

# INSPIRAÇÃO DE SENSações

Um processo de criação em Dança a partir dos Sentidos da Percepção

BRUNA BELLINAZZI PERES

Uberlândia  
2012



BRUNA BELLINAZZI PERES

INSPIRAÇÃO DE SENSações: UM PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA A  
PARTIR DOS SENTIDOS DA PERCEPÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de  
Mestrado em Artes da Universidade Federal de  
Uberlândia, como requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Práticas e Processos em  
Artes

Orientador: Professor Doutor Fernando Manoel  
Aleixo

Uberlândia  
2013

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

**Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.**

---

P437i Peres, Bruna Bellinazzi, 1987-

2013 Inspiração de sensações: um processo de criação em dança a partir dos sentidos da percepção/ Bruna Bellinazzi Peres. --2013. 94f. : il.

Orientador: Fernando Manoel Aleixo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes.

Inclui bibliografia.

1. Artes – Teses. 2. Dança -Teses. I. Aleixo, Fernando Manoel.II. Universidade Federalde Uberlândia. Programade

Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7

---



**UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia

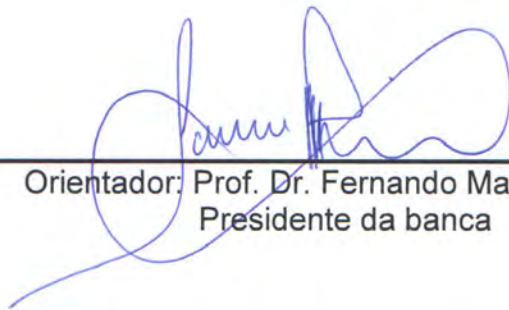
**PPG ARTES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

---


**Inspiração de sensações: A dança e os sentidos da percepção**

Dissertação defendida em 11 de dezembro de 2012.



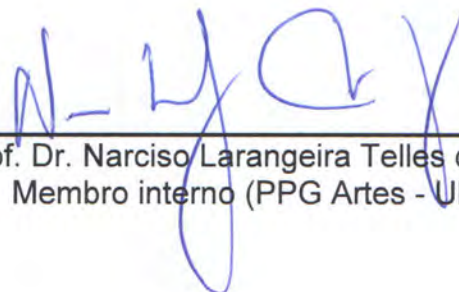
---

Orientador: Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo  
Presidente da banca



---

Prof.ª. Dra. Patrícia Garcia Leal – UFBA  
Membro externo



---

Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva  
Membro interno (PPG Artes - UFU)

## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Federal de Uberlândia, professores, técnicos de laboratório e administrativos do Instituto de Artes, pela oportunidade de tornar essa pesquisa presente.

Ao meu orientador, Fernando Aleixo, por me auxiliar neste percurso sensível.

À Ana Carolina Mundim e Patrícia Leal, pelos apontamentos, sugestões e estímulos.

Aos intérpretes-criadores, amigos e irmãos Clara Bevilaqua e Guilherme Calegari, por fazerem dessa pesquisa uma extensão afetuosa da vida.

Aos amigos Fernanda e Eduardo Bevilaqua, Élder Sereni, Jarbas Siqueira, Patrícia Chavarelli e todos os que, de alguma maneira, contribuíram para a construção dessa pesquisa.

À querida Natália Oliveira, que sentiu esta pesquisa com propriedade e fez dela um sopro de girassol colorido.

À Micaela Pafume pelas correções e carinho com o texto.

À minha família, principalmente ao meu pai e minha mãe, por me apoiarem, me incentivarem e amarem minha arte.

À minha mãe, pela presença silenciosa, amor e inspiração de trajetória profissional.

Ao meu companheiro, pedaço de vida, apoiador e encorajador, Guilherme Gonçalves, por tornar esta pesquisa concreta. Você me ensinou o que é o amor, o que é sentir e faz meus dias serem mais felizes.

## RESUMO

Palavras-chave: dança, processo criativo, saber sensível, sentidos.

A presente pesquisa aborda um Processo Criativo em Dança que traz como principal reflexão o saber sensível do corpo. Considero aqui, portanto, como foco de análise, questões sobre o artista-criador que trabalha com o corpo e sua multiplicidade de possibilidades e potencial criativo, no contexto da expressão poética da dança.

Delimito uma dinâmica de investigação prática para trabalhar com os estímulos dos sentidos da percepção e, através dessas sensibilizações, estudar possibilidades de movimentação de artistas-criadores. Para tal, estabeleço diálogo com as propostas metodológicas de Patrícia Leal.

Para a fundamentação conceitual o trabalho estabelece diálogos com os conteúdos apresentados por diversos autores que tratam do saber sensível, da experiência, do corpo, dos sentidos, e das relações com o espaço e com a Dança Contemporânea. Os procedimentos metodológicos definidos para alcançar os objetivos estabelecidos, foram organizados nos seguintes aspectos: a) experimentação prática; b) análise bibliográfica; c) registro e análise dos alcances práticos.

A pesquisa, nesse contexto, gerou um resultado artístico, a presente dissertação e um DVD, contendo todo o material analisado (diários de pesquisa, fotos, filmes).

## ABSTRACT

Keywords: dance, creative process, namely sensitive senses.

This research is about a Creative Process in Dance that brings as its main reflection the body's sensitive knowledge. I do consider here, therefore, as the analysis's focus, as subject-matters about the artist-creator that works with the body and its multiplicity of possibilities and its creative potential, in the poetic expression of dance context.

I delimit a dynamic research practice to work with the stimulation of the five senses of perception and through these sensitivities, study possibilities of movement of artists-creators. To this end, I establish dialogue with the methodological proposals of Patricia Leal.

Conceptual basis for the this work are establishing dialogues with the content submitted

by various authors dealing with the sensitive knowledge, the experience, the body, the senses, and the relationship with space and contemporary dance. The methodological procedures defined to achieve the set goals were organized into the following aspects: a) practical experimentation, b) literature review, c) recording and analysis of practical achievements.

The research, in this context, has generated an artistic result, this thesis and a DVD containing all the analyzed material (logbook, photos, movies).

