



Recebido em:
23/07/2017
Aprovado em:
25/07/2017
Editor Respo.: Veleida
Anahi
Bernard Charlort
Método de Avaliação:
Double Blind Review
E-ISSN:1982-3657
Doi:

CORPO E AMBIENTE: UMA ANÁLISE DO MOVIMENTO

LEANDRO TORRES SANTANA
REIJANE SOUZA SANTOS
ROHANA ALMEIDA FONSECA

EIXO: 16. ARTE, EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

RESUMO

Podemos considerar que o ser humano possui uma capacidade de adaptabilidade ao ambiente. Este artigo teve como objetivo investigar e analisar a relação entre corpos que dançam e ambiente, por meio das vivências práticas de interação realizadas em campo. O estudo trouxe reflexões sobre o corpo nos subambientes: rocha, água e terra, que emergiram movimentações para auto-organização como: ajustes de pressão nas bases de suporte, rotação externa e interna do quadril, uso gradativo das articulações coxofemorais e escapuloumeral e co-contracção. Esta emergência de respostas corporais possibilita um pensar-artístico-criativo por meio de improvisações em dança, fundamentados na capacidade de adaptabilidade com possíveis estratégias metodológicas do ensino da dança na contemporaneidade.

Palavras-Chaves: Corpo; Ambiente; e Dança;

ABSTRACT

We can consider that the human being has a capacity of adaptability to the environment. This article aimed to investigate and analyze the relationship between dancing bodies and the environment, through the practical experiences of interaction performed in the field. The study brought reflections about the body in the sub-environments: rock, water and earth, that emerged movements for self-organization such as: pressure adjustments in the support bases, external and internal rotation of the hip, gradual use of the hip and scapuloumeral articulations and co-contraction. This emergence of body responses enables artistic-creative thinking through improvisations in dance, based on adaptability with possible methodological strategies of dance teaching in the contemporary world.

Keywords: Body; Environment; and Dance;

1. INTRODUÇÃO

O ambiente criado pela contemporaneidade, envolvendo avanços e dependência tecnológica, não estaria restringindo o corpo e seus movimentos a uma zona de conforto. A educação artística contemporânea consegue propor estratégias que desorganizem os corpos e os provoquem a se auto-organizarem. Na relação corpo e ambiente seguimos na direção de nos permitir criar estratégias corporais adaptativas ou adaptamos o ambiente para abarcar nossas

limitações numa lógica do menor esforço Continuamos repetindo na educação a dicotomia e hierarquia mente e corpo

Podemos considerar que o ser humano possui uma capacidade de adaptabilidade ao ambiente (MORAN, 2010). Mesmo cada corpo tendo sua singularidade, podemos pensar que há um padrão de comportamento esperado para cada tipo de interação ambiental, pautadas na sobrevivência. Transitamos por vários ambientes no decorrer da nossa vida e a relação entre corpo e ambiente pode passar despercebida em muitos casos, mas as experiências e interações acabam por fazer parte do nosso desenvolvimento humano enquanto indivíduo.

Greiner (2006) nos traz a ideia de que o ambiente não é uma estrutura imposta do exterior aos seres vivos, mas sim uma criação coevolutiva. Ou seja, os seres vivos, interferem diretamente no ambiente, assim como o ambiente interfere diretamente nos seres vivos. Podemos falar que corpo e ambiente estão estritamente interligados em uma relação de trocas, na qual um precisa do outro. E percebemos essa lógica quando vamos para campo e notamos que o ser humano (corpo) e a natureza[1] (ambiente) estabelecem uma relação de interação e codependência, influenciando assim a coexistência de ambos, assim como afirma Greiner (2006, p.43): “Falar em co-evolução significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo. A informação internalizada no corpo não chega imune”.

