francisco: Sierra Club Books, 1990.

DOMENICI, E. **Pro-Posições**. Campinas, v. 21, nº 2 (62), p. 69-85, maio/ago. 2010.

DUSSEL, E. D. **Europa, Modernidade e Eurocentrismo**. In: LANDER, Edgardo (Org). *A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires, p.56-70, 2005.

\_\_\_\_\_. **Filosofia na América Latina: Filosofia da Libertação**. São Paulo: Loyola, 1977.

\_\_\_\_\_. **Introducción a la Filosofía de la Liberación**. Bogotá: Nueva América, 1988.

EARP, A. C. S. **Reflexões sobre a roteirização do documentário “Dançar: a vida de Helenita Sá Earp”**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ: Professor Adjunto. Anais do VII Congresso da Abrace. Porto Alegre, 2012

EDDY, M. **Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança**. Repertório, ano 21, nº 31, p. 25-61, 2018.

\_\_\_\_\_. **Entrevistas**. Bristol: Journal of Dance and Somatic Practices, Bristol, v. 1, nº 1, p. 5-27, 2009

ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com lobos**. Rio de Janeiro; Rocco, 1994.

EINSTEIN, A. **Como eu vejo o mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1953.

\_\_\_\_\_. **A Teoria da Relatividade Especial e Geral**. Tradução por Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto Editora. 1999.

ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. Tradução e prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. **Ensaio. Tradução, Introdução e Notas de Ivan Junqueira**. São Paulo: Art Editora, 1989.

FAUR, M. **As Faces Escuras da Grande Mãe**. São Paulo: Alfabeto, 2016.

FELDENKRAIS, M. **Caso Nora: consciência corporal como fator terapêutico**. São Paulo: Summus, 1997.

FERNANDES, C. **A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático Performativa**. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Professor Associado IV. CNPq; Bolsista Produtividade em Pesquisa 1C. VI Congresso da Abrace, MG, 2014.

FERREIRA, G. M. **NeuroAnatomia Humana**. Roteiros de Aulas. UFSC – CCB – Curso de PG Neurociências. Neuroanatomia. Funções Motoras da Medula Espinhal. Disponível em: <https://ppgneuro.paginas.ufsc.br/files/2015/03/Roteiro-da-aula-de-Neuroanatomia-Professor-Geraldo-Morgado-Fagundes.pdf>. Acesso em: 20/05/2020.

FORTIN, S. **Educação Somática: Novo Ingrediente da Formação Prática em Dança**. Cadernos do GIPE-CIT, nº 2, p.40-55, Salvador, fev. 1999.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1975.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

FRANCES L; JEFFERIES, Richard Bryant. **Dança Circular Sagrada e os Sete Raios**. São Paulo: Triom, 2004.

FRANZ, M. L. V.; HILLMAN, J. **A Tipologia de Jung - Ensaios sobre Psicologia Analítica**. São Paulo: Cultrix, 2016.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática**. 49ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREIRE, P. S; MARQUES, D.; DEBATIN, M. **Memória Coletiva: Aproximação Epistemológica das Teorias de Sheldrake e Jung**. Inovarse. XII Congresso Nacional de Excelência em Gestão. 2016. Disponível em: [https://www.inovarse.org/sites/default/files/T16\\_211.pdf](https://www.inovarse.org/sites/default/files/T16_211.pdf). Acesso: 21/07/20

FULLE R. B. **Synergetics**. New York: Macmillan Publishing Company, 1982.

GIBSON, J.J. **The senses considered as perceptual system**. Boston: Houghton-Mifflin Company, 1966.

\_\_\_\_\_. **A preliminary description and classification of affordances. Purple Perils of James Gibson**. 1971. Disponível no endereço eletrônico: [www.computerusability.com/Gibson/files/prelim.html](http://www.computerusability.com/Gibson/files/prelim.html). Acesso em: 17/06/2003.

\_\_\_\_\_. **More on affordances. Purple Perils of James Gibson**. 1971. Disponível no endereço eletrônico: [www.computerusability.com/Gibson/files/moreaff.html](http://www.computerusability.com/Gibson/files/moreaff.html). Acesso em: 05/04/2018.

\_\_\_\_\_. **The theory of affordance**. Em: Shaw, R. e Bransford, J. (Eds.) *Perceiving, acting, and knowing: toward an Ecological psychology*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 67-82. 1977.

\_\_\_\_\_. **The ecological approach to visual perception**. Boston: Houghton-Mifflin Company. 1979/1986.

\_\_\_\_\_. **Principles of perceptual learning and development**. New York: Appleton-Century Crofts. 1969.

GIL, J. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GILMORE, R. **Alice no País do Quantum**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GLEISE, M. **A Dança do Universo: Dos Mitos da Criação ao Big Bang**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOSWAMI, A. **Evolução criativa das espécies**. São Paulo: Aleph, 2009.

GODARD, H. **Olhar cego**. Entrevista concedida a Suely Rolnik – para Ligia Clark, do objeto ao acontecimento, Paris 21 de julho de 2004. Catálogo publicado por ocasião

da exposição: Ligia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca, 2006.

\_\_\_\_\_. **Phenomenological Space: I'm in the space and the space is me.** Entrevista concedida a Caryn McHose. Contact Quarterly, Northampton, v. 31, p. 32-38, summer/fall, 2006.

\_\_\_\_\_. **Foreword in How Life Moves. In: How Life Moves: Explorations in Meaning and Body Awareness.** North Atlantic Books in May, 2006.

\_\_\_\_\_. **Le Geste et sa Perception.** In: GINOT, I.; MICHEL, M. (Org.). La Danse au XXème Siècle. Paris: Bordas, 1995.

\_\_\_\_\_. **Re\_ading the Body in Dance – A Model.** In Rolf Lines, october 1994:36-41. Rolf Institute, 1994.

\_\_\_\_\_. **Gesto e Percepção.** In: SOTER, S; PEREIRA, R. (orgs) Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: Univercidade, 1995.

\_\_\_\_\_. **Phenomenological Space.** Entrevista concedida à Caryn Mc Hose, Canada, junho de 2005. Contact Quarterly, Northampton, v.31, p. 32-38, Summer/Fall, 2006.

\_\_\_\_\_. **Gesto e Percepção.** In: PEREIRA, R; SOTER, S. (Orgs.). Lições de dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

\_\_\_\_\_. **Buracos Negros:** Uma entrevista com Hubert Godard. Entrevista concedida a Patricia Kuypers. O Percevejo, Dossiê Corpo Cênico, Rio de Janeiro, PPGAC/UNIRIO, v. 2, nº 2, p. 01-21, 2010 [2006].

\_\_\_\_\_. **Fond/Figure.** Entrevista com Hubert Godard. Paris: 7 nov. 2013. Entrevista concedida a Loïc Touzé. Disponível em: <<http://pourunatlasdesfigures.net/articles/comment-ca-pense-un-geste-/entretien-avechubert-godar.html>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. **Le Mouvement: de la decomposition à la recomposition.** Marsyas, Paris, nº 25, março, 1993.

\_\_\_\_\_. **Gesto e Percepção.** Disponível: <<https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/godard-hubert-gesto-e-percepc3a7c3a30.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. **O percevejo.** Disponível: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447/1323>>. Pag. 06>. Acesso em: 23 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. **IBID.** Disponível em: <<https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/godard-hubert-gesto-e-percepc3a7c3a30.pdf>> pag20/21>. Acessado em: 17 mar. 2018.

GRAHAM, C. **Biotensegrity - the structural basis of life**. CBIOL, FSB, FLS, DO. 2014. ISBN13: 978-1-909141-21-6. Livro. 152 páginas.

MAUERBERG-DECASTRO, E. **Atividade Física Adaptada**. Ribeirão Preto: Tecmedd, 2005.

\_\_\_\_\_. **Expansão da Sensibilidade Háptica através de um Sistema “âncora” durante o andar sob restrição visual e de equilíbrio** (Expanding haptic sensitivity using an anchor system while walking under visual and balance restrictions). Relatório de pesquisa CAPES (Technical Research Report). Brasil, 2003

\_\_\_\_\_. **Developing an “Anchor” Paradigm for Postural Control**. Relatório de pesquisa. CAPES, 2002.

\_\_\_\_\_. **Developing an “Anchor” System to Enhance Postural Control**. *Motor Control*, v. 8, p. 339-358, 2004.

\_\_\_\_\_. **Expansão da Sensibilidade Háptica no Controle Postural através do uso de um Sistema “Âncora”**. Resultados preliminares. In: SEMINÁRIO DE COMPORTAMENTO MOTOR, 3., 2002, Gramado. Anais... Gramado: UFRSG, 2002. Apresentação de Pôster. 1 CDROM

GREINER, C. **O Corpo e suas Paisagens de Risco: Dança/Performance no Brasil**. Artefilosofia, Ouro Preto: nº 7, p. 180-185, out. 2009.

GUATTARI, F. **Caosmose: Um Novo Paradigma Estético**. Rio Janeiro: 34, 2006.

\_\_\_\_\_. **As Três Ecologias**. São Paulo: Papirus, 1989.

HANNA, T. **What is Somatics? Somatics**. New York: v. 14, nº 2, p.50, 2003.

HAWKING, S. **Buracos negros, universos-bebês**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

\_\_\_\_\_. **Uma Breve História do Tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HUNT, V. V. **Infinity Mind: Science of the Human Vibrations of Consciousness**. Malibu: Publishing Company, 1996.

\_\_\_\_\_. **Movement Excitation Patterns**. In FITT, S. **Dance Kinesiology**. New York: Barnes & Noble, 1986.

IANNITELLI, D. **Criatividade e Cognição Cinesiológica**. Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. Comitê Interfaces da Dança e Estados do Corpo 2012. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/1834216/david-iannitelli> acesso em 21.02.2021.

IANNITELLI, M.M.M. Padrões de Excitação Neuromuscular: Qualidades básicas do Movimento. Caderno do GIPE-CIT, Salvador, v 8, p.22-22, 2000.

IBRI, I. A. **Kósmos Noetós**. São Paulo: Perspectiva: Hólon, 1992.



INGBER, D. E. **Tensegrity I. Cell structure and hierarchical systems biology**. Journal of Cell Science, v. 116, n. 7, p. 1157-1173, 2003.

JUNG, C. G. **Memórias, sonhos e reflexões**. 17ª edição. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira. 1963.

\_\_\_\_\_. **Sincronicidade**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, vol. 8/3, 2018.

\_\_\_\_\_. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2016

\_\_\_\_\_. **A natureza da Psique**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991.

\_\_\_\_\_. **O si mesmo oculto**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

JUNG C. G.; PAULI, W. Publicam "**The Interpretation of Nature and the Psyche**" com um artigo escrito por Pauli "The Influence of Archetypal Ideas on the Scientific Thoughts of Kepler" e outro por Jung "Sincronicidade: Um Princípio de Conexões Acausais" (vol. VIII), 1952

JUNG, E. **Animus e Anima**. São Paulo: Cultrix. 2006.

KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Aprendizagem da Atenção na Cognição Inventiva**. Psicologia e sociedade, 2004. Disponível em: <http://www.psicologia.ufrj.br/pospsi/aprendizagem.pdf> >. Acesso em: 20 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. **O Devir-Consciente em Rodas de Poesia**. Revista do Departamento de Psicologia - UFF, Niterói, v. 17, nº 2, p. 45-60, jul./dez. 2005. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-80232005000200005&lng=pt&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232005000200005&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 20 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. **A Cognição Contemporânea e a Aprendizagem Inventiva**. In: KASTRUP, V.; TEDESCO, S.; PASSOS, E. (Orgs.). **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

KASTRUP, V; TEDESCO, S; PASSOS, E. **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KLINGLER, MD. **Fascia is able to contract and relax in a smooth muscle-like manner**. doi: 10.1016/j.jbmt. 2008.04.021.

KOPENAWA, D; ALBERT, B. **A Queda do Céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KUYPERS, P. **Buracos Negros: Uma Entrevista com Hubert Godard**. In O Percevejo online, Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes cênicas, PPGAC/UNIRIO, Vol 2 nº 2, p. 1-21, julho/dezembro 2010. Disponível em:

<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447/1323>. Pag. 06.  
Acesso em: 20.09.2020

LABAN, R. V. **A Vision of Dynamic Space**. Singapura: Laban Archives, 1984.

\_\_\_\_\_. **Modern Educational Dance**. London: Macdonald and Evans, 1975.

\_\_\_\_\_. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Ed. Summus, 1978.

LARANJEIRA, C. D. **Os Estados Tônicos como Fundamento dos Estados Corporais em Diálogo com um Processo Criativo em Dança**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 596-621, set./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca> > 602 E-ISSN 2237-2660. Acesso em: 20.09.2020

LAUNAY, I. **A Elaboração da Memória na Dança Contemporânea e na Arte da Citação**. Artigo de conferência na bienal SESC de dança. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1gE-MSZMsWw>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

LEFF, E. **Discursos Sustentáveis**. São Paulo: Cortez, 2010.

LEVINE, P. A. **Waking the Tiger: Healing Trauma – The innate capacity to Transform Overwhelming Experiences**. Berkeley: North Atlantic Books, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Despertar do Tigre: Curando o Trauma**. São Paulo: Summus, 1999.

\_\_\_\_\_. **Uma Voz sem Palavras: Como o corpo libera o trauma e restaura o bem-estar**. São Paulo: Summus, 2010.

LIBANIO, J. B. **A Arte de formar-se**. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 2002.

LOOMIS, J. M.; LEDERMAN, S. J. **Tactual Perception**. In: Boff K, Kaufman L, Thomas J (eds) Handbook of Perception and Human Performance, Organization, New York, 1986.

LOUPPE, L. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LOURENÇO, D. B. **Qual o Valor da Natureza? Uma Introdução a Ética Ambiental**. São Paulo: Elefante, 2019.

MACEDO, S. R.; BARBOSA, J. G.; BORBA, S. **Jacques Ardoino & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012

MARINELLI, J. **Making Contact in México**. Contact Quarterly. Contact Collaborations. Northampton, MA, USA. V. 17, nº 2, p. 67-68, Summer/Fall, 1992.

MASTOREL. G. **O Desenvolvimento da Criança – Do Nascimento à Adolescência**. Porto Alegre: AMGH Editora. 2014.

MATURANA, H. **A Ontologia da Realidade**. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

MATURANA, H.; MAGRO, C.; GRACIANO, M.; Vaz, N., Organizadores. **A Ontologia da Realidade** – 2ª edição- Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MATURANA, H.; VARELA, F. J. **A Árvore do Conhecimento**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MAUERBERG-DECASTRO, E.; ANGULO-KINZLER, R. **Locomotor Patterns of Individuals with Down Syndrome: Effects of Environmental and Task Constraints**. In: D. Elliot, R. Chua & D. Weeks (Eds.) *Perceptual-motor behavior in Down syndrome* (p. 71-98). Urbana-Champaign: Human Kinetics, 2000.

MAUERBERG-DeCASTRO, E et al. **Um Tutorial sobre Percepção Háptica no Controle Postural: Ilustrando um sistema “âncora” e suas aplicações na reabilitação e na atividade física adaptada**. Revista Sobama, nº 8 (1), p. 7-20, 2003.

MENESES R. D. B. **A Complementaridade em N. Bohr: da mecânica quântica à filosofia**. Investigador do Instituto de Bioética da Universidade Católica – Porto Portugal. Revista de Filosofia, año III, 17 (marzo 2008). Disponível em: <http://www.revistadefilosofia.org> , acesso em: 22.04.2020.

MONTAGU, A. **Tocar: O Significado Humano da Pele**. São Paulo: Summus, 1988.

MORIN, E. **Religação dos Saberes – O Desafio do Século XXI**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

\_\_\_\_\_. **A cabeça Bem-feita**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Cabeça Bem-feita**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2017.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

\_\_\_\_\_. **Ciência com Consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. **Terra Pátria**. Porto Alegre: Sulina, 1995.