## SUMÁRIO

Introdução.....	p. 10
I- Porosidades dos sentidos: Relações entre sujeito/ objeto e pensamento/ação.....	p. 14
II- O corpo em dança.....	p. 25
1. O espaço no corpo e o corpo no espaço: relações entre o interior e exterior do intérprete- criador.....	p. 25
2. O corpo em vida: desdobramentos do corpo em dança.....	p. 27
III- Pés descalços sobre a areia: caminhos possíveis.....	p. 31
1. Delimitando um campo para as vivências práticas.....	p. 31
2. O movimento da pesquisa, a pesquisa do movimento .....	p. 32
2.1. Notas de paladar.....	p. 36
2.2. Notas de cheiro.....	p. 49
2.3. Notas tateáveis.....	p. 56
2.4. Notáveis imagens .....	p. 65
2.5. Notas sonoras .....	p. 73
Considerações Finais.....	p. 80
Bibliografia.....	p. 85
Anexos.....	p. 88
1. Descrição do resultado criativo: Sempre às 18h n o quintal da Benvinda.....	p. 88
2. Gira Mundo- Gira Vida (experiência nos Girassóis).....	p. 90
3. Release e Ficha técnica de: Sempre às 18h no quintal da Benvinda.....	p. 92
4. DVD com fotos e filmes dos ensaios/ pesquisa, diários de pesquisa na íntegra, experiência no campo dos girassóis (vídeo) e filmagem de Sempre às 18h no quintal da Benvinda.....	p. 93



A photograph of a sunflower field under a clear blue sky. A dashed white circle highlights a single sunflower in the foreground. The word "início" is written in white lowercase letters across the center of the circle.

início

provocar  
desvendar

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa aborda um Processo Criativo em Dança, cujo principal foco de investigação artística consiste no saber sensível do corpo, empenhado na composição poética da dança. Considero aqui, portanto, como campo de estudo, o lugar de atuação do artista criador que trabalha com o corpo e seu potencial criativo. A proposta, ao abordar e problematizar a questão do saber sensível do corpo, pretende estabelecer parâmetros para uma reflexão sobre conhecimentos cognitivos e motores, considerando a experiência, as sensibilidades, as afetividades e as emoções envolvidas na produção do movimento corporal, no contexto da expressão poética da dança.

Deste modo, diante do necessário recorte, delimito uma dinâmica de investigação prática como forma de trabalhar com o estímulo dos cinco sentidos da percepção e, através dessas sensibilizações, estudar possibilidades de ativação do potencial cognitivo e criativo de intérprete(s)- criador(es)<sup>1</sup>. A partir do momento em que ingressei no curso de Dança da Unicamp. A partir de tais elementos motivadores, compreendo algumas questões do meu percurso artístico e, através dele, explicito uma vivência que me motivou a realizar esta pesquisa.

Os processos criativos me instigam desde criança. Comecei minha formação aos seis anos no Conservatório Carlos Gomes, onde realizava aulas de balé, circo, artes plásticas e música. Logo, optei por realizar somente as aulas de dança, a qual estudo até o presente momento. Cito este histórico, pois acredito que, durante todo o meu percurso com a dança, a criação sempre esteve em evidência, ajudando assim a traçar o meu perfil de intérprete-criadora na atualidade.

A partir do momento em que ingressei no curso de Dança da Unicamp<sup>2</sup> tive então as minhas experiências mais significativas com a dança e a criação. Ao cursar as disciplinas “Ateliê de criação I, II, III, IV, V e VI”<sup>3</sup>, pude me redescobrir em relação à dança e ao processo criativo. Percebi que a parte criativa dessa arte me instiga e me faz sentir plenitude de movimentação e

---

1 A utilização do termo intérprete-criador comunga dos conceitos elaborados por bailarinos e pesquisadores em dança na contemporaneidade. Mundim (2004) utiliza o termo intérpre-criador referindo-se ao bailarino que compõe e interpreta sua própria coreografia. Em sua tese de doutorado diz: “É importante estabelecer que a terminologia intérpre-criador não é recente, tendo em vista que não há interpretação desprovida de criação. Ou seja, o corpo do bailarino constrói a forma à sua maneira, mesmo que a coreografia seja padronizada, como no caso dos repertórios clássicos. Ele reorganiza a linguagem em sua singularidade corpórea. E isso é o que diferencia um intérprete do outro. No entanto, estabelecemos aqui essa terminologia em casos que o bailarino também participa da construção do espetáculo, em se tratando da elaboração de movimentos e da cena.” (MUNDIM, 2009, p.196).

2 Ingresso no Curso de Dança (bacharelado e licenciatura) em janeiro de 2006 e conclusão em dezembro de 2010.

3 Disciplinas cursadas no curso de Graduação em Dança na UNICAMP.

de comunicação. Criar me faz desvendar e provocar movimentos antes inimagináveis; me faz descobrir minhas possibilidades como intérprete e, ao mesmo tempo, me causa indagações ao propor desafios e pesquisas.

Outro fato que contribuiu com o desencadeamento da presente investigação ocorreu durante o meu percurso no curso de Dança na Unicamp, quando pude participar de parte do processo de criação de um dos espetáculos<sup>4</sup> que constituíram a pesquisa de doutorado de Patrícia Leal. Ao cursar uma disciplina ministrada pela professora, entrei em contato com seu trabalho, que se refere, dentre outras pesquisas, aos procedimentos de estudos dos movimentos proposto por Laban (1978). Ambas as experiências me fizeram e ainda me fazem realizar pesquisas e investigações referentes ao tema proposto e exposto aqui. As inspirações que utilizo no processo criativo me trazem sensações diversificadas, gerando resultados artísticos poéticos no contexto da dança contemporânea.

Para a fundamentação conceitual o trabalho estabelecerá diálogos com os conteúdos apresentados por diversos autores que tratam do saber sensível, da experiência, do corpo e dos sentidos, além de pesquisadores do corpo e de suas relações com o espaço, com o outro e com a cena contemporânea. Os procedimentos metodológicos definidos para alcançar os objetivos estabelecidos, foram organizados nos seguintes aspectos: **a)** experimentação prática; **b)** análise bibliográfica; **c)** registro e análise dos alcances práticos.

Entende-se por:

- a)** Experimentação prática: estudo em laboratório de criação, com ênfase na vivência de conceitos e procedimentos técnicos de criação em dança, tais como improvisação, criação de partituras corporais e frases de movimentos;
- b)** Análise bibliográfica: levantamento, estudo e análise da base bibliográfica referente ao tema abordado e discussão em diálogos teóricos a partir de tais referências;
- c)** Registro e análise dos alcances práticos: registro dos laboratórios e análise reflexiva do processo de criação, à luz dos conceitos teóricos considerados apresentados no Capítulo III e nas considerações finais. Além disso, análise dos relatórios diários de trabalho e análise iconográfica dos registros audiovisuais.