Diariamente somos transformados pelas informações que recebemos e que de alguma forma internalizamos. Informações essas que não passam despercebidas e que são transformadas de acordo com as nossas experiências, e assim como afirma Greiner (2006) ao falar sobre corpomídia, afirma que nosso corpo é o resultado desses cruzamentos, sendo mídia de si mesmo. Esta que “diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo.” (GREINER, 2006, p.131). Ou seja, nosso corpo recebe a informação, transforma-a de acordo com a sua realidade e transmite contaminando o meio. Pensando no corpo que dança, se dois artistas recebem a mesma informação e tivessem que transformar esta em dança, cada um teria seu modo de fazê-lo. Moran (2010, p.30) aponta que “o corpo humano é capaz de adaptar-se por meios genéticos, fisiológicos, comportamentais e culturais”, ou seja, o corpo humano é adaptável de diversas formas, bem como a várias condições. O que nos leva a pensar que uma pessoa não nasce pronta, e sim que ela vai se desenvolvendo com o passar do tempo, pois fatores ambientais, sociais, fisiológicos, entre outros vão interferir diretamente ou indiretamente na vida deste ser.

É possível perceber que cada indivíduo vive por meio da sua percepção e da sua visão de mundo. Vieira (2006) em seu livro Teoria do Conhecimento e Arte nos traz o pensamento do biólogo Jakob Uexbull [1864-1944] que criou um termo chamado de *Umwelt*[2], para explicar exatamente esse universo particular que cada espécie vive, no qual cada ser elabora a sua própria realidade, de acordo com as suas vivências e relações com o seu ambiente. Isto é, cada espécie viva tem a sua própria realidade, seu mundo particular, e que é diferente de outras espécies, ou seja, cada ser faz o seu próprio ‘universo’, mesmo que ambas vivam a mesma realidade e/ou realidades diferentes.

O ser humano é assim adaptável de diversas maneiras por seu *Umwelt* ir além da biológica. Como afirma Liparotti (2013, p.59):

Mas, além disso, a complexidade humana faz com que o *Umwelt* deixe de ser apenas biológico, criando uma extensão psicológica, social e cultural. Cada corpo possui uma *Umwelt* que permite observar a realidade de uma maneira particular. Cada indivíduo busca representar e codificar a realidade do modo mais eficiente possível para, assim, sobreviver. Essa eficiência se dá ao conseguir, por exemplo, captar a instabilidade do solo na montanha sem precisar olhar, informando ao cérebro a intensidade mais adequada da pressão do pé no chão para diminuir a chance de queda.

Trazendo esta ideia para o corpo que dança este explora por meio de seu *Umwelt* as possibilidades do real. Durante as vivências de campo o corpo que dança utiliza-se da improvisação para ajustar-se em movimento. Partimos do seguinte conceito de dança em Liparotti (2013, p.100):

A Dança é conceituada por Laban como a exploração criativa e a vivência do espaço-tempo por movimentos qualitativamente expressivos. Busca-se, assim, a produção

do conhecimento por meio da improvisação e da exploração do movimento, de modo a responder às questões geradas, investigando-se as possibilidades do real.

Lembrando ainda que:

[...] o corpo que dança é o que se permite um estado de dança que é diferente para cada um, para cada soma. Logo, a dança não é algo externo, mas um estado que pode ser construído com procedimentos específicos quando se propõe para ir para a cena.”. (MILLER, 2012, p.149)

Assim, este artigo teve como objetivo investigar e analisar a relação entre corpos que dançam e ambiente, por meio das vivências práticas de interação realizadas em campo. Buscando compreender como as respostas corporais em movimento aconteceram.

Nosso estudo se baseou em três subambientes distintos: a rocha, a terra e a água, nos quais investigamos como o corpo que dança se comportou e como este se ajustou nestas condições. As vivências foram realizadas durante os meses de março, abril e julho de 2017, sendo realizadas em cada um dos ambientes com durações distintas. Tivemos como locais de investigação a Pedra da Arara, a Cachoeira de Macambira, estes situados na região agreste do município de Macambira, e um Ginásio de Escalada em Aracaju, todos situados no estado de Sergipe no nordeste brasileiro.

2. EXPLORANDO A RELAÇÃO ENTRE CORPO E AMBIENTE

Podemos compreender que o nosso corpo entra em processo de adaptabilidade por meio de diálogo estabelecido com o ambiente, trazendo respostas a estímulos, assim como resolução de problemas, o que nos levou a observar a possibilidade de um resultado de improvisação em dança. Este estudo nos trouxe reflexões sobre nosso corpo em diversos ambientes saindo a campo em busca de responder quais as relações estabelecidas entre corpo e ambiente, assim como questionando como e quais seriam as respostas em movimento de um corpo dançante.