MORIN, Edgar et al. **Educar para a era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana**. São Paulo: Editora Cortez, 2003.

MÜLLER D. G., SCHLEIP, R. **Fascial Fitness Fascia Oriented Training for Bodywork and Movement Therapies**. p. 1.2. 2011. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/Fascial-Fitness-Fascia-oriented-training-for-and-M%C3%BCller-Schleip/786b69a90f65a1bb84ee952b7a624eb580de5988>. Acesso: 08/05/2020.

NACONECY, C. M. **Sobre uma Ética da Vida: o biocentrismo moral e a noção de bio-respeito em ética ambiental**. 2007. 13 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

NISHIDA, S. M. **Apostila do Curso de Fisiologia**. Departamento de Fisiologia, IB Unesp/Botucatu, 2012.

NICHOLS, S. **Jung e o Tarô**. São Paulo: Cultrix, 1980.

NAESS, A. **The Ecology of Wisdom: Writings**. Berkeley: Counterpoint. 2008.

NEWTON, A. **Basic Concepts in the Theory of Hubert Godard**. Rolf Lines, Boulder, Rolf Institute, v. 23, nº 2, p. 32- 43, março, 1995.

OLIVEIRA, F. I. S.; RODRIGUES S. T. **Affordances: A Relação entre Agente e Ambiente**. **Ciências & Cognição**. *Versão On-line* ISSN 1806-5821. Ciênc. cogn. vol. 9, Rio de Janeiro: novembro, 2006.

OLIVEIRA, L. F. **O que é uma Educação Decolonial?** Disponível em [https://www.academia.edu/23089659/O\\_QUE\\_%C3%89\\_UMA\\_EDUCA%C3%87%C3%83O\\_DECOLONIAL](https://www.academia.edu/23089659/O_QUE_%C3%89_UMA_EDUCA%C3%87%C3%83O_DECOLONIAL). 2010. Acesso em: 10 05 2019.

OTTE, G.; SEDMAYER, S.; CORNELSEN, E. (Orgs.). **Limiares e Passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

PAXTON, S. **“The Small Dance”**. Contact Quarterly Journal. v.3, nº 2, 1978.  
\_\_\_\_\_. **Transcription**. Contact Quarterly. Contact Collaborations. Northampton, MA, USA. V. 11, nº 1, p.48-50, Winter, 1986.

PLAZA, J.; TAVARES, M. **Processos criativos com os meios eletrônicos**. São Paulo: Hucitec, 1998.

PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRIGOGINE, I. **Ciência Razão e Paixão**. Livraria da Física, 2009.

\_\_\_\_\_. **O fim das certezas**, Ed. UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**. *Print version* ISSN 0102-6445. *On-line version* ISSN 1807-0175. Lua Nova nº 103 São Paulo; Jan./Apr. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-131/103>. Acesso em: 30.04.2020.

Prigogine, I. & Morin, E. **A sociedade em busca de valores**. Lisboa: Instituto Piaget. 1998.

QUIJANO, A. **Colonialidad y Modernidad-Racionalidad**. *In*: H. BONILLO (org.), Los conquistados. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, 1992.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível**. Cidade: 34, 2009.

REIS, A. C. **A Experiência Estética sob um Olhar Fenomenológico**. Artigo publicado: Arq. bras. psicol. vol.63 nº.1 Rio de Janeiro 2011. Disponível em:

<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672011000100009](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672011000100009)>. Acesso em: 26 jun. 2018

RODRIGUEZ, G. **As Mulheres na RIO +20 – Diversas visões contribuindo ao debate**. 2012. Organizador Instituto Equit Gênero, Economia e Cidadania Global. – Rio de Janeiro: Instituto Equit, 2013. 128p.; il. Artigo. Disponível em: <http://www.equit.org.br/novo/wp-content/uploads/2013/11/Mulheres-na-Rio+20-web.pdf> (p.39-56). Acesso em 22.07.2020.

RIBEIRO, R. P. **Seria a Força da Gravidade Eletromagnética?: Seria tudo energia? Uma nova visão do universo**. Porto Alegre: Age, 2011.

ROLF, I. **Rolfing and Physical Reality**. Rochester: Healing Arts Press, 1990.

\_\_\_\_\_. **Rolfing: A Integração das Estruturas Humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição, 1999.

ROTH, Gabrielle. **Os Rítmos da Alma- O Movimento como Prática Espiritual**. São Paulo: 1997.

SAMS, J. **As Cartas do Caminho Sagrado**. São Paulo: Rocco, 1993.

SANTOS, B. S. **Um discurso sobre as Ciências na Transição para uma ciência pós-moderna**. Instituto de Estudos Avançados. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v2n2/v2n2a07.pdf> pag. 1 e 51, 1988. Acesso em: 20 04. 2020

SANTOS, B. S; MENESES, M. A. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2013.

SANTOS, B. S; MENESES, M. P.; BIDASECA, Karina Andrea. **Epistemologías del Sur - Epistemologias do Sul 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Coímbra: Centro de Estudos Sociais - CES, 2018. Libro digital, PDF. Disponível em: [https://ayalaboratorio.files.wordpress.com/2018/12/Epistemologias del sur 2018.pdf](https://ayalaboratorio.files.wordpress.com/2018/12/Epistemologias-del-sur-2018.pdf) Acesso: em 25.04.2021.**

SAYEGH, A. B. **A consciência criadora**. São Paulo: Humanitas, 2010.

SCHIFF, W.; HELLER, M. A. **A Psicofísica do Tato: o que diz a ciência sobre o Sistema Háptico**. Revista Brasileira de Tradução Visual, 1998. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/about>>. Acesso em: 04.03. 2018.

SCHLEIP, R. et al. Passive Muscle Stiffness May be Influenced by Active Contractility of Intramuscular Connective Tissue. **Medical Hypotheses** (1): 66-71. 2006.

SHIVA, V.; MIES, M. **Ecofeminismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

SPACCAQUERCHE M.E, Org. Corpo em Jung- **Estudos em Calatonia e Práticas Integrativas**. 1ºed. São Paulo: Vetor, 2012.

THOMPSON, S. J. **Chronology of geological thinking: from antiquity to 1899**, New Jersey; Scarecrow, 1988. (Campos. Nota 48. 2015)

TUPINAMBÁ N. A. Entrevista concedida no Programa Corpo-Natureza UFBA, realizado na plataforma virtual. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/VF5pQW03STo>. Acesso em 22.03.2021.

VIEIRA, J. A. **Teoria do Conhecimento e da Arte**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

WAGNER, R. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WALSH, C.; OLIVEIRA, L. F.; CANDAU, V. M. **Colonialidade e pedagogia decolonial: Para pensar uma educação outra**. Arquivos Analíticos de Políticas educativas, 26(83). 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14507/epaa.26.3874>. Acesso em: 30 08 2019.

WALSH, C. **Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: In-surgir, re-existir e re-viver**. In V. M. Candau, Educação intercultural na América Latina: Entre concepções, tensões e propostas (pp. 12- 42). Rio de Janeiro: 7 letras. 2009.

\_\_\_\_\_. Introducion - (Re) Pensamiento Crítico y (de) Colonialidad. In: WALSH, C. Pensamiento Crítico y Matriz (de) Colonial. Reflexiones Latinoamericanas. Quito: Ediciones Abya-yala, 2005. p. 13-35.

#### Links:

SEATTLE, C. **A Carta do Cacique Seattle**. 1855 Disponível em: <https://sites.google.com/site/livroskal/home/alem-das-ideologias/a-carta-do-cacique-seattle> acesso: 20. 08.2019.

**Movement e Body**. Disponível em: <http://www.authenticmovement-bodysoul.com/authentic-movement-body-soul-center/authentic-movement/>. Acesso: 26.06.2018. Netherlands: Springer, 2006.

<https://prezi.com/sux3r5qb30zq/sistema-haptico/> Acesso: 20.04.20.

<http://audiodescriptionworldwide.com/rbtv/psicofisica-do-tato-o-que-diz-a-ciencia-sobre-o-sistema-haptico/> Acesso: 28. 09.20.

<https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/godard-hubert-gesto-e-percepc3a7c3a3o.pdf> pag20/21. Acesso 20/03/2019

<https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/godard-hubert-gesto-e-percepc3a7c3a3o.pdf>. Acessado em 20/03/2019.

<https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/godard-hubert-gesto-e-percepc3a7c3a3o.pdf> pag. 22/23, Acesso: 20.03.2015

<http://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/568366-os-oito-principios-da-ecologia-profunda>. acesso: 23.04.2020

<https://www.canstockphoto.com.br/v%C3%B3rtice-op-arte-movement-design-25822179.html> Acesso: 20.06. 2020

<http://artpsi.com.br/wp-content/uploads/2016/09/Os-arque%C3%B3tipos-junquianos-a%C3%82nima-e-a%C3%82ninus-e-seu-balanceamento-atraves-da-arte-comentado.pdf> Acesso: 20.04.2018

<https://ciclovivo.com.br/inovacao/inspiracao/cientista-fotos-graos-de-areia-fascinante/>  
<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/4-2012-9.pdf>, Acesso: 20.04.2018.

<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/4-2012-9.pdf>. Acesso: 20.04.2018.

<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/4-2012-9.pdf>. Acesso: 20.04.2018

<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/4-2012-9.pdf>, Acesso: 20.04.2018.

<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/4-2012-9.pdf>. Acesso: 20.04.2017

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gregory\\_Colbert](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gregory_Colbert) Acesso: 10. 03 2021



## APÊNDICE

### APÊNDICE A: Aplicação do conceito de *Corpo-Território-Gravitacional*

Na sequência, imagens da performance itinerante “Corpo Território e Cosm visões”, realizada no Teatro do Movimento e no Prédio em construção do IHAC, por estudantes da Escola de Dança da UFBA, matriculados no componente curricular de Estudos de Processos Criativos II e IV (ECPII E ECPIV), ministrados por mim e pela professora Ágatha Oliveira.

Nesta imagem, o tecido, além de servir de espaço para experiências de estudos sobre a gravidade, é projetado um vídeo gravado na praia de Ondina, em protesto contra o derramamento de óleo nas praias nordestinas. A coreografia ocorre simultaneamente com a projeção e os corpos, ao se moverem, (sobre, abaixo e atrás do tecido) criam novas configurações de espaço, de modo que toda ação gera uma curvatura no tecido utilizado para simular o campo gravitacional, como podemos ver na foto abaixo.

Figura 01 - Performance “Corpo Território e Cosm visões”.



Fonte: Claudia Ferrari. Com estudantes de Graduação da Escola de Dança, 2019.

Figura 02 - Cartaz Performance “Corpo Território: Performances em Construção”.



Fonte: Artes gráfica: Adriane Rocha. Salvador, 2019

A obra destacou-se pelo caráter ecoperformático e decolonial, por agregar estudantes em momentos diferentes de suas trajetórias acadêmicas, por contemplar a expressão de múltiplas subjetividades em uma mesma proposta performativa e por experimentar o corpo em espaços plurirreferencializados por texturas naturais e urbanas.

A composição itinerante compilou performances individuais em construção e performance coletiva. Aconteceu em quatro espaços diferentes durante o Painel Coreográfico da Escola de Dança e o evento 'Ocupa IHAC', que aconteceu concomitantemente, no dia 27 de novembro de 2019.



Figura 03: Foto Performance “Corpo Território e Cosmvisões”.



Fonte: Claudia Ferrari. Estudante de Graduação da Escola de Dança, 2019.

As aulas na praia de Ondina resultaram na gravação de um vídeo-dança, com a participação do elenco de estudantes do componente de EPCII, enquanto ato de protesto contra o derramamento de óleo nas praias do litoral brasileiro.

Figura 04 - Processo de gravação da Performance Cosmvisões.



Fonte: Claudia Ferrari. Estudantes de Graduação da Escola de Dança, 2019.



O trabalho começa no Teatro Experimental da Escola de Dança, com a apresentação de uma videoinstalação projetada no tecido branco.

Figura 05 - Performance “Corpo Território e Cosmovisões”.



Fonte: Claudia Ferrari. Estudantes de Graduação da Escola de Dança, 2019.

Em seguida, o elenco de EPCII se desloca pelo campus da UFBA em uma performance itinerante, cujas cosmovisões são apresentadas como ato de insurgência de indivíduos, povos e culturas que foram subalternizados.

Figura 06 – Foto Performance “Corpo Território e Cosmovisões”.



Fonte: Claudia Ferrari. Estudantes de Graduação da Escola de Dança, 2019.

Os estudantes conduzem a plateia até o prédio em construção do IHAC, onde se inicia a abertura de uma série de performances distribuídas por sete andares. O público é conduzido por performers, um de olhos vendados e o outro, que durante o deslocamento, entre uma performance e outra, ler trechos do artigo “O trauma como performance de longa duração”, de Diana Taylor.

O artigo relata a sua visita ao campo de concentração Vila Grimaldi, no Chile, construído na época do governo de Pinochet. A performance *Corpo Território* foi desenvolvida a partir do conceito de *Corpo Território Gravitacional* e a proposta consistiu em promover um processo criativo cujos performers tiveram autonomia para realização de suas próprias temáticas e referenciais estéticos. Ligados pela sincronicidade das conexões espontâneas entre uma obra e outra, foi possível criar uma coerência no todo, mas isso aconteceu sem que houvesse a intenção de estabelecer relações complementares entre as obras. O sentido se construiu na própria dinâmica do espaço-tempo a partir da presença de cada um.

Figura 07 – Foto Performance “Corpo Território e Cosmovisões”.



Fonte: Claudia Ferrari. Estudantes de Graduação da Escola de Dança, 2019.

Um trajeto de muitas ocupações, reconhecimentos e reparações, todos interconectados pelo fio da vida que lhes colocaram ali, naquele espaço-tempo, entre pedras e memórias de muitos caminhos de opressão, “traumas de longa duração”<sup>71</sup>,

---

<sup>71</sup> Termo extraído do texto de Diana Taylor, intitulado de “Trauma como performance de longa duração” (2009), usado durante a performance “Corpo Território”.



violência e atestado contra a liberdade. “Corpo Território e Cosmvisões” se apresentou no Painel Coreográfico da Escola de Dança da UFBA e no Ocupa IHAC, em 2019, como performance de reinvenção de uma nova história, em que não seja mais possível a existências de campos de concentração e espaços de opressão da liberdade.

Figuras 08 e 09 – Fotos Performance “Corpo Território e Cosmvisões”.



Fonte: Claudia Ferrari. Estudantes de Graduação da Escola de Dança, 2019.

O caos e a incerteza são características basilares do conceito de *Corpo Território Gravitacional* e isso implica em tornar obsoleto qualquer tipo de ideia

determinista, linear e previsível. O rio nunca é mesmo e quando dançamos com ele também nos transmutamos de modo surpreendente.

### **APÊNDICE B: Procedimento Aplicado- *Fundamento da Semente-Fractal***

Um procedimento que sempre realizo, a fim de ativar este estado de percepção, é a estimulação do que denomino de toque sutil e profundo. Sugiro que toquem primeiramente com a mão e depois com outras partes do corpo a superfície das texturas. Peço, por exemplo, para que cada um aproxime uma determinada parte do seu próprio corpo da camada mais superficial da água sem necessariamente tocá-la, para que sintam a temperatura e o campo vibracional da água.

Figuras 10 – Fotos Aula sobre fluidez dentro da água. Dançando nas Montanhas.



Fonte: Claudia Ribeiro. Estudantes inscritos no curso. 2001.

Depois, oriento que ativem a qualidade leve-sustentada na musculatura corporal, de modo que os padrões de movimento resultantes da tensão e relaxamento dos músculos agonistas e antagonistas encontrem um estado de profundo relaxamento das mãos sobre a superfície da textura em foco.