As buscas da pesquisa, neste contexto, consistem na reflexão advinda dos processos de criação de movimento, tendo os sentidos como estímulos principais; nas descrições e análises a partir dos registros das práxis, relacionando- os com as propostas metodológicas da “dança pelos sentidos” de Patrícia Leal; e nas descobertas proporcionadas por estes procedimentos.

---

<sup>4</sup> O espetáculo em questão se intitulava “Variações sobre Chocolates”, e ocorreu no ano de 2007.

A mostra pública de um espetáculo não consistia no objetivo principal da pesquisa, porém, sentido a necessidade de compartilhá-la e reconhecendo seu trabalho como materialização poética do corpo em movimento, realizamos um resultado artístico que foi a público ao final da investigação prática.

A fim de estabelecer uma organização escrita de tal prática investigativa, desvendarei aqui minhas ponderações e descrições da seguinte maneira: na primeira parte, disponho reflexões acerca do corpo, dos sentidos, do saber sensível e das relações da pesquisa prática com alguns aspectos teóricos da dança, em dois capítulos intitulados: I-Porosidades do pensamento/ação e II- O corpo em dança. Para tanto, estabelecerei diálogos com autores como: Duarte Jr. (2009), Merleau-Ponty (2006), Damásio (1996), Gil (2004), Greiner (2005), Leal (2012) e entre outros.

Num segundo momento, a escrita torna-se dançante, móvel e descritiva. Proponho uma leitura sensível e poética, incluindo trechos dos diários de pesquisa. Acredito que com seus erros, rubricas, rabiscos e desenhos o mesmo possa desvelar os percursos sensíveis e as percepções da pesquisa. Essa proposta segue uma lógica dinâmica e interativa, na qual o leitor pode se deleitar com pequenos sons, com amostras de cheiros e com detalhes sutis referentes ao tema em questão. Para estabelecer o diálogo conceitual com a dança através dos sentidos, utilizarei principalmente as referências de Leal (2012).

Por fim seguem os anexos que, a meu ver, tornam-se parte integrante da pesquisa, pois aguçam a nossa visão através de suas imagens, vídeos e sons, além de situar a descrição do resultado criativo, que é a cena gerada a partir das experimentações da pesquisa.

A close-up photograph of a sunflower's petals, showing their vibrant yellow color and distinct veining. The background is a soft-focus view of the sunflower's center, filled with small, brownish seeds. Overlaid on the right side of the image is a graphic consisting of a cluster of small white dots forming a starburst or spiral shape. Below this graphic, the text 'Porosidade dos sentidos' is written in a clean, white, sans-serif font. Further down, a list of three terms is presented: 'relações sujeito', 'objeto e pensamento', and 'ação', each on a new line and separated from the others by horizontal dashed lines. A vertical dotted line runs down the left side of the text area, and a curved dotted line arches over the text from the left. The overall composition is artistic and contemplative, linking the natural world to philosophical concepts.

Porosidade dos sentidos

relações sujeito  
objeto e pensamento  
ação

## POROSIDADES DOS SENTIDOS RELAÇÕES SUJEITO/OBJETO E PENSAMENTO/AÇÃO

*A ideia de que o organismo inteiro, e não apenas o corpo ou o cérebro, interage com o meio ambiente é menosprezada com frequência, se é que se pode dizer que chega a ser considerada. No entanto, quando vemos, ouvimos, tocamos, saboreamos ou cheiramos, o corpo e o cérebro participam na interação com o meio ambiente. (Damásio, 1996, p. 255)*

*[...] uma educação do sensível não pode prescindir da arte, ainda que ela não consista no único instrumento de atuação sobre a sensibilidade humana — a educação do olhar; do ouvir; do degustar; do cheirar e do tatear; em níveis mais básicos, tem à sua disposição todas as maravilhas do mundo ao redor, constituídas por flores, vales, montanhas, rios e cachoeiras, cantos de pássaros, árvores, frutas, etc. (DUARTE JR., 2010, p. 139-140)*

*A experiência, a possibilidade de que algo nos passe ou nos aconteça [...] requer parar para pensar; para olhar; parar para escutar; pensar mais devagar; olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir; sentir mais devagar; demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2004, p. 160)*

Vem de muito tempo a minha relação com o tema dos sentidos. O sentir e os sentimentos que surgem a partir das relações entre os sujeitos e os objetos. Relações estas que, ao estabelecerem-se, efêmeras e singulares, me fazem refletir suas características, propósitos e intimidades desveladas. É fato que a composição dessas relações é algo pessoal e intransferível, tornando-se assim um acontecimento que possibilita a construção e a resignificação de conceitos e de conhecimento ao sujeito relacional.

Essas relações permeiam esta pesquisa em todos os seus aspectos, desde minha constante indagação sobre a dificuldade em tentar transmitir, através das letras pretas impressas nesse papel, o turbilhão de imagens e sensações que me acompanham. Gosto, contudo, do significado dado à palavra na poesia moderna, por Ignacio Assis Silva, que diz procurar “recuperar a voz da materialidade adormecida, sob a crosta sígnica da palavra em seu uso corrente” (SILVA, 1996, p. 10) A poesia, a meu ver, transita entre o sensível e o inteligível, pois não é necessário decupá-la para senti-la, porém, é necessário fruí-la para atingir o sublime grau da compreensão. Nesse

sentido, busco dimensionar a minha escrita e as minhas práticas no âmbito da fruição, a fim de proporcionar unidade e assimilação entre ambas.

Reconheço que entre a poesia e a escrita acadêmica ainda existem muitas diferenças, embora também acredite que, hoje, a escrita acadêmica possa receber contaminações poéticas em sua forma. Trago ao leitor, portanto, uma refeição onde não pretendo apenas demonstrar o cardápio, mas também tentar vivenciar cada palavra da forma mais intensa que se possa imaginar. Esse cardápio do qual eu falo não contém apenas certezas de uma boa “pedida”, pois nessa jornada de impressão de letras, me acompanham ainda, mais perguntas do que respostas. Indagações e inquietações, estas, que não pretendo desprezar, mas sim, reformular.

Esta pesquisa trouxe importantes reformulações para a minha compreensão dos processos de significar o mundo, compreendi que

Artistas, escritores, poetas e pintores muitas vezes não estão querendo significar a sua obra com o signo por si só, eles podem querer retratar uma maneira de habitar o mundo. ‘Tal como Modigliani, Magritte, ao pintar uma maçã, não está pintando uma maçã, mas uma ‘maneira de habitar o mundo!’’. (SILVA, 1996, p. 11).