Essas adaptações que aqui relatamos como afirma Moran (2010, p.27) “são decorrentes da exposição a fatores físicos e químicos existentes no ambiente, da interação com outras espécies e da interação com outros indivíduos da mesma espécie”.

2.1. ANÁLISE DO MOVIMENTO NA ROCHA

Uma das vivências a campo foi explorar o movimento na verticalidade e entender alguns dos seus princípios. Para tal, foi necessário que se experimentasse e se observasse como se dava o processo para que o mesmo fosse entendido.

O foco principal nessa investigação foi explorar as possibilidades de movimentos que emergiam das rochas, investigando assim como o corpo que dança traz suas informações e vivências para a resolução de problemas no ambiente. Este corpo pode ser entendido como único, pois o corpo do artista cênico, neste caso o corpo dançante, é o mesmo tanto em cena como na sua vida cotidiana, como salienta Strazzacappa (2012).

As experimentações e análises do movimento deste tópico foram realizadas em três ambientes no estado de Sergipe: ginásio de escalada, Pedra da Arara e Cachoeira de Macambira; no qual iremos salientar algumas experimentações pertinentes ao nosso estudo.

No ginásio obtivemos nosso primeiro contato com a escalada e algumas de suas técnicas. Nesta vivência percebemos que para essa prática não é apenas a força e resistência muscular que define o sucesso e ascensão do movimento, mas também a concentração, o equilíbrio e a auto-organização.

A auto-organização é assim considerada uma estratégia adaptativa utilizada por muitas espécies vivas e mesmo por sistemas não vivos. Pode ser explicada como a ideia de que um sistema complexo pode reagir a um ruído em busca de uma nova organização. Isso quer dizer que desenvolvendo mecanismos de criação e organização a partir do ruído, ou da instabilidade, há um aumento da complexidade e da adaptação. (LIPAROTTI, 2013, p. 63)

Nosso corpo tende a se auto-organizar, quando este se encontra em situações entendidas como de risco, isto é, o risco aciona mecanismos de sobrevivência e atua como um ruído que desorganiza e reorganiza o corpo a partir do estímulo experienciado. Assim o corpo no ato da escalada se ajusta de forma diferente da que estamos acostumados, passamos a lidar com a gravidade na perspectiva de vencer a dimensão vertical. Como ajustes nosso corpo passa a ficar levemente inclinado e mais rente a rocha, nos causando uma sensação de desequilíbrio, enquanto nossas mãos e pés se apoiam nas rochas e realizam movimentos em alavancas para que ocorra o deslocamento.

A investigação do movimento na Pedra da Arara se deu da mesma forma que no ginásio, no qual nosso corpo em contato direto com a rocha, explorou diversas possibilidades de apoios e deslocamentos na verticalidade, realizando uma pequena travessia por ela. Nessa travessia era possível perceber que cada corpo ali presente escolhia uma forma única de se locomover, usando da improvisação para se auto-organizar. Nosso corpo encontrava-se em prontidão, o quadril rente à rocha, pernas e joelhos semi-flexionados, mãos e pés buscando pontos apoios, ambos tentando manter o corpo em equilíbrio.

Enquanto na Cachoeira de Macambira, pudemos observar e experimentar diversas possibilidades de movimentações, nas quais exploramos nosso corpo em contato com as rochas em situações com características diferentes. Encontramos rochas soltas, que causavam uma sensação de desequilíbrio e que forçavam o nosso corpo a buscar um apoio, os pés mesmo dentro dos tênis, faziam uma força contra as rochas, ao mesmo tempo em que os joelhos se flexionavam, distribuindo o peso do corpo para manter-se em equilíbrio.