Aprender a tocar na pelugem da matéria, seja da água, da pedra, da areia, da madeira é fundamental para adentrarmos no campo das texturas, ou melhor, nos



ajuda a perceber a gradação do toque na travessia da 'pele' entre os *Territórios das Texturas Naturais*. Essa experiência pode estimular a compreensão do *Princípio da Inventividade* ou da Sensopercepção Inventiva e o praticante é convidado a penetrar em outras camadas do território de cada textura. O *Fundamento da Semente-Fractal* nos ajuda a compreender e a diferenciar a dosagem de peso que precisamos colocar para penetrarmos no fractal de todas as formas vivas da natureza como se fôssemos um corpo-semente se dissolvendo dentro da terra.

### **APÊNDICE C- Procedimento Aplicado- *Fundamento da Raiz*.**

Um procedimento que utilizo para ativar, ou responder às memórias ancestrais que surgem nos estados de corpo quando *dançamos com a natureza*, é chamar a força dos animais através de cantos e danças. Com o toque do tambor, abrimos o portal da *Direção Norte* e, a partir de várias indicações, estimulo-os a liberar seus corpos até que encontrem a dança da sua própria natureza animal. Este procedimento, quase sempre vem acompanhado do uso da sauna sagrada indígena, uma vez que é necessário entrar em *estados de corpo intensificados*, para que possamos nos conectar com nossos ancestrais de modo visceral. Para Xamanismo, este procedimento está diretamente relacionado ao encontro com o nosso animal de poder.

O calor intenso no interior da sauna catalisa a liberação de condicionamentos corporais, emocionais e mentais arraigados. Em contato com essa energia do nosso animal de poder, afastamos o medo e se não migrarmos para outras direções, a fim de adentrarmos em outros campos perceptivos, proponho que o grupo dance por horas, com o seu instinto humano mais primitivo ativado. Somente depois de uma experiência como esta, realizo trabalhos corporais em ambientes mais complexos, como por exemplo o interior de uma caverna, pois este tipo de imersão na natureza deve ser realizado somente depois que tivermos a oportunidade de transformar nossos medos em poder. A caverna é um lugar de muitos mistérios e se não estivermos bem alicerçados, podemos sair da experiência traumatizados.

## APÊNDICE D: Procedimento aplicado - *Fundamento do Caule.*

Como procedimento preparatório de ativação do envolvimento do corpo com a gravidade, utilizo alguns princípios da técnica de Contato Improvisação. Para reconhecer e avaliar a postura corporal dos estudantes que se dispõem à prática da *Dança Sensorial Háptica*, utilizo as noções de equilíbrio instável, pontos de contato, distribuição dinâmica de peso, fluxo e mudanças de velocidade, intenção e direção do movimento.

Figuras 11 – Fotos Corpo-pedra-água.



Fonte: Antuá Art. Marta Bezerra e Adam Feiguin. 2010.

Essas práticas servem para refinar a percepção cinestésica e proprioceptiva, e são oferecidas em uma sala de aula tradicional, antes mesmo que entremos nos espaços da natureza. Normalmente, executamos movimentos em dupla, em trio, ou até mesmo em grupos maiores. Essas práticas são eficazes para o desenvolvimento

de movimentos que transitam pelo centro gravitacional do corpo e colocam os praticantes em contato com o campo gravitacional que envolve a interação entre os corpos.

A partir do contato com o outro, é possível desenvolver a sensibilidade ao toque – fundamental para a comunicação com as texturas naturais, além da destreza motora e da habilidade para responder aos estímulos e às mudanças de rota do movimento, próprios de práticas em ambientes naturais. Evidentemente, a habilidade percepto-sensório-motora é desenvolvida com tempo de prática.

Somente depois que transmito essas noções da técnica de Contato Improvisação, convido os praticantes a experimentarem o contato dos seus corpos com as texturas do ambiente natural. Esse procedimento os ajuda a adquirir maior consciência do seu eixo gravitacional e desenvolve maior habilidade no trato com as irregularidades dos relevos, texturas, volumes e temperatura do solo, da água ou das árvores, ou melhor, dos ambientes nos quais praticamos a *Dança Sensorial Háptica*.

#### **APÊNDICE E: Procedimento Aplicado - *Fundamento do Folha*.**

Em todos os anos que realizei o Dançando nas Montanhas, o *Fundamento da Folha* abriu os trabalhos. Um dos procedimentos consiste em oferecendo-lhes, logo na chegada um banho de folhas integrado com a prática da dança! Reúno-os em círculo e num ato ritualístico e performativo nos movemos em um caldeirão de folhas simulado por um tecido que costumo colocar dentro da água.

Um trabalho que realizei no Cercado - Chapada Diamantina, no ano de 2007, somente com mulheres, conduzi o grupo até o leito do rio Santo António, todos de olhos vedados e de mãos dadas, nos banhamos em folhas, dançamos e somente depois da experiência tiramos a venda dos olhos e contemplamos o rio por 40 minutos em absoluto silêncio.

Em outra oportunidade, à beira do Rio do Rio Madalena, em Igatu, um caldeirão de folhas é despejado nos corpos de cada um dos participantes: inundo-os de pedaços de folhas maceradas e depois os convido para se aproximarem de uma poça de água. Ali, coletivamente, realizo um rito performativo: coloco algumas folhas sobre o a superfície da água e peço para que cada um observe o seu movimento. Em seguida, peço que entrem na água com a mesma sensação de leveza observada pelos seus

olhos. Peço que doseem a intensidade do toque com o ritmo da respiração; como folha ou flor, peço que respirem!

A entrada no rio é ritualística – entramos individualmente, coletivamente, em duplas ou em trios, a depender da proposta e do campo temático de cada encontro. Neste primeiro ato iniciático, eu percebo os corpos, suas reações, faço um diagnóstico do perfil de cada um, uma vez que no próprio ato de entrar no rio, enxergando-o como um ser vivo, a pessoa se revela sem máculas, no próprio desconforto de deparar-se com o inesperado estado de corpo que a situação lhe provoca.

Ainda neste mesmo dia, depois da apresentação do curso, eu os convido para beber um chá para conversarmos, tocar e cantar até a hora de dormir, assim, posso aproveitar para poder conhecê-los melhor. Conduzir grupos em imersões na natureza não é tarefa fácil, preciso conhecer cada um e saber diferenciar as necessidades individuais, frente a condução coletiva. Nas práticas do *Fundamento da Folha* aproveito para perceber e reconhecer cada um dos participantes, para poder no final, quando realizamos o bastão da fala, comentar de forma profunda e com propriedade sobre a mudança de comportamento de cada um dos participantes

#### **APÊNDICE F: Procedimento - *Fundamento do Fruto*. Sincronicidade *Geossinestésica***

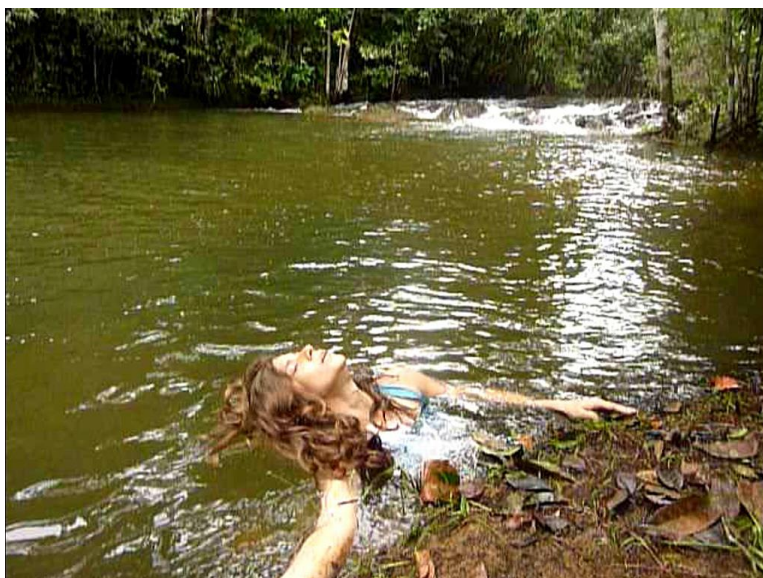
O nosso corpo se equilibrar no espaço por meio da propriocepção. Quando estamos nos relacionando com o ambiente através do toque das mãos ou de qualquer outra parte do corpo, distribuímos o peso e dosamos a pressão do toque sobre a superfície das texturas. Enquanto buscamos pontos de equilíbrio para nos manter em constante e dinâmico movimento, nosso sistema neural realiza sinapses enviando informações ao cérebro e ativando um campo psíquico de respostas mentais, sensoriais e emocionais que podem provocar significativas coincidências entre os fenômenos externos e as percepções, memórias, impressões e imagens.

Em 2011, fui convidada por uma amiga para visitar umas terras em Serra Grande-BA. Ela tinha a ideia de realizar um evento de dança na natureza e me convidou para ministrar as atividades. Pedi que me levasse ao local para conhecê-lo. No caminho, em um determinado momento, me veio à mente a imagem de cobras, pois a mata era muito fechada. Minutos depois, encontramos um riacho e ao molharmos nossos pés para atravessá-lo, senti muita vontade de parar ali. Naquele

pequeno riacho, uma sensação estranha tomou conta do meu ser, não queria de forma alguma seguir o caminho, mas a minha amiga estava ansiosa para me mostrar o pico da cachoeira que iríamos encontrar e não quis parar naquele local.

Seguimos, e em poucos metros, encontramos uma cobra parada exatamente no meio da pequena trilha por onde precisávamos caminhar para chegar ao local desejado. Diante da impossibilidade, ela sugeriu pegar um pau e tirar a cobra do caminho, mas eu sugeri que retornássemos ao riacho e esperássemos a cobra ir embora para prosseguirmos. Como ela considerou minha ideia mais segura, conformada, retornamos para o riacho.

Figura 12 – Foto *Corpo-Água*. Vídeo-dança “Cantos de Oxum”



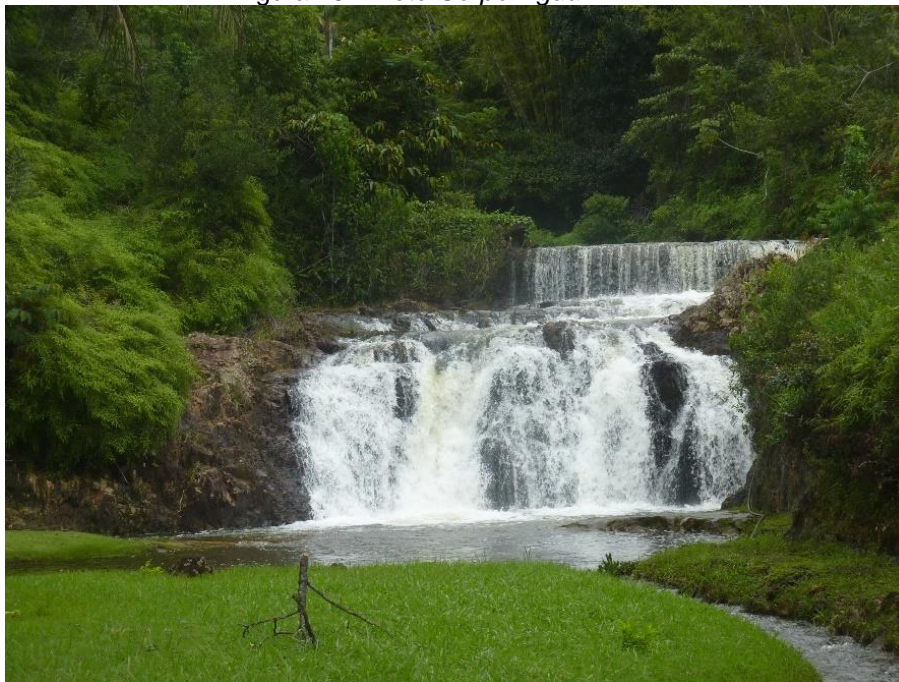
Fonte: Patrícia Paiva. Na imagem: Marta Bezerra. Serra Grande/Bahia, 2013.

Assim que cheguei, percebi que eu tinha uma experiência simbólica para viver naquele simples riacho e toda aquela “coincidência significativa” não era em vão. Quando toquei meus pés no riacho, meus olhos se encheram de lágrimas, não sabia ao certo o motivo do choro, mas entreguei meu corpo a essa dança de lágrimas de forma completa. Ela, percebendo meu movimento nas águas, se sentiu comovida e começou a cantar um canto para Oxum: “Oxum, molha meus olhos... Oxum, minha emoção... Oxum lava meus olhos... Oxum minha emoção! Oxum, flor das águas, lava o meu coração”. Neste momento, perdemos a noção de tempo e ficamos ali sintonizadas com as águas e o canto para Oxum, até que lembramos do nosso objetivo, rimos bastante, e retornamos para a trilha, dessa vez sem cobras no



caminho. A Cachoeira era realmente belíssima, mas foi naquele simples riacho que realizamos a mais significativa interação com o ambiente e que culminou na realização do vídeo-dança “Cantos de Oxum”.

Figura 13 – Foto *Corpo-Água*.



Fonte: Patrícia Paiva. Serra Grande/Bahia, 2013.

#### **APÊNDICE G- Relato - *Fundamento do Fruto- Sincronidade Geossinestésica***

Um episódio que ocorreu em 2018, durante uma aula que realizei no componente curricular de Estudos de Processos Criativos I, da Escola de Dança da UFBA, configurou-se como um bom exemplo de *Sincronidade Geossinestésica*. Ao meio dia, a luz do sol refletia-se num corredor de folhas rosas, situado entre a Escola de Dança e a Escola de Veterinária. Sempre que passava por esse local, me chamava a atenção a vivacidade das folhas naquele horário específico. No decorrer das aulas, duas alunas, imbuídas do argumento de que acessaram minha dissertação de mestrado me procuraram interessadas em fazer uma performance dentro da mata localizada no fundo da Escola de Dança. Perguntaram-me se eu poderia orientá-las. Prontamente me coloquei à disposição, mas as alertei sobre o processo que utilizo para dançar em espaços naturais, disse-lhes que precisaríamos de encontros regulares para podermos identificar as respostas geofísicas frente às possibilidades sensorceptivas de cada uma delas.

Quando entramos na mata juntas, pedi que tocassem tudo que lhes chamasse a atenção. Sugeri que tocassem o ambiente de forma leve e carinhosa, como se estivessem se apresentando e que se deixassem ser tocadas, evitando agir sobre as superfícies em contato (indiquei que se conectassem com as texturas, temperatura, volume, cor, sons do ambiente etc.). Enquanto elas exercitavam a proposta, eu fiquei observando o modo pelo qual o corpo de cada uma reagia ao toque recíproco das folhas, caules de árvores, cipós, sons etc; era notório o quanto se sentiam estranhas! O fato de se deixarem ser tocadas, antes de agir sobre o ambiente, as deixaram muito desconcertadas.

Depois sugeri que dançassem como quisessem e aos poucos pude observar que a natureza as repelia, como se quisesse lhes dizer algo indecifrável em palavras, mas muito palpável no campo da sensopercepção. Naquele instante, pairou na minha mente a convicção de que não tínhamos tempo para desenvolver uma dança de comunicação com uma mata tão densa, e se insistíssemos, elas terminariam por entrar em uma *Zona de Desconforto* que demandaria um processo complexo, podendo até mesmo causar rejeições e resistências às texturas daquele ambiente.

A falta de tempo determinou a desistência em prosseguir. Encerramos a experiência na mata e eu disse para elas que a natureza daquele lugar, naquele momento, parecia não querer dançar com elas – rimos juntas! e, do mesmo modo, elas constataram que também não queriam dançar ali, pois pareceu difícil interagir com as texturas duras e grossas da madeira.