Essa maneira de “habitar o mundo” é quase como uma (des) forma de existência, (des) forma de vida. É por isso que, ao falar sobre os sentidos, nessa pesquisa, eu me deparei sob a relação do homem com a vida, com o espaço que o cerca e com o mundo que permanece a sua volta. Há muito que dizer sobre a consciência que tenho do mundo, sobre a visão, o tato, a audição, o olfato e o paladar que tenho sobre os objetos que me cercam. Essa consciência se reflete sob meu próprio corpo; é a forma de habitar o universo que eu criei a partir de mim mesma. Reconheço tais pensamentos na fala a seguir:

Desde que não reflita expressamente sobre meu corpo, a consciência que dele tenho é imediatamente significativa de uma certa paisagem à minha volta, como aquela de um certo estilo fibroso ou granuloso do objeto que me é dado pelos meus dedos [este acréscimo mostra que esta paisagem está assentada na tatialidade]. (SILVA, 1996, p. 12)

Essa tatialidade a que se refere o autor, a meu ver, não se refere somente à relação entre o sentido da percepção do tato e à paisagem a sua volta. Refere-se também aos outros sentidos, que juntos, significam a vida e a experiência de alguém, em conjunto com algo que está a sua volta. Entendo o corpo como esse ser integrado, no qual um sentido da percepção não está desvinculado de outro, assim como nenhuma parte do corpo não está desmembrada das outras. Partindo desse pressuposto, cito este belo exemplo da “Fábula da centopéia”, que contempla a

afirmação de que corpo e mente pertencem à mesma ordem, ou seja, são uma unidade:

[...] a fábula da centopeia, à qual se perguntou como fazia para não confundir o movimento daquelas pernas todas, tropeçando e caindo ao andar. Sem jamais haver pensado nisto, o pobre bichinho dali em diante ficou paralisado, tentando equacionar mentalmente o saber corporal que a fazia mover harmonicamente todas as suas patas sem nunca confundi-las. Inelutavelmente, há um saber detido por nosso corpo, que permanece íntegro em si mesmo e irreduzível a simplificações e esquematizações cerebrais. O corpo conhece o mundo antes de podermos reduzi-lo a conceitos e esquemas abstratos próprios de nossos processos mentais. (DUARTE JR., 2010, p.126)

Tal citação estabelece uma reflexão a respeito do fato, discutido por Duarte Jr (2010), de a pesquisa propor trocas com o conceito de saber sensível. Saber este que, para mim, é intrínseco ao corpo e que, neste caso, conversa com o ambiente, pois a partir dessa visão de ser humano integrado e único, tento estabelecer um diálogo efetivo com o mundo que nos cerca:

[...] Assim, parece pertinente estabelecer-se uma distinção entre o inteligível e o sensível, ou, em outras palavras, entre o conhecer e o saber. O inteligível consistindo em todo aquele conhecimento capaz de ser articulado abstratamente por nosso cérebro através de signos eminentemente lógicos e racionais, como as palavras, os números e os símbolos da química, por exemplo; e o sensível dizendo respeito à sabedoria detida pelo corpo humano e manifesta em situações as mais variadas, tais como o equilíbrio que nos permite andar de bicicleta, o movimento harmônico das mãos ao fazer soar diferentes ritmos num instrumento de percussão[...]. Conhecer, então, é coisa apenas mental, intelectual, ao passo que o saber reside também na carne, no organismo em sua totalidade, numa união de corpo e mente. Nesse sentido, manifesta-se o parentesco consanguíneo do saber com o sabor: saber implica em saborear elementos do mundo e incorporá-los a nós (ou seja, trazê-los ao corpo, para que dele passem a fazer parte). (DUARTE JR., 2010, p.127, grifo do autor)

Especificamente no caso da pesquisa, entendo os estímulos para criação em dança e suas percepções como sendo a manifestação deste saber que se incorpora ao ser, e inicia um processo de unificação do sentir (relação entre o objeto e o ser). Ainda nesta linha de pensamento, vejo a sensação que se tem de determinado estímulo como algo vivo, que se encontra integrado entre todos os sentidos da percepção

[...] Mais do que reproduzir o real, artes da imagem e poesia passam a tentar captar o real como pulsação, como ritmo. Nesse sentido, ver uma paisagem é bem mais do que ver uma paisagem: é ver- sentir- ouvir uma paisagem; mais do que isso, é viver uma paisagem. (SILVA, 1996, p. 13)

Nesse sentido, no que se refere à relação entre os sentidos da percepção e a vida, as observações inerentes à pesquisa me atraem, pois, ao ocorrerem em meu corpo, por meio da



dança, me sinto plena, buscando a expressão de mim mesma, das minhas percepções, emoções e da minha relação com o outro: “é somente pela mediação da matéria, do significante e, finalmente de seu corpo que o sujeito constrói suas relações com o mundo circundante enquanto universo de valores e presença de sentido” (LANDOWSKI, 1996, p. 23).

O corpo a que me refiro é este corpo inteiro, vivo, que subjuga as dualidades cartesianas de se pensar “corpo x alma”, “corpo x mente”, “inteligível x sensível”. Segundo Landowski:

Evidentemente, não aos poderes das ciências naturais: quer seja no nível anatômico, fisiológico ou patológico, não há dúvida sobre a possibilidade de objetivar, sob a forma de leis, as regularidades que regem o funcionamento biológico dos elementos constitutivos do nosso organismo. Entretanto, da biologia molecular à medicina experimental, o objeto do qual se trata – um corpo parcelado, segmentado, dissecado, atomizado em razão da multiplicidade dos níveis de abordagem correspondendo às disciplinas hoje reagrupadas sob denominação paradoxal de ciências “da vida” – é, na realidade, um organismo morto. Separado daquilo mesmo que o faz viver e que nos permite, através dele, sentir o mundo e comunicar, é somente um conjunto funcional de órgãos, um corpo mutilado – sem alma –, ou, para dizê-lo em termos mais conformes à epistemologia contemporânea, desconectado desta realidade especificamente “humana e social”, o sentido. (LANDOWSKI, 1996, p. 22)

Reforço as palavras de Eric Landowski, pois a experiência proposta pela presente pesquisa reitera seu pensamento e me faz refletir sobre o corpo fragmentado (sentido cartesiano de entender corpo separado de mente), de modo a compreender a sua não fragmentação durante as experiências realizadas na pesquisa.