Nas rochas úmidas e com a presença de limo, percebemos que o deslocamento se tornava um pouco mais difícil por conta dos deslizamentos que elas nos causavam, o que resultou algumas quedas. Estas que também nos serviram como análise, pois o corpo ao se encontrar em desequilíbrio tende a se tensionar automaticamente, travando a execução do seu movimento, e isto se dá pelo fato de que não somos acostumados a cair e associamos a queda como algo ruim. Como aponta Liparotti (2013, p.36) “A queda é normalmente negada pelo risco que apresenta; é, porém, muitas vezes inevitável. Quando ocorre, é importante saber cair com proteção. Devido à exaustão, reorganização e contemplação, necessita-se de pausas”.

Como indícios de adaptabilidade nos corpos observamos as bases de apoio flexionadas em prontidão, a rotação externa dos pés em descidas precavendo falta de estabilidade que poderiam resultar em possíveis quedas, a rotação interna e externa do quadril, o trabalho de força e percepção de músculos da cintura escapular na escalada, o trabalho de músculos da cintura pélvica, ou seja, quadril, e transferência de peso nas bases de apoio. Estes indícios nos mostram que mesmo com uma vivência em cada ambiente, o corpo e ambiente estabelecem uma relação de troca de informações que pode nos levar a refletir sobre o nosso papel nessa relação e por fim produzir artisticamente como estratégia de reflexão e ação.

2.2. ANÁLISE DO MOVIMENTO NO AMBIENTE AQUÁTICO

Dentre as vivências ocorridas, tivemos contato com o meio aquoso em quase todas, porém em cada lugar a água estava presente de uma forma. Na Pedra da Arara a encontramos com três características distintas, primeiramente em uma das travessias do rio, em que a mistura da terra com a água formou uma lama densa e escura com o fundo se misturando entre pequenas pedras e vegetações, mais adiante, uma travessia, na qual a água tinha uma certa transparência e o fundo do rio era formado por pequenas pedras arredondas e por último encontramos um rio com tonalidade barrenta cercado por grandes pedras, ambos os casos com pouca profundidade, sem passar dos joelhos.

Já a Cachoeira de Macambira possui uma queda de água de mais de dez metros, sendo banhada pelo rio Jacoca que a antecede, neste trecho anterior à se forma uma espécie de pequeno lago com profundidade média de dois metros e

meio, de onde a água flui até a queda pelas pedras. A água desemboca inicialmente em um pequeno cercado de rochas com profundidade aproximada de oitenta centímetros, em sua maioria planas, com vegetações no fundo, que foi motivo de estranhamento para muitos durante as pisadas. Mais abaixo, depois de uma segunda queda o fluxo é contínuo e cria uma espécie de grande lago, com profundidade aproximada de dois metros e meio a três metros, ao redor de rochas com variadas formas, e uma vasta área verde com vegetações médias e pequenas, árvores altas e fechadas, tornando o ambiente úmido em períodos de chuva.

Nessa análise então, aprofundaremos sobre as vivências que aconteceram na Cachoeira, tendo em vista que tivemos um maior tempo de contato com a água durante as experimentações. Além disso, as propostas de pesquisa das movimentações aquáticas se deram de maneiras mais diversas neste espaço, houveram momentos de experimentação livre, travessias, submersão, mergulhos, saltos, flutuação, contemplação e por fim improvisação com intuito de criação artística.

É importante ressaltar aqui, que ao falarmos de “ambiente aquático” neste caso, os lugares utilizados para este estudo foram os rios presentes nos lugares visitados.

Tivemos contato com a Cachoeira de Macambira por duas vezes, o primeiro em abril, no outono e o segundo em julho, no inverno. Entre as diferenças observadas podemos citar que: em abril o rio estava calmo, a correnteza de água que descia pelas pedras era branda. Neste caso a pesquisa do movimento se deu com uma estrutura coreográfica criada no momento, inicialmente com a intenção de um improviso começamos a experimentar as diversas possibilidades que poderíamos ter para dançar no rio.

O ambiente aquático automaticamente suscita ao corpo humano uma resposta na tentativa de não submergir, mesmo que perdendo nosso reflexo de nado por volta do 4º mês de vida, como afirma Gallahue (2005, p.158) “o reflexo de prender a respiração é provocado ao imergir o rosto do bebê na água e que os movimentos de natação são mais pronunciados nesta posição.” Ou seja, pode-se perceber que mesmo após essa fase do desenvolvimento infantil, o corpo continua tendo a capacidade para responder tanto em movimento, quanto fisiologicamente ao ambiente aquático.