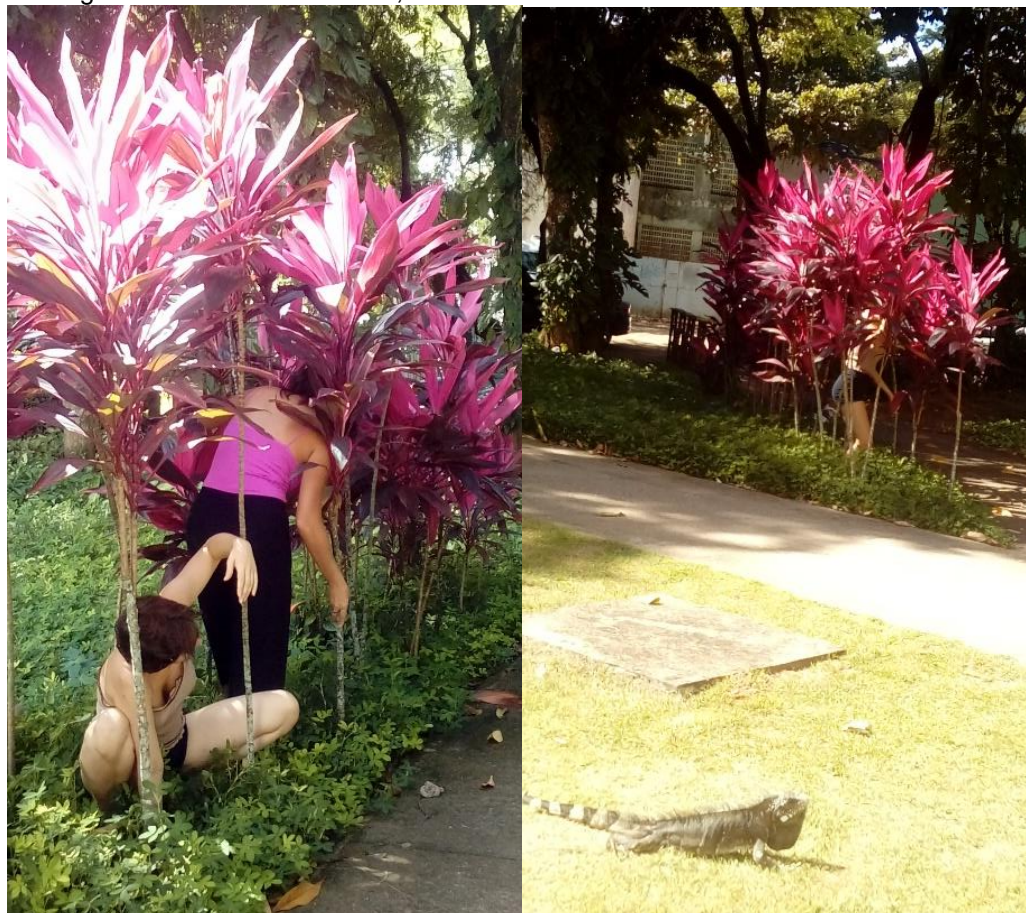
Sugeri que começássemos a comunicação com a natureza de forma mais simples e as conduzi para aquele corredor comprido de folhas rosas e iluminadas pelo sol do meio dia que havia observado no caminho. Com uma assinatura maleável e cercadas de frágeis plantas rasteiras sobre o chão este ambiente tornou-se o local pelo qual elas desenvolveram a performance. Sugeri que entrássemos naquele ambiente como se fôssemos “camaleões” entrando naquele espaço.

Como estava muito preocupada com o risco de danificarmos as plantas rasteiras, resolvi entrar primeiro para fazer uma pequena demonstração do cuidado necessário que deveriam ter para não machucar as plantas no ambiente e elas ficaram observando. Enquanto me transformava em uma “camaleoa”, saiu de dentro da mata um camaleão real!!! Houve uma imediata comoção com a sincronidade dos fenômenos e o que nos deixou pasmas foi o fato do animal sair de dentro da mata e, simplesmente, vir em nossa direção e ali permanecer. O animal só se retirou depois



que elas entraram no corredor de plantas como “camaleões”. Este processo resultou na performance “Camaleões” apresentada no Painel Coreográfico da Escola de Dança.

Figura 14 – Foto Camaleões, Aula de Estudos de Processos Criativos I. UFBA



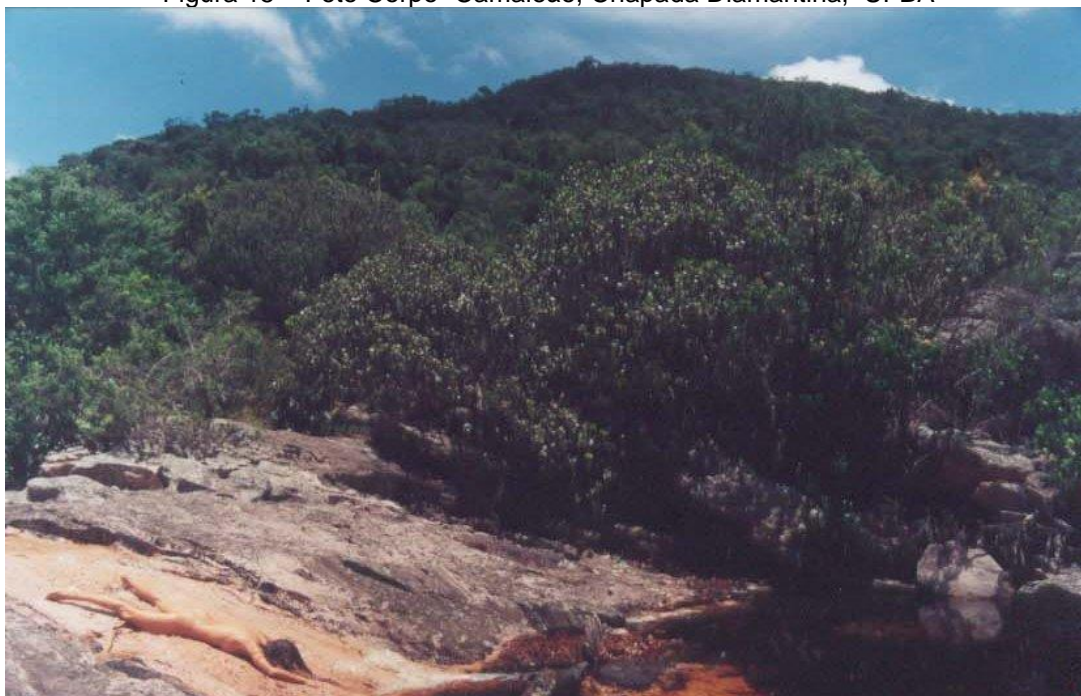
Fonte: Marta Bezerra, 2018.

## APÊNDICE H: Princípios Procedimentais da *Dança Sensorial Háptica*

### 1. Procedimento: ações de decompor, dissolver, deslizar, ondular, escorregar.

A experiência tátil, com os estados de corpo, inspirada na ideia de decomposição, dissolução, deslizamento, maleabilidade, escorregabilidade, extraídos da relação da pele/peso, com as texturas da natureza, são ferramentas didáticas essenciais para se estabelecer um diálogo inicial com a natureza. Procuro escolher ambientes onde existam possibilidades de experimentação destas ações corporais ou, inversamente, o espaço nos nela conduz a experimentação dessas ações.

Figura 15 – Foto Corpo- Camaleão, Chapada Diamantina, UFBA



Fonte: Marta Bezerra, 2018.

## **2. Procedimento: Som e Silêncio (*Corpo-Terra, Corpo-Ventania, Corpo-Água, Corpo-Volátil*).**

Para aplicabilidade técnica, tenho utilizado as quatro *qualidades de movimento* inspiradas nos elementos da natureza (Terra, Fogo, Água e Ar) e nas ações musculares baseadas nos estudos de Valerie Hunt (forte-denso, leve-sustentado, explosivo e ondulatório). Metodologicamente, elas nos auxiliam no reconhecimento da gradação da pressão necessária para uma interação com o ambiente; favorecem, ainda, na atenção e na concentração que devemos desenvolver ao nos dispormos a experimentar a dança, sob superfícies do tecido gravitacional da natureza.

Quando levo grupos para dançar na natureza, sobretudo por meio do Dançando nas Montanhas, sempre utilizo como metodologia a estratégia do silêncio no trajeto. Este apelo ao silêncio é tanto uma medida de proteção como também de respeito aos demais seres que vivem no ambiente. Reforço a informação de que naqueles ambientes habitam muitos animais e que é de boa educação não fazermos barulho.



Depois de um determinado momento, antes que a ansiedade quebre o silêncio, utilizo alguns instrumentos musicais, como a kalimba, o sino tibetano, a flauta e o tambor.

Figura 16 – Fotos Dançando nas Montanhas



Fonte: Fabio Duarte. Na imagem: Radha. 2002.

### 3. Procedimento: Escuta Contemplativa (*Corpo-Terra, Corpo-Ventania, Corpo-Água, Corpo-Volátil*)

Figura 17 – Foto Aula de Residência Artística.



Fonte: Mariana Dantas. Na imagem: M. Bezerra, R. Prudente e S. Gonçalves. UFBA, 2015.

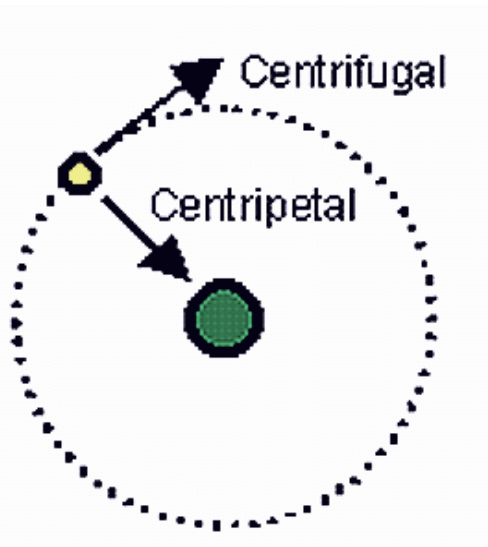
Sugiro escolher uma das qualidades de movimento como foco de atenção e iniciar a prática realizando uma escuta contemplativa. Peço para deitarem em uma pedra e colocar os ouvidos perto da sua superfície; escutar e cheirar a pedra favorece a ativação do nosso cérebro reptiliano, necessário para nos conectar com o *Território-Corpo-Pedra*. O peso do nosso corpo vai se tornando cada vez mais denso e o

segredo consiste em ater-se na gradação da energia, equilibrando a relação entre contração e relaxamento muscular nos pequenos micros ajustes e mudanças de posição. Essa experiência ajuda no desenvolvimento da atenção e da concentração necessárias para uma maior absorção da densidade e temperatura do ambiente. O mesmo pode ser feito em toda e qualquer textura da natureza.

#### 4. Procedimento: Equilíbrio de vetores da energia

Em sala, sugiro ao grupo escolher um parceiro e experimentar a transferência de peso dentro e fora do eixo. No ambiente, com parceiro ou sem parceiro, solicito que experimentem as mesmas indicações em contato com uma determinada textura. Pode ser com o *Corpo-Território-Lama*. Posso propor a ativação da qualidade de movimento forte-densa, por exemplo. Percebe-se que, sob uma superfície escorregadia, a dupla ou indivíduo, para manter o contato entre si e a superfície, terá que adaptar-se à textura do ambiente. Durante a execução do movimento de escorregar e deslizar pelas superfícies ásperas e lisas, os vetores de força precisam encontrar a quantidade equilibrada de energia para a ação, de modo que haja um equilíbrio entre a força centrífuga e a centrípeta<sup>72</sup>.

Figura 13 - Imagem Diagrama de Força centrífuga e centrípeta.



Fonte: disponível em: [https://fotos.web.sapo.io/i/oe1060ade/12350888\\_ydCyK.gif](https://fotos.web.sapo.io/i/oe1060ade/12350888_ydCyK.gif)

<sup>72</sup> A referência a força 'centrifugal' é relativo ao aspecto tangencial da força centrífuga, que funciona em sentido oposto a da força centrípeta.

## 5. Procedimento: A Confiança e a Gradação da Energia.

Atitudes receptivas frente aos fenômenos naturais funcionam como bússolas medidas do grau de abertura do praticante frente às vicissitudes da experiência. Os princípios basilares do Contato Improvisação: dar e receber, o ativo, o passivo, o responsivo, a ação e a inação são fatores essenciais para uma verdadeira e íntima comunicação e interação com o ambiente. Sem a atitude de confiança, nenhum procedimento surtirá efeito.

## 6. Procedimento - Memória Inventiva e Circularidade.

Figura 18 – Foto Dançando nas Montanhas em Residência Artística.



Fonte: Fabio Duarte. Na imagem: Participantes do curso. 2015

Durante as vivências do Dançando nas Montanhas, costumo sempre incluir as práticas de Danças realizadas em círculo. De mãos dadas, nos movemos juntos no compasso de uma música ritmada e cantada pelo próprio grupo. Geralmente ao redor da fogueira, esses ritos acontecem à noite, quando retornamos da trilha, ou no amanhecer, antes de seguirmos para os rios. Este rito sensoperceptivo de



compartilhamento coletivo de passos de dança e cantos é indispensável como procedimento, uma vez que as imersões são quase sempre muito individuais e solitárias. A roda passa a ter um significado especial, “a cabeça não mais se concentra em se lembrar dos passos ou do padrão; a memória fica no corpo e a dança se torna uma meditação”. (FRANCES; JEFFERIES, 2004, p. 68)

## APÊNDICE I- A Pele e a Aprendizagem Conectiva

### 1. Procedimento: “Toque Cego” da Semente na Pele da Terra

Figura 19 – Foto Encontro Diamantino de Contato Improvisação.



Fonte: Alberto Moraes. Na imagem: Participantes do curso. 2012.

Em deslocamento, peço que cada um permaneça de olhos vendados e pés descalços, enquanto caminham, rolam, ou tateiam o chão com as próprias mãos. Neste mesmo ato, oriento que se conectem com a respiração da Terra e sintam-se implicados, enquanto humanidade, na responsabilidade de estar ali, naquele instante, fazendo parte do planeta.

Enquanto tateiam na escuridão, eu espalho sementes pelo chão e peço-lhes para recolherem aquelas que por ventura encontrarem. Rolando, caminhando ou tateando com as mãos, começam a dançar livremente – a música e os cantos xamânicos estimulam o ritmo da experiência. Quando finalizamos, lhes entrego um

saquinho com terra, peço que plantem uma semente e cuidem até que a mesma germine. Oriente, então, que cada pessoa escolha um lugar para plantá-las e regá-las e assistam com cuidados a transformação da semente em árvores.

Essa tradição de dançar e plantar remonta ao período neolítico, quando os seres humanos, ainda interligados à natureza, estudavam as constelações e o movimento lunar para iniciar as plantações. Muitas danças circulares e populares têm origem nessas tradições, inclusive, os passos de dança do Ballet Clássico foram inspirados nas danças camponesas de agricultores europeus. O nascimento da agricultura esteve envolvido por passos de dança! Dançava-se para plantar e para colher.

## **2. Relato de Experiência – A Sombra e a Zona de Desconforto.**

Tive muitos estudantes que em experiências de imersão dentro da água, no contato com a lama ou no toque pontiagudo de pedras, acessaram o seu *corpo-sombra* e desencadearam diversos processos emocionais, muitas vezes difíceis de serem controlados. Em 2006, realizei o encontro Dançando nas Montanhas em Igatu, na Chapada Diamantina e recebi um professor universitário de estatura média, corpo magro, com idade acima de 40 anos. Na primeira aula aberta para divulgação do curso ele apareceu e pude observar que o seu corpo estava bastante retraído. Decidiu se inscrever no evento e durante o encontro, nas práticas em sala, ele parecia sempre muito tímido e com dificuldades motoras.

Em uma das vezes em que fomos realizar atividades em contato com a natureza ocorreu um fato surpreendente. Escolhi um local com pedras arredondas e grandes dentro de um vale bastante íngreme. Eu sabia que o tempo de Sol naquele ambiente era reduzido, mas algo naquele lugar me chamou para realizar a experiência.

Cuidei para que chegássemos com tempo suficiente para aproveitarmos o tempo de Sol. Iniciei a prática dentro da água, justamente para aproveitar o tempo que tínhamos. Para minha surpresa, um conjunto de nuvens escuras se aproximou e deixou o sol encoberto, a água fria e o ambiente muito sombrio.