Entendo a noção de corpo como uma unidade, embora em muitos momentos da prática e da escrita, por uma questão de procedimentos e organização do presente trabalho, eu estabeleça parâmetros e realize separações entre os sentidos da percepção e, algumas vezes, entre as partes do corpo. Algumas situações práticas podem ilustrar tal compreensão. Por exemplo, ao experimentar propositalmente (com foco de análise e criação sob algum elemento) algo que reside o mundo que nos cerca, o corpo do artista (no caso me refiro a mim e à outra intérprete pesquisadora do grupo<sup>1</sup>) se harmoniza, respondendo assim, imediatamente, com um movimento. Ou seja, no que se refere ao procedimento de movimentação, percebo que há uma unidade entre a sensação causada pelo experimentado e a externalização da ação corporal, criando uma só resposta ao objeto de estímulo. Não excluindo as leis biológicas que regem as dinâmicas do corpo (processos físicos das sensações), nem o movimento e a reação aos estímulos

---

1 O grupo que realizou parte da pesquisa prática comigo é integrado por: Clara Fonseca Bevilaqua, bailarina e atriz, estudante de graduação em Teatro na Universidade Federal de Uberlândia e integrante da Cia Uai QDança, na cidade de Uberlândia. Possui experiência na área de dança, como intérprete e professora; e Guilherme Calegari, cursou teatro na Universidade Federal de Uberlândia e também possui formação em música, além de atuar como ator e músico em trabalhos de dança e teatro.

externos, penso que ao contrário de um ser partido e fragmentado, o artista do corpo, nesse caso, se expressou de forma integral, harmônica e uníssona, ilustrando meus pensamentos. Assim, concordo com a afirmação de Duarte Jr. (2010, p. 133) de que

Somos, na verdade, um emaranhado de processos altamente organizados e interdependentes que manifestam maneiras próprias de sabedoria e de conhecimento em todos os níveis, desde a ordem das substâncias bioquímicas que carregam informações genéticas, nos cromossomos, até os mais específicos raciocínios de uma dada modalidade científica ou filosófica. Cada porção ou estrato de nosso organismo exibe sua forma peculiar de conhecimento, articulada a esse todo corporal que nos define enquanto existência.

Além disso, reconheço nesse relato outra relação entre as ideias apontadas anteriormente e a pesquisa em questão. Em uma de nossas vivências<sup>2</sup>, tivemos a oportunidade de visitar uma plantação de girassóis. Esse momento foi, para mim, um marco de transmissão de sentidos e sensações, além de um exemplo da compreensão de corpo não fragmentado. Enquanto eu estava lá, parada, com os pés no chão, sentindo o vento bater em meu rosto e admirando tamanha beleza e exuberância das flores, pude escutá-las, como se elas estivessem me contando os seus desejos, suas temperaturas, seus dias de sol e de chuva, como se houvesse um diálogo real entre dois seres, que provocava uma certeza de unidade e integração entre o corpo e o mundo que o cerca. Utilizo as metáforas, pois estas são ocasiões subjetivas e difíceis de traduzir, são experiências únicas, pessoais e intransferíveis.

A experiência foi, nesse sentido, o diálogo entre eu e a flor, sem pretensão de criar vínculos ou de prender-se a conceitos pré-estabelecidos, visto que a tensão gerada entre nós foi única e simples. Simples como a própria flor.

Ter percepção do meio ambiente não é, portanto, apenas uma questão de fazer com que o cérebro receba sinais diretos de um determinado estímulo, muito menos imagens fotográficas diretas. O organismo altera-se ativamente de modo a obter a melhor interface possível. O corpo não é passivo. [...] a percepção é tanto atuar sobre o meio ambiente como dele receber sinais. (DAMÁSIO, 1996, p. 256)

É importante ressaltar que esta foi a minha visão sobre os acontecimentos decorrentes da vivência, pois como afirma Landowski (1996), para se fazer entender este diálogo, é necessário que tanto quem dá, como quem recebe, esteja ciente do sistema sociocultural em que se encontra, denotando assim o que as suas combinações de características físicas desejam denotar. Ou seja, fica claro que o diálogo que eu descrevo é uma conversa entre um sujeito humano e um ser vivo,

---

2 Uma das ações da pesquisa foi a experiência dos três integrantes do grupo em uma plantação de girassóis (tal ação será detalhada no capítulo III).

no caso, uma flor, e que, na realidade, a mesma não é verbal. Porém todas as características do ser vivo, do espaço e do tempo em que se encontra me denotam um sentimento, uma sensação específica.

[...] o sensível não apenas tem uma significação motora e vital, mas é uma certa maneira de ser no mundo que se propõe a nós de um ponto no espaço, que nosso corpo retoma e assume se for capaz, e a sensação é literalmente uma comunhão. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 286)

Ao escrever sobre este diálogo não posso deixar de reconhecer as significativas contribuições do filósofo Maurice Merleau- Ponty (1908-1961) acerca do assunto. O autor, ao falar sobre a percepção, em sua obra intitulada *Fenomenologia da Percepção*, a reconhece como o próprio saber, como uma integração entre excitante e excitado. Ele diz:

O sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela; é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.285)

O autor diz ainda que “Todo saber se instala nos horizontes abertos pela percepção. Não se pode tratar de descrever a própria percepção como um dos fatos que se produzem no mundo [...]” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.280). Ou seja, para o filósofo, não podemos considerar o saber adquirido através da percepção como uma via de mão única. Tanto o sujeito da percepção como o objeto devem entrar em uma sincronia para que a experiência aconteça.

Esse sistema de comunicação ocorre o tempo todo em nossas vidas e em nosso cotidiano. Na presente pesquisa, isso não é diferente: ocorrem relações igualmente comunicativas, principalmente em se tratando dos sentidos da percepção que, ao entrarem em contato (seja ele visual, tátil, auditivo, gustativo, olfativo) com um objeto, denotam-no por suas características físicas, ou seja, odores, temperaturas, cores e gostos, gerando não somente sensações, mas também sentimentos.