Um fator que pôde ser considerado limitante para o movimento aquático foi a capacidade cardiorespiratória, pois com alguns minutos de movimentação para não afundar juntamente com as tentativas de giros, torções e passadas de braços por dentro e fora d’água, logo a exaustão se fazia presente, sendo então necessário pausas para recuperação.

A sensação de falta de ar, assim como o tônus muscular exigido e o medo do afogamento são aspectos que podem ser utilizados como início e/ou parte de processos criativos em dança que partam desta relação corpo e ambiente aquático. Miller (2012, p.132) afirma que “A percepção artística, portanto, caracteriza-se por um movimento conferido pela unicidade do olhar, chega sob a forma de uma sensação, que já carrega a individualidade de cada artista ímpar”.

Já no segundo contato com a Cachoeira no período invernal, o rio apresentava uma grande cheia com presença de correnteza e águas turbulentas. Tendo em vista estas características, a experiência foi totalmente diferente da primeira. Os aspectos e pontos de partida utilizados para a análise deste corpo dançante em meio aquático agora eram não apenas a exploração de movimento improvisado para dançar, mas como se dava a resposta do corpo quando submetido a alguns espaços neste ambiente.

Como exemplo, podemos citar uma parte do rio que possuía grandes pedras, em sua maioria soltas, e a correnteza se fazia turbulenta, com a água em maior volume, intensidade e fluindo em diferentes direções e sentidos, (DUARTE, 2004). A exploração neste momento se dava em atravessar o rio, mas pelas pedras de diversas formas (neste caso tendo média de um metro de profundidade).

Nesta ocasião, os sentidos do corpo se apuravam, apesar de parecer que em todo momento o tato se fazia mais presente que os outros. A visão já não bastava como único método para avançar, mas sim a experimentação de sentir qual seria a próxima pedra a pisar ou segurar, tendo em vista que a capacidade de ser bípede nesse momento já não era suficiente, se fez necessário os quatro apoios, com acionamento da musculatura superior do corpo para o equilíbrio sob as pedras.

O corpo responde a essa turbulência criando uma resistência e tensão muscular envolvendo também abdômen, quadríceps e ísquios-tibiais buscando manter a estabilidade e o equilíbrio. O corpo vai solicitando à medida que o

ambiente torna-se mais instável um maior número de fibras musculares, até, por fim chegar à co-contracção.[3]

Assim, o corpo em meio aquático precisa buscar estratégias diversas para ajustar os movimentos corporais nestes ambientes. Partindo dos obstáculos encontrados o corpo cria respostas em consonância com o processo de adaptabilidade. Estas respostas são resultados de improvisação a partir de estímulos e podem se transformar em um processo criativo em dança.

2.3. ANÁLISE DO MOVIMENTO NA TERRA

Nas experiências a campo na vivência da Pedra da Arara, foram percebidos estados de corpos que se encontravam em prontidão, podendo apresentar características como ansiedade, estado de alerta, desconforto, excitabilidade, euforia e relaxamento. O ambiente apresentava diferentes tipos de solos, sendo ele principalmente arenoso, possuindo consistência granulosa[4], e a lama. A trilha, continha ambientes planos e inclinados, emergindo movimentações de adaptabilidade em cada um desses corpos por meio de orientações como: a rotação externa em um dos pés, transferência de peso para executar o deslocamento no solo inclinado, co-contracção e bases de apoio flexionadas para possíveis saltos em rochas.

Avançando a trilha, o solo foi sofrendo alteração ao se aproximar do rio, obtendo contato com a lama, e com ela surgiram algumas problemáticas, envolvendo questões psicológicas, em alguns casos resultando em insegurança de seguir em frente. Afundando a cada pisada na lama a instabilidade aumentava. O medo por não saber o que poderia ser encontrado ao pisar naquele solo, os corpos que estavam em prontidão no início da trilha, perderam sua organização, necessitando do processo de auto-organização novamente.