Este cenário introspectivo do ambiente não intimidou a maioria dos participantes, que continuaram seguindo as minhas orientações. Mas este homem, magro e tímido, parecia ter dificuldade de se locomover dentro da água, seu corpo e



seu semblante pareciam tensos, seu movimento era cortado, ríspido, duro. Aproximei-me para observar melhor e lhe passar alguma instrução mais específica e particular, porém percebi que ele estava tão imerso naquele estado de tensão que preferi continuar observando. Parecia que estava dentro de uma *Zona de Desconforto*, algo que lhe trazia muita dor. Então decidi esperar um pouco para ver qual seria a sua atitude. Afinal, em toda *Zona de Desconforto*, há sempre um ponto de *zona de conforto*, uma oportunidade de transformação do trauma.

A correnteza da água lentamente o levou para perto de uma pedra e nesse momento, para que eu pudesse acompanhá-lo e ainda manter a aula, decidi diminuir o tempo da prática na água, já que sem o sol, todos os corpos poderiam aproveitar o calor da pedra para se aquecerem.

Quando seu corpo tocou na pedra, ele ecoou um grito tão alto e prolongado que reverberou nas montanhas por um tempo. Instruí aos demais estudante para que prosseguissem com as novas indicações e solicitei que apenas ele descansasse seu corpo na pedra, enquanto cantava ao seu lado.

Assim que resolvemos sair do local, conversei com ele e tudo parecia bem. Seguimos para a pousada e ele passou a não reconhecer mais as pessoas ali presentes, nem tinha consciência do que estava fazendo no ambiente daquele curso. Parecia não se lembrar de como foi participar daquele encontro, e tratava algumas pessoas por outro nome. Ao consultar um psicólogo o mesmo disse-me que o estudante estava sofrendo um processo de dissociação e que o melhor era conduzi-lo de volta para Salvador para acompanhamento psiquiátrico.

Nesse momento, lembrei-me que eu mesma havia passado por experiências semelhantes, e concluí que ele tinha entrado em uma *Zona de Desconforto* e não soube como sair, foram ativadas memórias antigas congeladas e ele entrou em uma *zona de fuga*.

O procedimento teve como objetivo ativar a memória do momento em que o trauma foi catalisado e, sob o meu ponto de vista, ocorreu exatamente na hora em que ele saiu da zona de desconforto e entrou na zona de conforto. A pedra quente, naquele contexto, lhe provocou um estado de libertação da tensão, de modo que o seu primeiro impulso foi gritar de alívio. No entanto, essa libertação lhe trouxe a exposição e, como era um tipo introspectivo, ele, diante da situação, dissociou, pois a perda da memória ocorreu somente quando estávamos voltando para o hotel.

Segundo seu próprio relato ele se sentiu muito constrangido com a situação de vulnerabilidade.

Figura 20 – Foto *Corpo-Pedra*. Processo de criação Via Cor.



Fonte: Drika Rocha. Na imagem: Marta Bezerra. Vale do Capão, 2010

Peguei duas pedras e de modo muito firme, pedi para ele me falar tudo que desejasse sem tirar os pés da pedra. Depois pedi para ficar em silêncio e me escutar. Solicitei, em seguida, que mantivesse os pés na pedra e enquanto escutava-me, não tirasse os olhos dos meus olhos e não me interrompesse por nenhuma razão.

Ele dispersou-se algumas vezes e quando consegui estabelecer a sua concentração nos meus olhos e a permanência dos seus pés sobre a pedra, levei-o para a recapitulação de tudo o que aconteceu, até ele chegar dentro da água.

Quando lhe disse que “o seu grito foi a oportunidade de libertação”, seus olhos se encheram de lágrimas. Depois que chorou bastante, ele começou finalmente a retomar a consciência, lembrou-se de tudo o que havia acontecido.

## **APÊNDICE J: *Corpo-Vórtice* e Tecido Gravitacional**

**1- Relato de Experiência:** Tônus Postural, *Corpo-Vórtice* e Anima/ Animus.

O arquétipo da *Anima* constitui o lado feminino da psique e para Jung está diretamente relacionada ao encontro com o Eu. A Anima pode se manifestar de forma negativa como na alteração de humor, vaidade exagerada, explosões emocionais, caprichos, histeria, ou de forma positiva, por meio da sensibilidade, ternura, paciência, capacidade de amar, intuições, criatividade, entre outros.

Esses aspectos energéticos de ordem emocional são naturalmente ativados quando entramos em contato com as texturas da natureza e, de certa forma, modulam o nosso eixo corporal e a nossa propriocepção, uma vez que alteram o fluxo respiratório e nossa capacidade de entrega e envolvimento no ambiente vai deparar-se com as crenças e modos de percepção.

Para exemplificar este pensamento, irei relatar uma experiência vivenciada durante o evento Dançando nas Montanhas de 2005. No terceiro dia da jornada de um encontro que durou cinco dias, durante o carnaval de 2005, levei um grupo para realizar uma imersão na caverna do Lapão, em Lençóis. A caverna é grande e no seu interior tem um pequeno córrego. Ao redor deste espaço coloquei cem velas para iluminar. Antes de chegarmos a esse espaço, paramos em um salão de areia rodeado de pedras.

Enquanto os guias acendiam as velas para que encontrássemos o ambiente já iluminado, informei a todos que antes de chegarmos ao espaço onde iríamos realizar a prática de dança, faríamos uma pausa e uma breve vivência. Pedi a todos que encontrassem um lugar para sentar na areia ou na pedra, ou entre pedra e areia, e propus que apagássemos as lanternas por alguns instantes. Antes, entreguei uma garrafa de plástico para cada pessoa, caso sentissem vontade de urinar, pois por respeito ao local, o ideal era que não urinássemos naquele ambiente de caverna.

Durante aquele tempo de escuridão no útero da Mãe Terra, sugiro que cada um procure uma posição bastante cômoda e se conectem com a respiração. Em seguida, peço que liberem sons abstratos ou cantigas de criança em baixo tom. Aos poucos, o grupo entrou em um estado de sinfonia interconectada de efeitos sonoros suaves, mas com tamanha participação que preenchia todo o espaço sonoro da caverna. De repente, uma mulher grita e o espaço fica tenso, alguns continuaram o canto, outros perderam completamente a concentração e foram levados por uma onda de medo que atravessou o inconsciente coletivo do grupo. Ela continua na crise de medo e grita ainda mais alto, alguns param de cantar, outros continuam. Como estava tudo escuro e não conseguia enxergar o local onde estava, decidi acender a lanterna,

e localizei-a. Muito assustada, ela diz que precisava urinar e não sabia onde havia deixado a garrafa.

Aquela experiência imersiva atuou no seu inconsciente, a escuridão da caverna trouxe sensações de falta de liberdade, a sensação de imobilidade catalisou sentimentos de dúvida, a possibilidade das suas necessidades não serem atendidas ativou os medos infantis, a sua “criança ferida” gritou e este grito ressoou na pele enquanto necessidade de acolhimento, de ternura e paciência. Seu grito era um lamento por uma necessidade não assistida, talvez a experiência de estar dentro da caverna cantando músicas infantis lhe reativou memórias cognitivas.

Estas catarses emocionais oriundas de contato com o que denomino de zonas de desconforto trazem à tona esses complexos autônomos. Outra pessoa, mais desprendida do rigor das regras, diante da situação, poderia simplesmente urinar na terra e explicar que não teve outra alternativa, já que havia perdido a garrafa.

É claro que naquele contexto, o corpo de memórias infantis estava sendo estimulado pelo canto, e ela talvez estivesse tão imersa na experiência, que trouxe para sua consciência um sentimento antigo de obediência, a partir de uma experiência do presente. O conflito entre a necessidade e a racionalidade fez com que os aspectos femininos, caracterizados pela necessidade de nutrição, fossem sucumbidos pela obediência racional próprias dos aspectos masculinos e dos rigores de nossa personalidade.

## **APÊNDICE L: Qualidades de Movimento**

Em meu Trabalho de Conclusão de Estágio (TCE) na Licenciatura em Dança no ano de 2017, elaborei uma monografia cujo título foi “*Educação Háptica* enquanto Facilitadora da Prática de Dança”. Irei expor alguns dos procedimentos, planos de aula e métodos adotados, além de alguns relatos dos estudantes.

Essas experiências aconteceram dentro da sala de aula tradicional com piso de madeira e tiveram um foco nos princípios técnicos preparatórios que utilizo antes das práticas da *Dança Sensorial Háptica* na natureza. O Contato Improvisação e as qualidades de movimento de Valerie Hunt, como já foi explicado, são metodologias indispensáveis desta prática, não representa o fim, mas o meio para se chegar ao objetivo maior: comunicar-se com a natureza e aprender dançando sobre a sua linguagem.

Figura 21 – Foto Aula de Contato Improvisação do David Iannitelli- Escola de Dança da UFBA.



Fonte: Paulo Pilha. Na imagem: David Iannitelli e Marta Bezerra. 1994

## 1- Perfil dos Sujeitos (Estudantes)

Figura 22 – Foto Estudantes do Componente de Prática de Dança na Educação.



Foto: Marta Bezerra. Estudantes de graduação Escola de Dança. UFBA, 2017



Estudantes em sua maioria do curso de Bacharelado em Humanidades, Artes e Ciências do IHAC, com idade entre 22 e 39 anos e com bastante vontade e predisposição para participarem daquele componente, apesar de manifestarem uma insegurança inicial. A responsabilidade e pontualidade da maioria dos estudantes foram também fatores que construíram a identidade da turma, de modo que foi possível vencer dificuldades e avançar no aprofundamento das práticas

Figura 23 – Foto Estudantes do Componente de Prática de Dança na Educação.



Fonte: Marta Bezerra. Estudantes de Graduação Escola de Dança, 2017.



## 2- Plano de Curso- Temas e Dimensões

Figura 24 - Tabela I: Plano de Curso

<b>UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA- CURSO DE DANÇA</b>			
<b>PLANO DE CURSO</b>			
<b>COMPONENTE CURRICULAR:</b> Dan 051- Prática da Dança			
<b>EMENTA:</b> Estudo teórico-prático de movimentos para a prática da dança			
<b>PROFESSORA:</b> MARTA OLIVEIRA BEZERRA			<b>ANO:</b> 2017
<b>TEMA CENTRAL:</b> <i>Educação Háptica</i> enquanto facilitadora da Prática da Dança na Contemporaneidade.			
	<b>Maio/2017</b>	<b>Objetivos</b>	<b>Dimensões</b>
<b>Tema1: Criação de espaço de interação e convivência- Apresentação, exposição do plano do curso e diagnóstico do perfil dos estudantes.</b>			
1	12 a 26/05	-Identificar o perfil da turma; -Expor o plano de curso; -Realizar práticas corporais de integração; -Diagnosticar o potencial corporal dos estudantes; -Propor a realização de diários semanais das aulas.	Ser Fazer Conviver Aprender
	<b>Junho/2017</b>	<b>Objetivos</b>	<b>Dimensões</b>
<b>Tema 2: Reconhecendo a si mesmo e ao outro- Estudos sobre Peso, Força e Centro de gravidade.</b>			
2	02 a 30/06	-Realizar práticas corporais de integração; -Desenvolver a consciência somática e háptica do corpo através do toque; -Desenvolver possibilidades motoras para ampliação do potencial corporal e criativo dos estudantes;	Conviver Ser Fazer
<b>Tema 3: Exploração das possibilidades criativas- Qualidades de movimento: ondulatório e leve –sustentado.</b>			
	<b>Julho/2017</b>	<b>Objetivos</b>	<b>Dimensões</b>
3	07 a 14/07	-Realizar avaliação dos diários de Experiência; -Expor conceitualmente os estudos sobre as qualidades de movimento de acordo a teoria de Valerie Hunt; -Desenvolver estudos introdutórios de práticas de dança tendo como referencial as ações	Aprender Fazer

		corporais de penetrar, cavar, afundar, flutuar, empurrar, deslizar.	
<b>Tema 4: Exploração das possibilidades criativas- Qualidades de movimento: ondulatório e leve –sustentado</b>			
	<b>Julho e agosto/2017</b>	<b>Objetivos</b>	<b>Dimensões</b>
4	21/07 a 04/08	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Introduzir o estudo sobre a qualidade de movimento ondulatório e leve-sustentada de Valerie Hunt, tendo em vista a transição entre um e outro;</li> <li>-Construir associações entre a qualidade de movimento ondulatória, os estudos relativos aos líquidos corporais e a hapticidade no movimento criativo;</li> <li>-Construir associações entre o movimento leve-sustentado, o tônus e o eixo corporal;</li> <li>-Criar relações entre os estudos sobre o movimento ondulatório e leve-sustentado com as ações corporais de penetrar, cavar, afundar, flutuar, empurrar, deslizar</li> </ul>	<p>Fazer</p> <p>Ser</p> <p>Fazer/conviver</p>
<b>Tema 5: Exploração das possibilidades criativas- Qualidades de movimento: forte- denso e explosivo</b>			
	<b>Agosto/2017</b>	<b>Objetivos</b>	<b>Dimensões</b>
5	11/08 a 25/08	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Introduzir o estudo sobre a qualidade de movimento forte-densa e explosiva de Valerie Hunt, a partir da transição do leve sustentado para o forte-denso e do forte-denso para o explosivo.</li> <li>-Construir associações entre a qualidade de movimento forte-denso os estudos relativos aos gradação de contração do tônus muscular e a hapticidade no movimento criativo.</li> <li>-Propor associações entre o movimento explosivo, os ritmos, pulsações e vibrações corporais.</li> <li>-Criar relações entre os estudos sobre o movimento forte-denso e explosivo com as as ações corporais de penetrar, cavar, afundar, flutuar, empurrar, deslizar.</li> </ul>	<p>Fazer/conviver</p> <p>Fazer/conviver/ser e aprender</p> <p>Fazer/conviver/ser/</p> <p>Fazer/aprender/ ser</p>
<b>TEMA 6: Estudo de configurações cênicas de dança</b>			
	<b>Setembro/2017</b>	<b>Objetivos</b>	<b>Dimensões</b>

6	01/09	<ul style="list-style-type: none"><li>-Elaborar um solo utilizando as qualidades de movimento</li><li>-Construir associações entre as qualidades de movimento e a música escolhida por cada um.</li><li>-Escolher um tema e a partir das qualidades de movimento expressar criativamente.</li><li>-Criar relações entre os estudos das qualidades de movimento o eixo gravitacional e as ações corporais de penetrar, cavar, afundar, flutuar, empurrar, deslizar.</li></ul>	Fazer Ser Conviver Aprender
---	-------	--	--------------------------------------

Fonte: Marta Bezerra. 2017.

### 3. Planos de Aula.

**INSTITUIÇÃO:** Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

**COMPONENTE CURRICULAR:** Prática da Dança.

**PÚBLICO:** Estudantes do curso de Graduação do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC), da UFBA.

**CONTEXTO:** Universidade Federal, estudantes do curso interdisciplinar com uma predominância do BI em Artes.

**SEMESTRE/ANO:** 1/2017

Figura 25 - Tabela II: Plano de Aula 1

<b>TEMA 1: Criação de espaço de interação e convivência- Apresentação, exposição do plano do curso e diagnóstico do perfil dos estudantes</b>					
PERÍODO	Nº DE AULAS	OBJETIVOS	CONTEÚDOS	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	RECURSOS
12 a 26/05	03	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Identificar o perfil da turma; Expor o plano de curso;</li> <li>-Realizar práticas corporais de integração;</li> <li>-Diagnosticar o potencial corporal dos estudantes;</li> <li>-Propor a realização de diários semanais das aulas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Exercício do “olhar”;</li> <li>R-espiração, abdominal, peitoral, diafragmática e intercostal;</li> <li>-Eixo corporal;</li> <li>-Peso/gradação da energia/ gravidade;</li> <li>-Peso/fluxo;</li> </ul>	<p>1º momento: apresentação da turma e da professora. Plano do curso. Roda de conversa sobre expectativas, histórico corporal e sociocultural de cada um, facilidades e dificuldades.</p> <p>2º momento – diálogos e práticas corporais integrativas.</p> <p>3º momento: estudos sobre sensopercepção.</p> <p>4º momento- diário de bordo</p>	Equipamento de som

Fonte: Marta Bezerra. 2017.