Neste caso particular, falo da relação estabelecida com os girassóis, porém é óbvio que o nosso corpo jamais cessa a sua comunicação com o mundo que o cerca. Parece-me claro, em certos momentos, que esta relação torna-se mais afetiva e/ou efetiva, porém a todo o momento estamos gerando situações de diálogos, de sentidos e sensações, pois concordo com Landowski (1996) que

Desses diversos pontos de vista, quer o desejemos ou não, mesmo calados, jamais paramos de “falar”, pois tudo em nós, como seres físicos expostos à vista dos demais, continuamente significa – inclusive, bem entendido, os modos de nosso corpo se

comportar e se apresentar quando escapa a nosso controle. Mesmo adormecido, ele segue expressando a pessoa, ou, quiçá, ainda melhor a revela. Precisa-se, não obstante, definir o estatuto exato desse “significar”. As flores, acabamos de dizer, “denotam”-em função de algum código social preestabelecido. O corpo também, numa certa medida. Todavia, apesar das similitudes registradas anteriormente, parece óbvio que dificilmente poderia o pesquisador contentar-se com a simples transferência de um modelo puramente denotativo e estático no que diz respeito aos modos de o corpo fazer sentido. ( p. 26)

Esses modos de o corpo fazer sentido nos ocorrem desde o nascimento até a nossa velhice. Desde criança, já estabelecemos relações com os sentidos, seja ao reconhecermos nossas mães pelo cheiro, pelo timbre da voz ou pela temperatura, nos lembrarmos da casa das avós pelo cheiro de bolo quente saindo do forno, ou até mesmo pelas imagens que registramos através da nossa visão, que ficam em nossa memória e nos fazem recordar de lugares, objetos e pessoas.

Durante o procedimento da parte prática da pesquisa, muitas vezes essas lembranças apareciam e, de certa forma, influenciavam nossas movimentações. Compreendendo que esse não era (e não é) o foco da atual investigação, tentei deixar de lado as possíveis recordações para que a percepção pudesse ser expressa sem a influência de tais memórias. Porém, tanto eu como os outros participantes percebemos que era muito difícil afastá-las de nossos pensamentos. Mesmo não as tomando como foco da pesquisa, considero importante ponderar aqui tais questões, que de certa forma, apareceram e necessitam ser pontuadas. Nas propostas metodológicas sobre “A Dança pelos sentidos”, a autora Patrícia Leal (2012) explica o porquê não considera interessante a predominância da memória durante as experiências com os sentidos e a criação de movimentos:

A percepção muitas vezes é definida pela associação de memória. Por exemplo, um cheiro associado a uma lembrança ruim, provavelmente provocará um controle da fluência dos movimentos. Neste sentido, o movimento pode ser desenvolvido em continuidade. O problema acontece quando a lembrança dirige o movimento excluindo o sentido em questão. Por exemplo, ao lembrar de uma imagem de xícara provocada pelo cheiro do café, o intérprete começa a desenhar círculos com o corpo no chão. (LEAL, 2012, 69)

O estabelecimento dessas memórias afetivas, emoções e sensações, é algo pessoal e intransferível. O sujeito da percepção carrega consigo sua história, suas vivências, suas experiências, talvez por isso seja tão difícil tentarmos não atrelar uma percepção a algo do passado, como afirma Merleau- Ponty (2006)

Percepções novas substituem as percepções antigas, e mesmo emoções novas substituem as de outrora, mas essa renovação só diz respeito ao conteúdo de nossa experiência e não à sua estrutura; o tempo impessoal continua a se escoar, mas o tempo pessoal está preso. Evidentemente, essa fixação não se confunde com uma recordação, ela até mesmo exclui a recordação enquanto esta expõe uma experiência antiga como um quadro diante de nós e enquanto, ao contrário, este passado que permanece nosso verdadeiro presente não se distancia de nós e esconde-se sempre atrás de nosso olhar em lugar de dispor-se diante dele. ( p. 123- 124)

Também Jiména Garcia Méndes (2006), em um artigo sobre a relação entre a memória e a percepção, ao falar de Bergson, propõe, dentre suas reflexões, o pensamento de que a percepção pressupõe a memória e que uma está intrinsecamente relacionada à outra

No que diz respeito ao texto de Bergson, a percepção supõe a ação, a elaboração das excitações em reações originais, não reflexas. Mas essa seleção não ocorre ao azar, a seleção se faz com apelo às experiências passadas. Com base nas lembranças. A função primária da memória é evocar todas as percepções análogas à percepção presente para nos sugerir a decisão mais útil. Assim a memória se reintegra à percepção, estabelecendo o ponto de contato entre a consciência e as coisas. A memória constitui o principal aporte da consciência individual na percepção, a face subjetiva de nosso conhecimento das coisas. Na verdade, em Bergson, a memória e percepção puras são abstrações. O conceito de percepção pura suporia um ser que não misturasse suas percepções com suas afecções (isto é, que não misturasse sua percepção dos outros corpos a sua percepção de seu corpo), nem sua intuição do momento atual a sua intuição dos momentos passados, isto é, das lembranças. Bergson manifesta que, pela comodidade argumentativa, o conceito de percepção pura trata o corpo como um ponto matemático no espaço e a percepção como um instante matemático no tempo. É por isso que é preciso restituir ao corpo sua extensão e à percepção, sua duração [...] Bergson chega a considerar ambas as noções como inseparáveis já que mesmo a percepção mais instantânea consiste em uma “incalculável multiplicidade de elementos rememorados, e toda percepção é já memória. Nós percebemos apenas o passado uma vez que o presente puro é o inapreensível progresso do passado roendo o futuro”. (MENÉNDES, 2006, p. 30, grifo do autor)

Pensando assim, “Quanto mais perto a memória fica da percepção, mais adquire uma finalidade prática, a memória se contrai no ato” (MENÉNDES, 2006, p. 31). É por tais motivos que considero a memória um fator indissociável da presente pesquisa (apesar de não considerá-lo, atualmente, como um de seus focos). Em certos momentos apontados nos diários de pesquisa<sup>3</sup>, percebo e aponto algumas relações, como as lembranças de certos aromas e as suas ligações com fatos do passado, ou a afinidade entre algum alimento experimentado e imagens vivenciadas anteriormente. Patrícia Leal também reconhece essas relações e pontua:

3 Os diários de pesquisa serão apresentados nos próximos capítulos.

Ao sentir um sabor o intérprete é invadido por lembranças que o podem contaminar superficialmente, moldando antecipadamente seus gestos e mantendo-os numa esfera muito pessoal. Ao pedir que focalize nas sensações mais concretas do sabor, da textura na língua, na mastigação e nos movimentos decorrentes dessa ação, permito que o intérprete permaneça mais tempo em suspenso com o material criativo antes de defini-lo e deixo a memória agir sob o domínio do inconsciente. (...) Desta forma, as lembranças, memórias, recordações são resignificadas, transformadas no decorrer da manipulação material da linguagem coreográfica consciente, por meio da atuação simbólica do inconsciente. (LEAL, 2012, 95)

Enfim, compreendo, atualmente, as relações entre a percepção e a memória como um caminho a ser percorrido em futuros desdobramentos da presente investigação, apontando assim, novas indagações e reflexões a respeito do tema que me atrai cada vez mais por essa imensidão de seu potencial como pesquisa.