Utilizamos gradativamente as articulações coxofemorais e articulação escapuloumeral conectando torso aos membros, possibilitando a familiarização do corpo com a gravidade em formas de locomoção, gerando reações musculares específicas ao projetar-se no espaço. Os corpos apresentavam flexão constante do joelho, com qualidade de movimento de tentativas de manter um fluxo contínuo, ou seja, nem pausa, nem movimentos rápidos demais, pois em ambas as situações o deslocamento não ocorria. Permitindo ao corpo traçar caminhos, suavizando quedas e mudanças de direções.

Cada corpo foi criando estratégias para alcançar o deslocamento com sucesso resultando em improvisações, técnica utilizada na dança principalmente em processos criativos. Alguns tiraram o tênis por motivações diferenciadas, enquanto uns se sentiam confiantes apenas com o uso do acessório, em não saber o que podia conter ao aprofundar sua pisada na lama, outros sentiram desconforto em sujá-lo, resultando uma alteração da percepção do contato da base de apoio, e as falanges dos pés com a lama.

Assim podemos dizer que movimentações que emergem ao ter contato com os diferentes tipos de solo, podem ser semelhantes em diversos corpos que dançam, independentemente de suas técnicas, pois são pautadas na sobrevivência. Buscando se deslocar, evitando a queda, e tornar o movimento o mais eficiente possível. Mas ao mesmo tempo em que se identificam semelhanças, podemos identificar também as diferentes percepções e respostas, muitas vezes organizados pelos mesmos princípios e qualidades de movimento, mas com formas completamente distintas.

Desta forma, quando os corpos que dançam vão a campo e se disponibilizam a experiências de adaptabilidade e de troca com o ambiente, estes podem ter como resultado respostas em movimento diversas que podem vir a compor um processo de criação artística. Pois como aponta Miller (2012, p.148), "o processo criativo é um movimento de construção cênica que só acontece ao longo das vivências". E complementa "Falar de processo criativo é tocar na complexidade da criação. O processo criador revela-se como uma rede de relações constantemente em movimento, são ações de transformações interligadas na continuidade do fazer artístico." (MILLER, 2012, p.131)

Contudo observamos que, os movimentos analisados emergem da iniciação proximal[5] e principalmente da iniciação distal[6], pois quando estes são executados na terra têm por característica iniciar pelos pés, acontecendo por meio do atrito e da pressão ao obter contato com o solo. A vivência internaliza também que a ação sendo a mesma, dependendo da qual parte se inicia e da continuidade do movimento, pode ser realizada de maneiras diferentes.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo sobre corpo e ambiente nos faz refletir sobre ambos, e sobre como se dá essa relação de adaptabilidade. É preciso entender que cada corpo tem um processo e um tempo e que nem todo ambiente será para ele confortável, mas que o mesmo tem a capacidade de se ajustar estando desconfortável. Isso porque buscamos soluções de problemas pautadas na sobrevivência, que muitas vezes podem ser criativas.

Podemos pensar, a partir desse estudo, em propor estratégias pedagógicas para trabalhar conteúdos de dança nos sistemas educativos, executando as práticas em ambientes naturais, o que pode ser uma forma de facilitar a internalização dos conteúdos teóricos, práticos, e a criação artística a partir de improvisações.

Desta forma, o artista tem a chance de trabalhar não apenas o imaginário no ato da criação, mas também as possibilidades do real. Como afirma Vieira (2008, p. 98) "Nesse sentido o conhecimento artístico é mais flexível, e assim sendo, ele consegue ser efetivamente mais criativo".

Cabe aos artistas-educadores desenvolverem nos processos de ensino-aprendizagem estratégias que - assim como os presentes nesta pesquisa - possibilitem a valorização dos meios espontâneos e criativos de cada ser, contrapondo-se a metodologias nas quais o indivíduo é visto apenas como receptor do conhecimento. Assim, o ensino da dança nesse contexto:

[...] possibilita uma percepção e um aprendizado que somente são alcançados por meio do fazer-sentir que tem ligação direta com o corpo, que é a própria dança. Mas para que se possa compreender e desfrutar, estética e artisticamente, a dança, os corpos devem estar também engajados de forma integrada com o seu fazer-pensar. (Marques, 2003). É nesse sentido que a dança contribui na educação do ser humano, educando indivíduos capazes de criar pensando, críticos, e possibilitando uma compreensão de mundo de forma diferenciada. (STRAZZACAPPA, p.72)

Na perspectiva de utilizar as vivências de campo como estratégias para análise de movimento, conseguimos perceber as oportunidades e estímulos que estes ambientes proporcionam ao corpo. Estímulos esses que interferem diretamente na criação da cena contemporânea, problematizando essas relações. Utilizando meios e resultados desses processos evolutivos e adaptativos, as criações começam a ter um caráter real, espontâneo e significativo, a partir do momento que emergem de experiências profundas deste ser adaptável.