Figura 26 - Tabela III: Plano de Aula 2

Fonte: Marta Bezerra. 2017.

<b>TEMA 2: Reconhecendo a si mesmo e ao outro- Estudos sobre Peso, Percepção Háptica e Centro de gravidade</b>					
PERÍODO	Nº DE AULAS	OBJETIVOS	CONTEÚDOS	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	RECURSOS
02 a 09/06	02	<p>-Realizar práticas corporais de integração;</p> <p>-Desenvolver a percepção háptica do corpo através do toque;</p> <p>-Desenvolver possibilidades motoras para ampliação do potencial corporal e criativo dos estudantes;</p>	<p>-Estudos de percepção do peso óssea e da mobilidade articular a partir do toque.</p> <p>-Eixo corporal e labirinto</p> <p>-Peso/gradação da energia/gravidade com foco interno e externo</p> <p>.</p>	<p>1º momento: Em grupo, diálogos e práticas corporais integrativas: tocar o corpo do parceiro focado no estudo das estruturas ósseas e articulares, eixos e pontos de instabilidade.</p> <p>2º momento: Experimentos com o eixo corporal em ações percepto-sensório-motoras e psicomotoras. Dinâmicas com equilíbrio instável</p> <p>3º momento – Em grupo, massagem coletiva e rolamentos para promover o relaxamento e a confiança no grupo.</p>	Equipamento de som

Figura 27 - Tabela IV: Plano de Aula 3

<b>TEMA 3: Conhecendo a natureza do movimento: Estudo sobre músculos agonistas e antagonistas</b>					
PERÍODO	Nº DE AULAS	OBJETIVOS	CONTEÚDOS	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	RECURSOS
07 a 14/07	02	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Realizar avaliação dos diários de Experiência;</li> <li>- Expor conceitualmente os estudos sobre as qualidades de movimento de acordo a teoria de Valerie Hunt;</li> <li>-Desenvolver estudos introdutórios de práticas de dança tendo como referencial estudos das qualidades do movimento de Rudolf Laban.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Formato de diários de Experiências;</li> <li>-Músculos agonistas e antagonistas;</li> <li>-Estudos de tempo e sinuosidade do movimento (fluxo pessoal e coletivo);</li> <li>-Transferência de peso e sinuosidade ativo/ passivo;</li> <li>-Percepção miofascial- contração e alongamento; foco direto e indireto.</li> <li>-Líquidos corporais;</li> </ul>	<p>1º momento: expor e compartilhar os diários de experiência pontuando a importância do mesmo enquanto relato, organização de conteúdos e exposição de percepções subjetivas e cinestésicas.</p> <p>2º momento: Aula expositiva sobre as qualidades de movimento.</p> <p>3º momento – Experimentos com a qualidade sinuosa e sua conexão com a transferência de peso. Dinâmicas com equilíbrio instável e estável</p> <p>Praticas em duplas para promover novas possibilidades criativas e desenvolver a confiança em si e no outro.</p>	Equipamento de som

Fonte: Marta Bezerra. 2017.



Figura 28 - Tabela V: Plano de Aula 4

<b>TEMA 4: Exploração das possibilidades criativas- Qualidades de movimento: ondulatório e leve –sustentado</b>					
PERÍODO	Nº DE AULAS	OBJETIVOS	CONTEÚDOS	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	RECURSOS
21/07 a 04/08	03	<p>-Introduzir o estudo sobre a qualidade de movimento ondulatório e leve-sustentada de Valerie Hunt, tendo em vista a transição entre um e outro;</p> <p>-Elaborar no corpo associações entre a qualidade de movimento ondulatória, os estudos relativos aos líquidos corporais e a hapticidade no movimento criativo;</p> <p>-Criar relações entre o movimento ondulatório e leve-sustentado com as ações corporais de deslizar, empurrar, penetrar, cavar, flutuar.</p>	<p>-Músculos agonistas e antagonistas;</p> <p>-Toque em alguns tecidos do corpo (pele, tecido subcutâneo e fâscias);</p> <p>-Líquidos corporais e movimento ondulatório;</p> <p>-Movimento ondulatório e as ações corporais de deslizar, empurrar, penetrar, cavar, flutuar.</p> <p>-Movimento leve-sustentado e as ações corporais de deslizar, empurrar, penetrar, cavar, flutuar.</p>	<p>1º momento: Práticas com toque e estudos de percepção.</p> <p>2º momento: explicações sobre os líquidos e os tecidos do corpo e a relação com as qualidades de movimento.</p> <p>3º momento – Experimentos com improvisação a partir das qualidades ondulatória e leve-sustentada, conexão com a transferência de peso e as ações corporais.</p> <p>Praticas em duplas para promover novas possibilidades criativas e desenvolver a confiança em si e no outro.</p>	<p>Equipamento de som;</p> <p>Uso de bolas.</p>

Fonte: Marta Bezerra. 2017.

Figura 29 - Tabela VI: Plano de Aula 5

<b>TEMA 5: Exploração das possibilidades criativas- Qualidades de movimento: forte- denso e explosivo</b>					
PERÍODO	Nº DE AULAS	OBJETIVOS	CONTEÚDOS	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	RECURSOS
11/08 a 25/08	02	<p>-Introduzir o estudo sobre a relação entre o sentido háptico e a qualidade de movimento forte- densa e explosiva, bem como, estudos sobre a transição da qualidade leve sustentado para o forte-denso e do forte-denso para o explosivo;</p> <p>-Elaborar no corpo associações entre a qualidade de movimento forte-denso e os estudos relativos a gradação de tensão e relaxamento;</p> <p>-Construir associações entre o movimento explosivo, os ritmos, pulsações e vibrações corporais;</p> <p>-Criar relações entre os estudos sobre o movimento forte-denso e explosivo com as ações corporais de deslizar, empurrar, penetrar, cavar, flutuar;</p>	<p>-Músculos agonistas e antagonistas, propriocepção e sentido háptico</p> <p>-Movimento leve-sustentado (transição)</p> <p>-Movimento-forte-denso;</p> <p>-Movimento forte-denso (transição)</p> <p>-Movimento explosivo</p> <p>-Ações corporais de deslizar, empurrar, penetrar, cavar, flutuar.</p>	<p>1º momento: Práticas com espaços côncavo e convexo, níveis e direções para ativar o sentido háptico e a propriocepção.</p> <p>2º momento: explicação sobre a gradação do tônus a partir do Anel de Moebius proposto por Laban e a relação com as qualidades de movimento.</p> <p>3º momento – Experimentos com improvisação, a partir das qualidades forte-densa e explosiva e as ações corporais.</p> <p>Praticas em duplas para promover novas possibilidades criativas e desenvolver o sentido háptico nas interações com o outro.</p>	<p>Equipamento de som</p> <p>bolas</p>

Fonte: Marta Bezerra. 2017.

Figura 30 - Tabela VII: Plano de Aula 6

<b>TEMA 6: Estudo de configurações cênicas de dança</b>					
PERÍODO	Nº DE AULAS	OBJETIVOS	CONTEÚDOS	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	RECURSOS
01/09	01	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Elaborar um solo utilizando as qualidades de movimento;</li> <li>-Construir associações entre as qualidades de movimento e a música escolhida por cada um;</li> <li>-Escolher um tema e a partir das qualidades de movimento expressar criativamente;</li> <li>-Criar relações entre os estudos das qualidades de movimento, o espaço e o tempo de acordo aos fatores de movimento de Rudolf Laban estudados em sala;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Qualidades de movimento; ondulatório, forte-denso, Leve-sustentado e explosivo;</li> <li>Prática de composição;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Composição solística;</li> <li>Apresentação dos solos;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Equipamento de som;</li> <li>Celulares/ filmadoras.</li> </ul>

Fonte: Marta Bezerra. 2017.

#### 4. Diário de Bordo

**Discente:** Caruma Obi Camurugi de Guerreiro

**Aula:** 14/07/2017 - Aula sobre o Movimento Ondulatório.

Relato: “Aula maravilhosa, aprendemos sobre o líquido sinovial (que lubrifica as articulações). A aula foi baseada na qualidade de movimento ondulatório. Passamos de movimento no solo para ficarmos em pé, sozinhos, em dupla, trio e até com toda turma. Os movimentos sozinhos são importantes para que sentir nossa performance pessoal e, em dupla, desenvolver a percepção do outro de uma forma mais sutil, evoluindo para a turma inteira. Vimos que todos juntos conseguimos ser um, basta estar atentos, tanto visualmente quanto pela percepção corporal. Os movimentos da aula foram ondulatórios, baseados na qualidade líquida e realmente pude sentir no decorrer e no final da aula o fluxo dos fluidos do corpo. A pulsação sanguínea passando pelos olhos, coxas, pescoço, mãos, pés, abdômen. Em alguns estágios iniciais de movimento eu sentia uma certa “dureza” nas articulações e estalos, no final da aula minhas articulações estavam mais fluidas, o corpo mais disposto e até melhorou a respiração, devido a melhor circulação sanguínea”.

**Discente:** Júlio Fabrini

**Data:** 21/06/2017 - Aula sobre o Movimento Ondulatório.

Relato: “Nessa aula continuamos o estudo dos movimentos ondulatório. Agora, tentando perceber os movimentos líquidos do corpo. Para isto, primeiro identificamos num colega a superfície da pele, a pele puxando-a para se descolar do osso, a gordura (tecido subcutâneo), a fáscia, o músculo. Em duplas, um deitado e o outro começa um exercício para soltar, liberar e movimentar as fâscias e as partes líquidas de diversas partes do corpo, a começar pela nuca, tórax, antebraço, punhos, mãos, abdômen, coxas, joelhos, pernas calcanhares. Finda esta parte, quem está deitado, deixando-se seguir, primeiramente, por estes movimentos, ondulatórios internos, pelos líquidos e fâscias e pela música de fundo, começa a experimentar movimentos livres. Passado algum tempo o parceiro começa a interagir (não ativamente) com quem está se movimentando, dando suporte e complementando as movimentações. Quando cheguei para a aula estava muito “pesado” devido a minha esofagite e ao final, creio, devido ao grande trabalho corporal eu me senti bem melhor, mais disposto. Tive dificuldade no início para diferenciar as partes investigadas e, principalmente, as fâscias, mas fiquei muito contente, porque no final consegui esta percepção bem claramente, muito interessante!! Também, quando findou os exercícios, eu, por alguns instantes, nem sabia onde estava, ou seja, “viajei” no processo e me senti diferente, trabalhado e contente com o acontecido.”

#### **APÊNDICE M- *Corpo-Ventania* – Qualidade de Movimento Leve-sustentada**

##### **1 - Procedimento da Inteligência Proprioceptiva e a Gradação da Energia**

Irei relatar a apresentação de um estudante matriculado no componente de Laboratório de Criação II, no ano de 2019, para trata sobre a gradação da energia.

Sua composição tratava do tema relacionado a Oxossi. Em sua dança expõe, por meio dos movimentos, a sensação de estar perdido dentro da mata. Sua dança começa num estado brando *Corpo-Ventania*. A imanência do seu estado de presença convoca a qualidade de movimento semelhante ao vento, sua respiração ocupa todos os espaços vazios do seu corpo, até que, em determinado momento, percebo que há um ponto de tensão no meio das suas costas e observo que essa tensão bloqueia o livre fluxo do movimento.

Suas tentativas pareciam vãs. Sempre que o fluxo do movimento perpassava o meio de suas costas, o corpo inteiro se ajustava, perdendo a força e a fluidez. Apesar do tema orientá-lo para a expressão de um corpo livre, solto e confiante, o mesmo parece hesitar diante da gravidade.

Orientei-o a ir dançar *com* o vento na beira do mar e se deixar levar, em dinâmicas rítmicas diversificadas. Pedi ainda que não controlasse a sensação de estar perdido. Ao contrário, que aproveitasse ao máximo este estímulo para improvisar na areia da praia.

Expliquei-lhe que o tônus do movimento leve-sustentado possui um padrão de excitação neuromuscular de baixa tensão e que buscasse um lugar amplo e seguro, preferencialmente aberto, “dançar como árvores ao vento”.

O *Corpo-Ventania* se forma neste entrelaço de caminhos, balança as estruturas do nosso pensamento, remove crenças e nos transforma. Nos entremeios de todas as coisas, o vento em seu ímpeto traz e leva, sustenta e solta, sobe e desce os vales, entra e sai de locas e cavernas.

Durante as práticas, é importante não se ater a pensamentos fixos, sentir o corpo como se ele fosse um bambu oco, onde o som encontra passagem e o movimento se expressa, trazendo e levando imagens para dentro e para fora, em constante diálogo com o ambiente.

O vento, quando nos convida para uma dança, coloca em questão as nossas crenças, brinca com nossas verdades absolutas, desconstrói os castelos de areia, e nos convoca a ‘trocar de pele’, ou seja, as sensações dos mapeamentos prévios cognitivos são questionadas. Às vezes, o vento nos insulta e nos derruba, para que possamos reconhecer, durante a queda, antigos códigos de comportamento enraizados e nos redimir destes padrões desagregadores. O vento ainda nos ensina sobre o medo, sobre as nossas amarras e sobre aquilo tudo que já não serve e precisa ser transmutado.

## APÊNDICE N: Relato de Experiência: Direção do Oeste.

### 1. Procedimento: Rastejar em locas.

Em 2013 realizei um Dançando nas Montanhas com um grupo só de jovens mulheres, a maioria turistas estrangeiras, depois de realizar algumas atividades técnicas no salão do Lothlorien, Vale do Capão, utilizando uma teia de aranha feita com cordas as levei até o Rio Preto e as convidei para atravessar uma loca de pedras, bem estreita, dentro de uma pequena caverna. Havia no trajeto um pequeno córrego de água com pequenas pedras arredondadas e alguns pedregulhos, a parede do teto da loca era de apenas 80 cm de altura, então pedi que elas entrassem em fila rastejando até saírem do outro lado, onde a céu aberto havia um pequeno poço mais profundo.

Figura 31 - Dançando nas Montanhas, Vale do Capão.



Fonte: Marta Bezerra. 2013.

Fiz questão de me posicionar entre pedras, no meio da loca, para poder assistir a entrada e a saída de cada. Cada uma delas teve que inventar seu próprio modo de rastejar e este estado de soluções de problemas criava novos e inesperados sentimentos e padrões de movimento. Nenhuma das estudantes hesitou um só momento, todas, com coragem, enfrentaram as dúvidas, os medos e as fantasias que criaram durante a travessia.

A qualidade ondulatória em seus movimentos traduzia a beleza daquele instante único. A experiência, apesar de ser desafiadora, não os intimidaram, seus corpos se concentraram na resolução do problema imaneente, não recuaram, mesmo que este desejo tenha por vezes surgido no pensamento.

## **APÊNDICE O- Direção Leste. Dançando nas Montanhas - 2002.**

### **1. Perfil do Público**

O perfil do público deste encontro foi caracterizado por pessoas de distintas gerações: jovens, adultos e idosos oriundos de diversos campos profissionais: terapeutas, psicólogos, professores universitários, geólogos, ecologistas, artistas, dançarinos, quiropratas, massagistas e estudantes.

O grupo tinha uma característica muito eclética, todos muito disciplinados e focados no objetivo de realizar a imersão na natureza. Acordávamos às cinco horas para meditar, fazíamos práticas de movimento em jejum e sessões de massagem com técnica orientada. As rodas de compartilhamento eram sempre muito repletas de interesse e curiosidade acerca das possibilidades da percepção sensorial, a solicitude de cada membro do grupo não comprometia o grau de compromisso com a coletividade, todos eram muito cúmplices uns dos outros e respeitavam a diferença geracional.