O corpo  
em dança



Ao pensar corpo/sentido como unidade, a investigação de uma poética da dança, criada a partir dos estímulos perceptivos, corroborou com diversas ramificações de reflexões. Algumas delas, expostas aqui, pretendem abordar questões relativas ao corpo que dança e sente. No capítulo anterior iniciei a discussão sobre algumas dessas questões, dentre as quais se encontra a relação entre o sujeito e o objeto<sup>1</sup> (mundo interior x mundo exterior).

Compreendendo esses diálogos como sendo incessantes, que se transformam e que são trânsito ininterrupto de informações. Reflito sobre esse fluxo nos processos de criação, neste momento, com o recorte específico do processo que realizei durante a pesquisa prática da presente dissertação de mestrado. Além disso, desenvolvo algumas considerações sobre o tema dos sentidos na criação em dança, e seus possíveis diálogos com as ideias apontadas.

### **O espaço no corpo e o corpo no espaço: relações entre o interior e o exterior do intérprete criador**

Ao pensar sobre o sujeito da percepção, entendo que este não somente encontra-se no espaço que o cerca, como também é o espaço, sofrendo, assim, afetações e afetando o ambiente. Não posso falar sobre sujeito sem antever que este é um corpo e que estou, a partir deste momento, contextualizando-o como o corpo do intérprete-criador. Regina Miranda (2008), ao apresentar o conceito de Corpo-Espaço, aborda essa perspectiva do corpo que está em “constante fluxo de mutações em sua interação com o meio ambiente, o movimento, o corpo e o espaço” (p. 24). Esse corpo, além de se situar no e ser o espaço, também possui um espaço: o espaço do corpo. Para o filósofo José Gil (2004), o espaço do corpo pode ter atribuições distintas, porém ambas tratam da relação entre o corpo e o espaço que o cerca:

De fato, o espaço do corpo resulta de uma espécie de secreção ou reversão (cujo processo temos de precisar) do espaço interior do corpo em direção ao exterior. Reversão que transforma o espaço objetivo proporcionando-lhe uma textura própria do espaço interno. O corpo do bailarino já não tem de se deslocar como um objeto num espaço exterior, mas desdobra doravante os seus movimentos como se estes atravessassem um corpo (o seu meio natural) (GIL, 2004, p.49).

O espaço é, portanto, parte do ser, e se integra ao movimento, propondo relações

---

<sup>1</sup> Trato aqui dos objetos como tudo que diz respeito ao nosso mundo exterior, ou seja, tudo que não está contido no sujeito. Reconheço, portanto, que essas relações entre o sujeito e o mundo que o cerca podem ocorrer não somente com objetos, como também com outros sujeitos.

imaginárias e reais para a ação dançante.

A meu ver, essas relações que Gil (2004) propõe estão diretamente ligadas, não só ao sentido que o corpo adquire ao se movimentar pelo espaço, mas também à ação de presentificação do corpo do intérprete criador no espaço. E a presença do corpo do atuante, no momento da cena, é premissa para que suas sensações se potencializem e possam se expressar em movimento, o que sugere, portanto, as discussões sobre corpo inteligível e sensível.

Tudo isso mostra que o movimento dançado se aprende: é necessário adaptar o corpo ao ritmo e aos imperativos da dança. Os músculos, os tendões, os órgãos devem tornar-se vias para o escoamento desimpedido de energia; o que, em termos de espaço, significa a imbricação estreita do espaço interno e do espaço externo, do interior do corpo que a energia investe, e do exterior, onde se desdobram os gestos da dança. O espaço interior é coextensivo ao espaço exterior. (GIL, 2004, p. 49-50).

A movimentação a partir dos sentidos fortalece essa “coextensão” do espaço interior ao espaço exterior, pois existe uma conexão direta entre os órgãos dos sentidos e suas funções de trânsito, entre o dentro e o fora do corpo. Esses órgãos levam as informações de fora do corpo para dentro do corpo, e vice e versa. Estamos em constante troca de informações com o espaço e com o outro, o que me faz pensar que, na criação pelos sentidos, essas trocas estão em foco, se tornando estímulos principais para a investigação de movimento. Essas questões me trazem de volta ao corpo sensível e inteligível, onde considero o corpo como pensante. Os sentidos e as sensações nos ensinam, nos fazem compreender nós mesmos, o mundo, a sociedade e o espaço.

A fenomenologia teve o mérito de considerar o corpo no mundo. Não se trata de uma perspectiva terapêutica (embora tenha dado origem a uma escola psiquiátrica), mas do estudo do papel do “corpo próprio” na constituição do sentido. A noção de corpo próprio compreende ao mesmo tempo o corpo percebido e o corpo vivido, em suma, o corpo sensível, a “carne” de Husserl, de Merleau- Ponty e de Erwin Strauss. [...] A abertura do corpo não é nem uma metonímia nem uma metáfora. Trata-se realmente do espaço interior que se revela ao reverter-se para o exterior, transformando este último, em espaço do corpo. (GIL, 2004, p. 55 -57)

Desse modo, além de ação do corpo no espaço, o movimento se torna o espaço, integrando-o ao intérprete criador e sugerindo seu aspecto cognitivo, de saber através do corpo. Segundo a pesquisadora, escritora e professora de Artes do Corpo na PUC/SP Christine Greiner:

No Ocidente à primeira vista, parece ter sido o filósofo Maurice Merleau- Ponty (1908 – 1961) e toda a genealogia do pensamento fenomenológico, a partir de Edmund Husserl (1859- 1938) que disseminou amplamente a proposta do corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Isso significou um reconhecimento importante do fluxo de informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se tratavam de aspectos opostos. Merleau- Ponty, que também foi bastante lido por alguns filósofos japoneses, já havia percebido que para compreender este fluxo era necessário um estudo detalhado da corporeidade do conhecimento,

da cognição e da experiência vivida. Assim, a noção de corporeidade possuiria um sentido duplo, designando ao mesmo tempo estrutura vivida e contexto ou lugar de mecanismos cognitivos. (GREINER, 2005, p. 23)

A compreensão do corpo como algo não somente biológico, como não recipiente onde se guarda informações e não instrumento que utilizamos para nos mover me aproxima da definição deste corpo dançante sensível e detentor de saberes, pois “O movimento seria, nesse sentido, basicamente cognitivo porque o modo como compreendemos como as coisas acontecem é sempre em termos sensório motores. É assim também que representamos as propriedades que nos são dadas” (GREINER: 2010, p. 76).