Stinson citada por Marques (1999, p.95) diz que um dos tipos de relações incentivadas "é a conexão entre o mundo da dança e o espaço fora da sala de aula, para que o espaço do ensino de dança não seja uma forma de escapar do mundo, mas um lugar para entendê-lo e para entendermos a nós mesmos." Logo podemos dizer que percebe-se a alteração na qualidade de movimento dos corpos por meio das vivências. Todos de alguma maneira se adaptaram, e fatores como medo, insegurança e instabilidade interferiram diretamente nesse processo.

Por fim, Moran (2008, p.25) afirma que "Cada obstáculo é também uma oportunidade" o que nos leva a pensar que quanto mais desafiadores os estímulos que o ambiente propõe ao nosso corpo, maior a alteração dos padrões de movimento. Pensando em criação em dança esta emergência de respostas corporais permitem utilizar à auto-organização como aspecto criativo e artístico. O que possibilita transformar, por exemplo, o medo em superação, aguçar sentidos e percepções, modificando e reconstruindo conhecimentos corporais (sensorio-motores, físico-fisiológico, percepto-cognitivos e sócio-afetivos) numa perspectiva de ensino da dança na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

DUARTE, Marcos. *Princípios físicos da interação entre ser humano e ambiente aquático*. Universidade de São Paulo, 2004. Disponível em: . Acesso em: 25 de Junho de 2017.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

GALLAHUE, David. L.; OZMUN, John C. *Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos*. São Paulo: Phorte, 2005.

GREINER, Christine. *O corpo: Pista para Estudos Interdisciplinares*, São Paulo: Annablume, 2006.

LIPAROTTI, Thábata Marques. *Dança e adaptabilidade: Processos de comunicação entre corpo e ambiente*. 2013. 110 f. Trabalho de conclusão de curso (Dissertação) – Programa de Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.

MARQUES, Isabel. *Ensino da Dança Hoje: Textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 1999.

MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança: dança e educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus, 2012.

MORAN, Emilio F. *Adaptabilidade Humana: Uma introdução à antropologia Ecológica*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2010.

STRAZZACAPPA, Marcia; MORANDI, Carla; *Entre a arte e a docência: A formação do artista da dança*. 4ª Ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

UEXKULL, Jakob Von. *Dos animais e dos homens*. Digressões pelos seus mundos próprios. Doutrina do significado. Tradução de Alberto Candeias e Anibal Garcia Pereira. Lisboa: Livros do Brasil, 1992.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento-arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

_____. *Ciência: formas de conhecimento-arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

_____. *Ontologia Sistêmica e complexidade: formas de conhecimento-arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

[1] Quando usamos a palavra natureza neste estudo, estamos referenciando que nossas vivências de campo foram experienciadas em ambientes naturais, ressaltando que ambiente não é apenas natureza.

[2] *Umwelt* é uma palavra em alemão que significa 'o mundo em volta', 'o mundo em torno'. Ou seja, repetindo isto: cada espécie viva vive num mundo particular dela dimensionado pela sua história contida e, portanto, elabora a realidade de certa maneira que pode ser bastante diferente da maneira como outras espécies elaboram.

[3] Segundo Liparotti (2013) a co-contracção pode ser entendida como uma contracção muscular que envolve a contracção simultânea de grupos musculares agonistas e antagonistas.

[4] Presença de pedregulhos e areias.

[5] Movimentos que se iniciam a partir das articulações coxofemorais e articulações escapuloumeral

[6] Movimentos que se iniciam a partir da cabeça, dos pés e das mãos.