### **2. Campo temático**

Os procedimentos realizados tiveram um foco na expansão da percepção e na sinergia *Corpo-Pedra*. Os estudos sobre a relação entre os ossos e as pedras tiveram o acompanhamento do geólogo da Petrobrás Luciano Maguinavita. Muitas informações sobre os minerais presentes na região e suas correlações com os ossos do corpo humano foram trazidas durante os caminhos, até chegarmos nos locais de realização dos trabalhos de corpo. Inclusive, o conceito de *Geossinesiologia* surgiu neste encontro.

### **3. Procedimentos e roteiro da jornada**

O rigor e a seriedade do grupo foram essenciais para que pudéssemos elaborar uma das saunas mais inventivas que realizei. Abrimos as direções seguindo os protocolos dos rituais de Temazcal, mas, encerrado os protocolos do ritual xamânico,



propus uma prática inspirada na técnica de Contato Improvisação no interior da cabana: Um estudo minucioso e totalmente imersivo no ponto de contato e na pequena dança, com mínimos deslocamentos.

Neste dia a sauna durou quatro horas e ao saímos da cabana sugeri que escolhessem um parceiro para rolar pela terra até chegar ao rio. O contato com o calor da terra e o calor entre os corpos produzia uma capacidade muito expansiva de expressão do movimento.

As atividades corporais durante todo o encontro estiveram relacionadas a movimentos e técnicas corporais relacionadas à propriocepção, ao impulso primordial do movimento, aos micromovimentos e ao eixo corporal, tendo as qualidades de movimento Forte-densa, Explosiva e Ondulatória como foco de estudo.

Como era um grupo muito disciplinado, as imersões na investigação sinérgica das qualidades de movimento e nas texturas da natureza eram realizadas com toda atenção por horas seguidas, e, por decisão do próprio grupo, fizemos a opção de realizar repetidamente as experiências no mesmo rio e nas mesmas pedras, pois preferiam aprofundar a intimidade e a identidade com o mesmo ambiente, a conhecer novos territórios.

## **APÊNDICE P - *Corpo-Território-Água***

### **1. Procedimento – Retroativação trauma**

O procedimento da retroativação do trauma consiste colocar a pessoa, que vivenciou algum tipo de experiência traumática quando em contato com a textura do ambiente natural, em contato com esta mesma textura associada ao trauma.

Na foto acima, estou realizando uma aula particular com uma aluna que sofreu uma lesão na fíbula e há quatro anos luta em diversas atividades de fisioterapia, Pilates, RPG, para restabelecer o ato de caminhar sem compensações e superposições de peso lateral. Na anamnese que sempre faço antes de iniciar a aula prática percebi que a cirurgia tinha sido realizada com os melhores especialistas e que, ainda assim, havia um trauma instaurado: a memória da queda! a estudante sofreu esta lesão, após ser assaltada e ter sido lançada na enorme escadaria da praia do Buracão, Salvador/Bahia.

Como identifiquei a textura da água como um território afetivo relacionado ao fato, sugeri que fizéssemos uma atividade no mar, mas como estávamos na pandemia e precisávamos de um ambiente de águas calmas, adaptamos para uma piscina. O ambiente da água, de certa forma, ativou a memória da queda e, com um direcionamento técnico preciso a energia retida pelo trauma foi liberada.

Figura 32 – Foto *Corpo-Água. Dança Sensorial Háptica*, na piscina.



Fonte: Marta Bezerra. Na Imagem: Maiara Veiga. Salvador, 2021

Nestas aulas, trabalhei a propriocepção e o micromovimento, com ênfase na conexão dos pés, com pequenas e lentas transferências de peso, além de noções de eixo instável e estável. No campo da atitude, levei-a para a *Direção Sul*, a fim de trabalhar a confiança no equilíbrio do corpo e mudar o centro de gravidade, situado em uma memória de medo, para uma atitude de presença.

Convidei-a a reinventar o seu caminhar, ativando sua cognição inventiva imanente. Optei em realizar esta aula dentro da piscina porque, neste caso, era necessário um ambiente de água parada, sem fluxo (já que havia um trauma, o ambiente da água precisava ser acolhedor e calmo).

Depoimento Mayara Borges Veiga

Sinto medo de pisar o chão. Percebo que minha marcha ficou prejudicada. Após o trabalho em solo e, na sequência, na água, a qualidade da minha marcha já apresentou melhora. Sinto que o trabalho de aterramento está

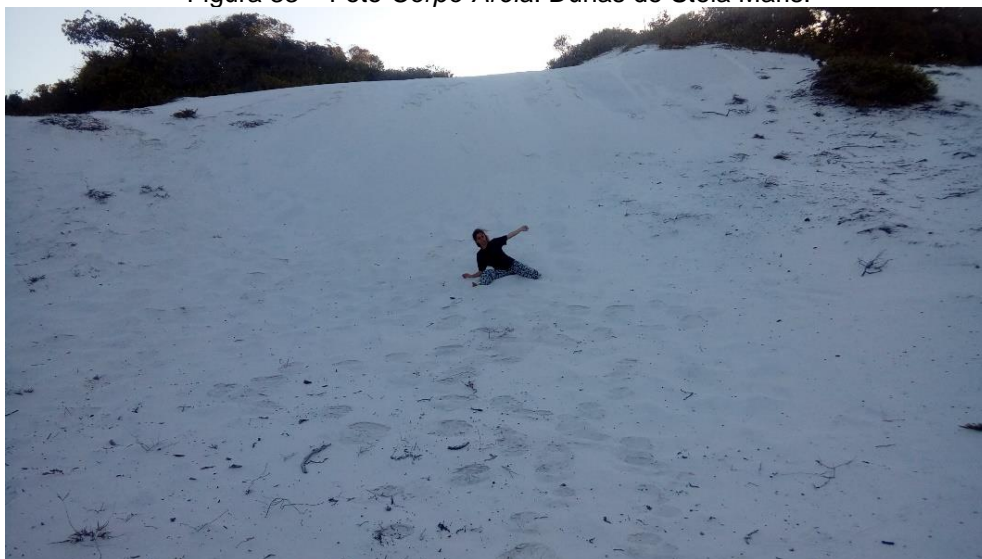
sendo importante para recobrar a minha confiança no solo. Passei a entregar mais o corpo ao solo. Inclusive, ao entregar meu corpo ao solo, há uma devolução dessa mesma energia, no caminho contrário (sendo que o centro se retrai). Atualmente, sinto-me como uma criança que ganhou o que tanto desejava. Ao caminhar fico percebendo o quanto mudou a minha marcha, fico observando o peso do meu corpo se deslocando para o solo, sinto o centro sendo acionado, enfim, sinto uma reorganização do corpo ao andar. Aquela Mayara que caminhava elegantemente está sendo devolvida. O trabalho da *Dança Háptica* me trouxe também um conforto do ponto de vista psíquico. Salvador, fevereiro de 2021.

### **APÊNDICE Q: Relato de Experiência - Marta Bezerra**

A experiência da dança com a areia se inicia nas dunas do bairro de Stella Maris, onde morei quando cheguei a Salvador, em 1990. Havia participado de um curso de Contato Improvisação com o professor alemão Haio David, e na semana seguinte, resolvi visitar uma lagoa perto da minha casa. Lá chegando, passei óleo de gergelim no meu corpo e experimentei rolar na areia até chegar à lagoa. Essa experiência foi muito marcante porque inexplicavelmente experimentei sensações que me remeteram a seres marinhos. Parecia que à medida que rolava, a areia se misturava e ao fixar-se à minha pele, meu campo perceptivo se transformava. Memórias celulares relacionadas à estrutura de seres do mar foram ativadas, de modo que passei a interessar-me por dar continuidade às práticas de dança na textura da areia, a fim de investigar essas sensações.

Sempre que chegava no lago, depois de rolar nas areias, permanecia lá dentro por pelo menos duas horas, colocando o rosto para fora apenas para respirar. O sentimento inicial trazia medos e receios, mas com o tempo foram transformados em sentimento de integração com aquele ambiente que, por ser muito pouco visitado, estava repleto de animais peçonhentos, inclusive cobras. O cuidado e respeito com que acessei este ambiente fez com que minha presença não afetasse o ambiente tranquilo e silencioso dos animais que ali viviam.

Figura 33 – Foto *Corpo-Areia*. Dunas de Stela Maris.



Fonte: Erisvaldo Menezes. Na Imagem: Marta Bezerra. Salvador, 1990

## APÊNDICE R: *Corpo-Terrítório-Areia*

1. Cartaz e fotos do curso de “*Dança Sensorial Háptica- Corpos de Areia*”. Parque das Dunas- Praia do Flamengo, Salvador-Bahia.2017.

Figuras 34 - Cartaz Curso Corpos de Areia. Parque das Dunas.



Fonte: Marta Bezerra. Salvador, 2017



Figuras 35 – Estudantes do Curso Corpos de Areia. Parque das Dunas.



Fonte: Marta Bezerra. Salvador, 2017.

## **2. Procedimentos do aulas na praia- Estudos dos Processos Criativos da Escola de Dança da UFBA, Ondina. 2019.**

1. Aquecimento corporal com foco em técnicas de respiração abdominal, peitoral e diafragmática;
2. Aquecimento com foco no fortalecimento muscular em espaços de areia fofa e molhada;

3. Alongamento e exercícios faciais no chão de areia seca e firme;
4. Meditação em movimento com foco no olhar (introversão e extroversão)
5. Meditação em movimento com foco no labirinto e na audição (propriocepção e escuta do som ambiente);
6. Meditação em movimento, com foco no tato (gradação da pressão), de olhos abertos e fechados;
7. Estudos sobre as ações e a textura;
8. Movimentos livres com foco na percepção de eixo corporal, níveis do espaço e temperatura do ambiente;
9. Movimentos com estímulos motores específicos e a atenção na percepção multissensorial;
10. Ritmos e dinâmicas de cantos coletivos;
11. Exercícios de Contato Improvisação na areia fofa, seca e molhada;
12. Quietude ((pausa de 5 m) para observar as sensações provocadas pela areia que fica grudada no corpo após as experiências em movimento;
13. Partilha e relatos da experiência.

Figura 36 - Foto Ato de protesto contra o derramamento de óleo no mar.



Fonte: Claudia Ferrari. Ondina, 2019.

### 3. Relatos de Experiência: Componente de Processos Criativos

Discente: Tailane Souza-12.09.2019

“Na experiência da praia, inicialmente, foi proposto uma conexão com o ambiente, conexão a qual era estabelecida ao deitarmos na areia, sentindo sua textura, sua conformação e a disposição dos nossos corpos sobre a mesma, observando sempre todo o ambiente a volta. Neste momento de observação e sentido, a conexão com o ambiente foi possível devido ao som do vento causados pelas ondas do mar, o cheiro, a paisagem, o sol e o calor. Foi um momento importante de relaxamento, não apenas do corpo, mas também da mente.”

Discente: Raquel Luna

“Quando deitei na areia e liberei o meu corpo naquela superfície me vieram várias sensações. A primeira foi o acolhimento, me senti parte daquela obra re a pressão que meu corpo exercia sobre a areia criava uma imagem real e pessoal que em parte refletia a minha história, neste ponto, criada por mim e para mim. Era um ambiente confortável para toda descarga de peso. O vento soprava muito forte, mas tocava a minha pele delicadamente, criando um contraste com o sol que acabara de surgir; o mar estava agitado e a combinação dos sons perpassava o meu corpo trazendo a sensação de entrega e leveza...parecia que tudo estava acontecendo rapidamente, tanto externamente quanto dentro de mim, mas meu estado de corpo estava em inércia. Eu estava ali, sabia que estava, mas nunca percebi o meu corpo nessa relação com a praia.”

Discente: Rafael Sá Maia

“Divididos em grupos de quatro ou mais. Deitados na areia: sol, calor, queimar, derreter, pele, energizado, barulho do mar, ondas, batimento do coração, vento, abraçado, carinho, toque, fásia, prazer, afundar, penetrar, invasão, cavar, gravidade. Eu não despenquei no cosmo, ser um grão de areia no universo, gosto de sal nos lábios, sede, desejando um doce, meus poros, os poros na areia. Depois olhamos as marcas que deixamos na areia: o mundo que me toca, eu toco no mundo o que o cosmo faz em mim, o que deixo no cosmo. Em seguida, uma pessoa deitava na areia e o restante movia suas articulações, tocava em seus ossos, fazia uma exfoliação com a areia, levantava este corpo conduzindo até o mar, molhava os pés e o levava de



volta para a areia. Em mim, meus ossos são pedras, estranhamente, senti meu esqueleto, o peso a rigidez, como se tivesse ferros ou madeira dentro de mim, perder os sentidos, ser uma roupa que dobram! No tecido: um grande tecido esticado com pessoas segurando em volta e por debaixo outras fazendo movimentações. Foi como entrar no mar, uma alga marinha sendo levada pelas ondas, corpo mole se derretendo entregue, felicidade, paz, pular no universo, viajar pelo espaço, ser areia, folha, alga.”

## APÊNDICE S- Corpo- Território- Árvore.

1. Sequência Didática: **Curso Dança Sensorial Háptica- Asas e Raízes.**
- 2.

Figura 37 - Cartaz Curso *Dança Sensorial Háptica*.

**Dia 30 de setembro de 2017** Na FUNDAÇÃO TERRA MIRIM  
 Das 08:00 às 19:00hs **Inscrições até 25 de setembro** CENTRO DE LUZ

**Dança Sensorial Háptica**  
 Um Contato Intersensorial com a Dança da Natureza

**Com Marta Bezerra**  
 Graduação em Dança pela UFBA, Especialização em Arte-Educação e Psicologia Transpessoal, Mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Dança da UFBA e atualmente é doutoranda do curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Investimento: **R\$ 140,00**  
 E-mail: [dancandonasflorestas@gmail.com](mailto:dancandonasflorestas@gmail.com) Informações **71-991092192**

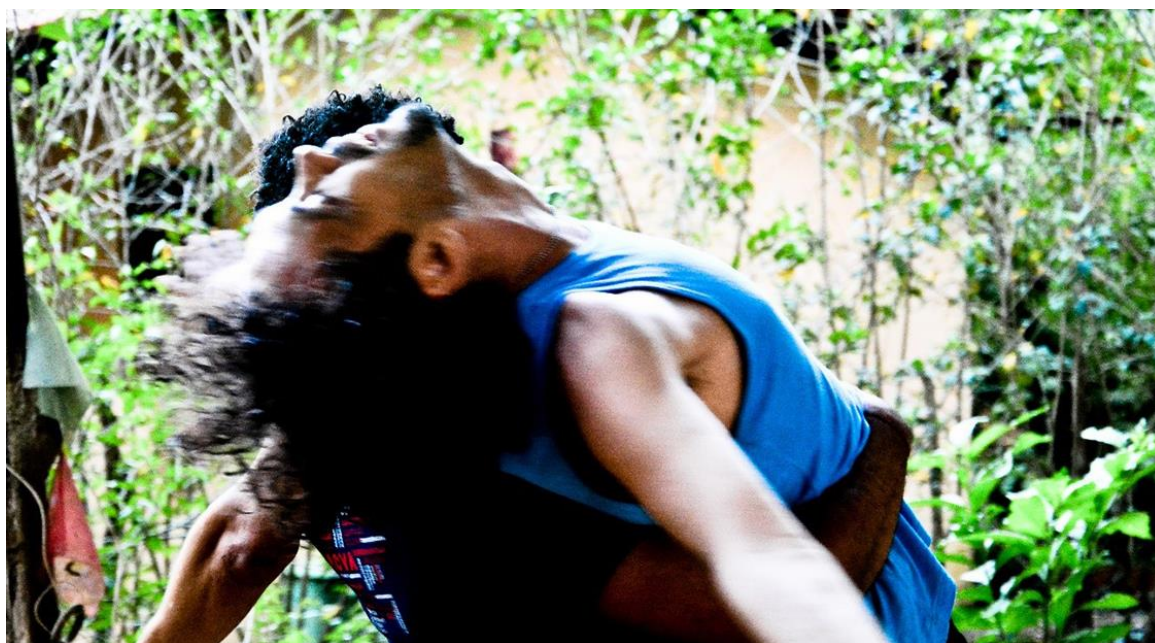
Fonte: Arte gráfica: Marta Bezerra. Fundação Terra Mirim, 2017

Neste contexto do território da textura da árvore, já realizei muitas experiências e já ministrei muitas aulas, mas vou ater-me no relato de uma experiência realizada

em 2017 na Fundação Terra Mirim. Na ocasião, tive a presença de estudantes da Universidade Federal da Bahia, participantes de cursos livres que já realizei e algumas pessoas que se inscreveram através da divulgação em redes sociais.

A Fundação Terra Mirim é um Centro Xamânico situado em Camaçari e guiado pela Xamã Alba Maria. Considerado um espaço sagrado é organizado em templos dedicados aos elementos da natureza. Depois de um longo período de escuta e observação em loco surgiu a inspiração para realização do curso que denominei de *Dança Sensorial Háptica*. A programação da jornada esteve centrada na relação entre asas e raízes e foi realizada no *Templo do Avó Ar* e o *Tempo do Ancestrais*.

Figura 38 – Fotos: Estudantes do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Na imagem: Júlio Fabrini e Yerko Saraiva Haupt. Terra Mirim, 2017

Antes de decidir realizar o curso na Fundação Terra Mirim, visitei o local pelo menos umas dez vezes. Cada dia o espaço vivo da floresta, (das águas, do sol e do vento, dos cantos e recantos de caminhos de pedras e terra molhada) se apresenta e, a partir destas observações em loco, estruturei o programa da jornada.



Figura 39 – Foto Curso *Dança Sensorial Háptica*.

Foto: Dayse Cardoso. Na imagem: Marta Bezerra. Fundação Terra Mirim, 2017.

Figura 40 – Foto Curso *Dança Sensorial Háptica*.

Fonte: Dayse Cardoso. Na imagem: Marta Bezerra. 2017.

A proposta teve como foco a conexão entre as árvores e o vento. Corporalmente, a relação entre o centro de gravidade do corpo e as extremidades pés e mãos, terra e ar, sustentabilidade e leveza, firmeza e flexibilidade. Os estudos e as práticas foram realizados a partir das qualidades de movimento Forte-densa (*Corpo-Terra*), Leve-sustentado (*Corpo-Ventania*) com complementaridade das qualidades do movimento ondulatório (*Corpo-Água*) e explosivo (*Corpo-Volátil*).



Figura 41 – Foto Estudantes do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Na imagem: Júlio Fabrini e Yerko Saraiva Haupt. 2017

Na programação do curso intensivo foram previstas atividades no turno da manhã, da tarde e da noite. No turno da manhã o foco foi a introdução, preparação e noções iniciáticas relativas ao aprendizado sobre o toque, centro de gravidade e distribuição do peso corporal nas texturas do ambiente.

Figuras 42 – Foto Estudantes do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Nas imagens: Caruma, F. Paranhos, Y Haupt e M. Bezerra. 2017.

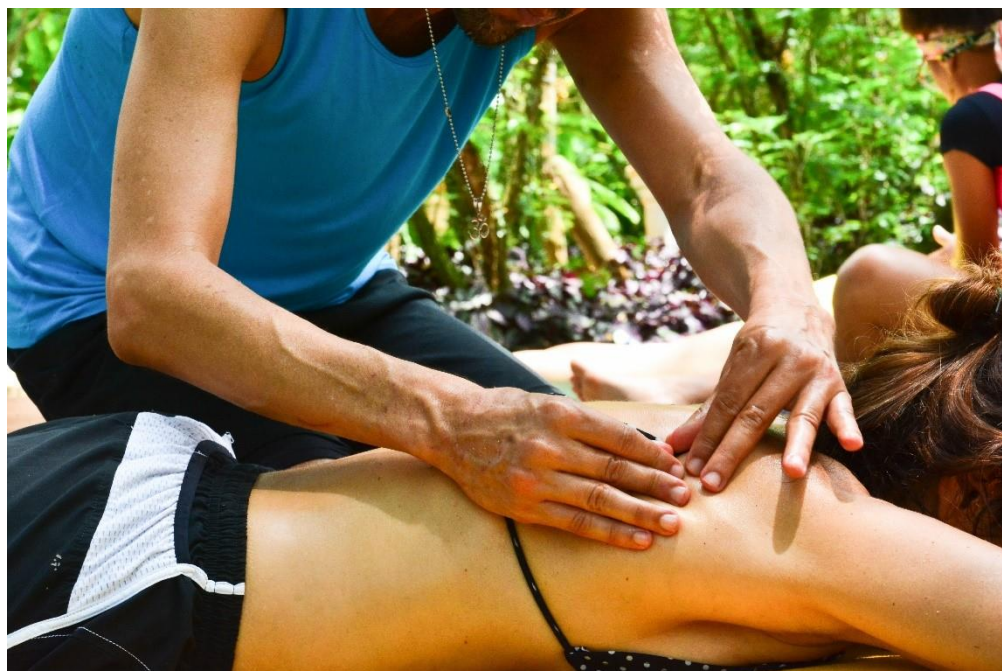


Figuras 43 – Foto Estudantes do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Nas imagens: Estudantes do curso e Marta Bezerra 2017.

Figura 44 – Foto: Estudantes do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Nas imagens: Laura Campos e Júlio. Fabrini. 2017



Figura 45 – Foto: Estudantes do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Nas imagens: Gustavo Domingues. 2017.

Em seguida desenvolvi a proposta da dança do *Corpo-Árvore* com um foco especial no Fundamento da Raiz e do Caule. Espalhei as bolas e as pedras no percurso até chegarmos nas raízes, para que pudessem entregar o peso do corpo e assim perceberem a importância da gradação da energia e da distribuição de vetores de força durante o deslocamento até chegarem nas raízes das árvores.

Figura 46 – Foto Estudante do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Na imagem: Júlio Fabrini. 2017.

Chegando nas raízes das árvores do Templo dos Ancestrais, solicitei que se deslocassem rolando sobre as raízes expostas das árvores, prestando bastante atenção na gradação da energia. A indicação fundamental era que tentassem tocar na superfície da pele das texturas das raízes com o mínimo de contração de tónus muscular. Inicialmente, com uma qualidade de movimento leve-sustentada e somente depois, na medida que sentissem que estavam entrando dentro de uma *Zona de Conforto*, depositassem o peso do corpo. A aula prosseguiu com estudos sobre pausa e *momentum*, estados de descanso e impulso, de permanência e mudanças de ponto de contato, até encontrarem um parceiro.

Na sequência, com parceiros trabalhando com o *Tecido Gravitacional*. Seguimos a programação saindo do Templo dos Ancestrais na direção do Rio para o desenvolvimento de práticas inspiradas no Fundamento da Folha e da Flor. Dentro do rio os conectei com a textura da lama dentro da água.

Figura 47 – Foto Estudantes do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Fundação Terra Mirim, 2017

Depois que finalizamos a prática do *Fundamento da Folha* e *Fundamento da Flor* fizemos uma pausa para o almoço e retornamos a tarde.



Figura 48 – Foto Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Foto: Dayse Cardoso. Fundação Terra Mirim, 2017

Dando prosseguimento à nossa programação, pedi que cada um pegasse um galho na mata. Sugeri para eles ficarem enfileirados e em seguida coloquei o galho que cada um trouxe sobre a cabeça de cada. Indiquei que caminhassem lentamente até o templo do Avó Ar (nome do espaço), de modo que se concentrassem no centro de gravidade para equilibrar o galho no topo da cabeça.

Figura 49 - Foto: Estudantes e docente do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. 2017.

Figura 50 e 51 - Fotos Estudantes do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Nas imagens: Dorothea Hafner e Alcinéia Soares. 2017.

No meio da tarde, ao chegarmos no templo do Avô Ar, praticamos uma dança utilizando espadas de Ogum no *Tecido Gravitacional* simulado por um enorme pano pendurado no alto das árvores.

Figura 52– Foto Estudantes do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fonte: Dayse Cardoso. Na imagem: Maíra Paranhos, Caruma Obi, Dorothea Hafner. 2017



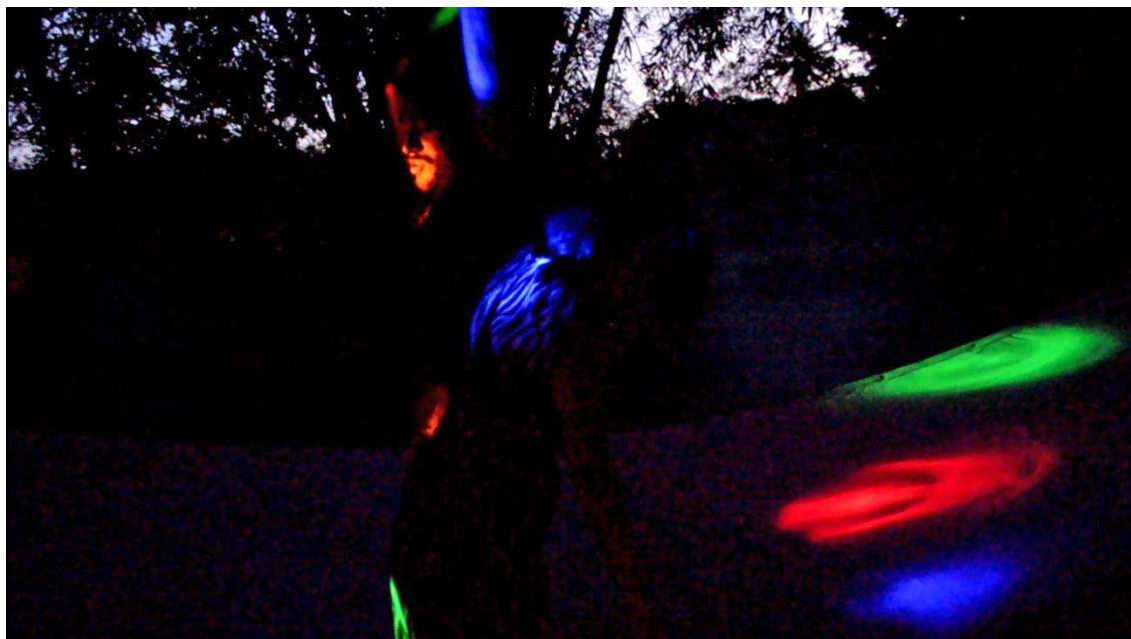
Figuras 53 e 54 – Fotos Estudantes do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



Fotos: Dayse Cardoso. Nas imagens: Yerko Haupt, Dorothea Hafner e Gustavo Domingues. 2017.

Ao anoitecer, convidei cada estudante para experimentar se mover sobre o espaço do tecido e realizei o que tenho denominado de *Ritual Performativo*. Preparei um ambiente iluminado com lazer colorido e, no líquido que produz a fumaça (máquina de fumaça), coloquei essência de eucalipto para ativar a sensibilidade olfativa. Em seguida, propus interações com duplas e em grupo no interior do tecido. A utilização da máquina de fumaça gerou efeitos multicoloridos no ambiente.

Figura 55, 56, 57 - Foto Estudantes e docente do Curso *Dança Sensorial Háptica*.



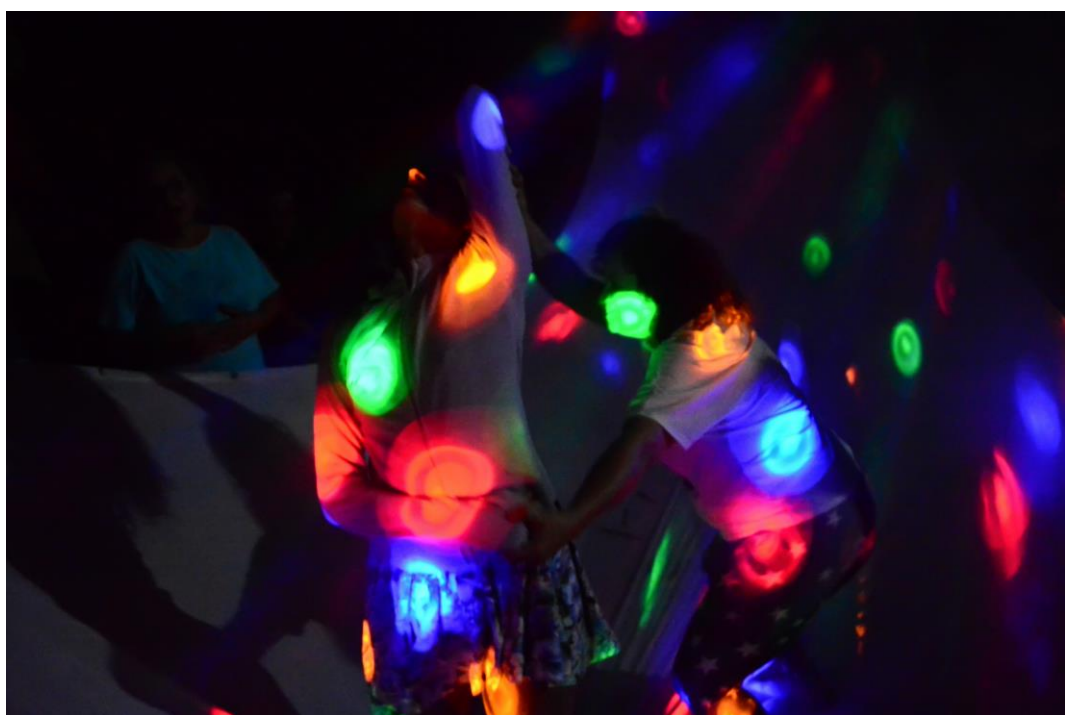
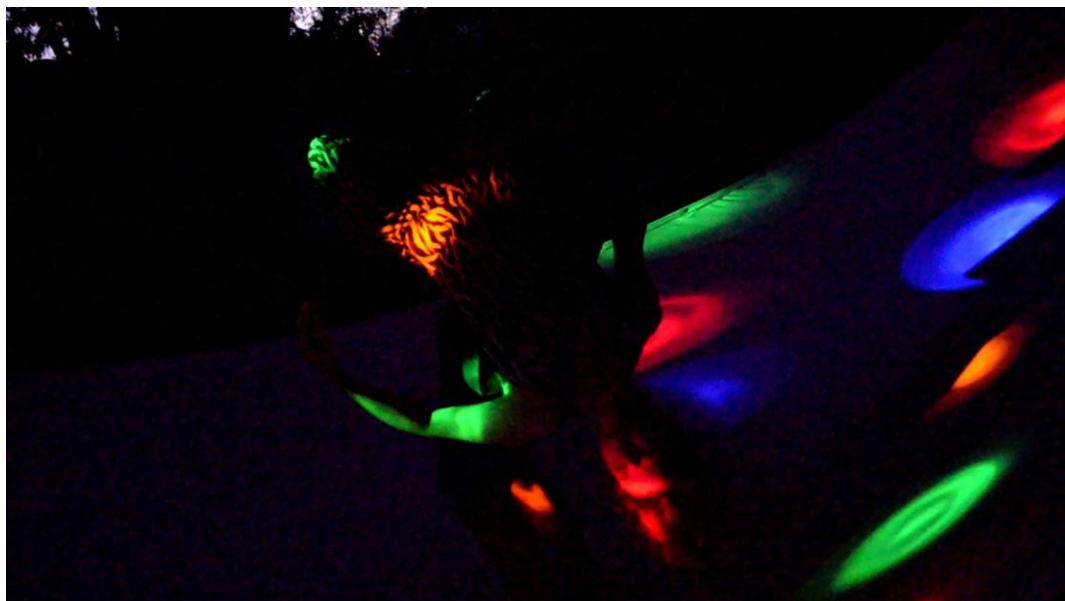


Foto: Dayse Cardoso.