### **O corpo em vida: desdobramentos do corpo em dança**

“O saber carrega um sabor, fala aos sentidos, agrada ao corpo, integrando-se, feito um alimento, à nossa existência” (DUARTE JR, 2000 apud ALEIXO, 2007).

Ao experimentar, ao vivenciar os sentidos, estes se transformam em potencializadores de estímulos criativos, levando o corpo a transformar sensação em movimento. Como já mencionado anteriormente, esta pesquisa pretende estudar os movimentos criados a partir de estímulos informados aos sentidos da percepção, se apoiando em alguns procedimentos realizados nas propostas metodológicas de “A Dança pelos sentidos” (LEAL, 2012), além de estabelecer conexões dialógicas com autores das mais diversas áreas de conhecimento, como filósofos, artistas do corpo e pesquisadores da percepção, saber sensível e movimento.

O movimento que surge a partir dos estímulos aos sentidos traz uma referência às primeiras reações corporais, como aquelas ocasionadas ao experimentar um alimento, um cheiro, um som, um objeto ou uma imagem. No caso específico do paladar, por exemplo, assim que o alimento entra em contato com a boca e com as papilas gustativas presentes na língua, gera uma reação corporal, expressa algumas vezes na face, em outros momentos, podendo se expandir para outras partes do corpo. “A partir dessas primeiras movimentações oriundas da experimentação, proponho que o intérprete-criador realize uma seqüência dançada, explorando a qualidade dos primeiros movimentos em outras partes do corpo” (Leal, 2012).

Os movimentos que se originam das sensações são particularmente singulares e dizem respeito ao íntimo de cada bailarino<sup>2</sup> É curiosa a grande diversidade de possibilidades que esses

2 Patricia Leal (2009) ao refletir sobre a sua proposta metodológica da “dança pelos sentidos” escreve uma crítica sobre

estímulos causam no intérprete criador, fazendo com que o mesmo se afete sensivelmente e possa ser pleno, no que diz respeito à poética da dança. Agrada-me a criação pelos sentidos, pois vejo nela corpo e movimento redimensionados. Percebo, através de minha experiência com a pesquisa, que o intérprete criador sente enquanto se movimenta, está consciente de si, de seu corpo como um todo, de seus músculos, de seus tendões, de seus órgãos internos, de sua pele, de suas sensações, do espaço e de tudo que ele excita, trazendo a sua ação para perto do espectador e criando, assim, uma linha de tensão e atenção entre intérprete criador e platéia.

Focalizar o movimento permite acessar questões humanas mais amplas, aproximando o público, o espectador da construção final da obra. Polissêmica, sem o interesse em ser restrita nos significados que provoca (objetivando sim os movimentos que desenvolve), valorizando a modificação constante da obra quando vai a público, este foco metodológico permite ao espectador as interpretações, permite que o público se aproxime pelo sentimento, consciência mais fina a partir de si que permite o conhecer, pela sua subjetividade de identificação seja pela significação da materialidade do movimento, seja pela significação em ideias, seja pela narrativa que vê e constrói em conjunto aos intérpretes criadores (LEAL, 2012, p. 95).

Essa linha de tensão é, a meu ver, muito tênue, pois ao mesmo tempo em que ela pode acontecer e perdurar, ela se torna frágil quando o intérprete perde a sua própria materialidade da percepção, deixando de se manter presente e consciente em sua movimentação. No caso do resultado criativo da pesquisa em questão, o diálogo com o a platéia/publico não ocorreu apenas de forma subjetiva, mas também de forma objetiva, por meio da linguagem falada. Isso ocorreu por um desdobramento do processo criativo e pela escolha pontual de uma das cenas do trabalho.

Estas relações, seja por meio da interpretação, da materialidade do movimento, ou das construções de significados realizadas pelos espectadores, aproximam a discussão do trabalho criativo através dos sentidos, e enfatizam a importância do foco consciente do corpo, movimento e suas relações com o mundo à sua volta. Isso ocorre, pois “Trabalhar criativamente a partir dos sentidos focaliza a relação concreta do corpo com o mundo e permite a investigação das mais variadas nuances que essa percepção pode gerar no movimento” (LEAL, 2012, p. 21).

Assim como Leal (2012), penso que os sentidos também fazem com que o sujeito crie uma relação real com os objetos exteriores, nos remetendo novamente à reflexão anterior e traçando, assim, um paralelo entre as afinidades intérprete/ espectador, e interior do intérprete/ exterior do intérprete. Noto, portanto, que todas essas relações se tornam latentes na pesquisa da dança por meio dos sentidos, por que:

---

a não repetição alienada do movimento, sobre a importância do intérprete criador na dança contemporânea, sua contribuição coreográfica através de sua individualidade, qualidade de movimento, memória e história de vida que carrega. Comungo, portanto, desta reflexão e entendo que a diversidade se encontra nesta singularidade.

Ao utilizar os sentidos da percepção (...) me aproximo da consciência e da expressão de emoções e de sentimentos, bem como da consciência da própria existência, do sentimento de si, de ser. A percepção dos sentidos baseia-se na subjetividade da percepção, objetivada em forma criativa, no caso das artes (LEAL, 2012, p. 33).

As notas da autora acima citada revelam essa relação concreta entre o interior e o exterior do corpo do intérprete, apontando a aproximação da consciência das emoções e dos sentimentos como a percepção mais íntima de um sujeito ao se movimentar criativamente. Dentre os desdobramentos desse pensamento, elenco a já mencionada unidade do corpo (díspar à relação cartesiana e dual entre corpo e mente) que, para mim, faz referência às relações interior e exterior do intérprete, as quais são focalizadas nos processos cognitivos e no trânsito de informações, de imagens e de ações que ocorrem em seu corpo.

Logo, a proposta de obter os sentidos como estímulos criativos, e também as reflexões advindas deste estudo, apenas reiteram discussões sobre o corpo do artista, principalmente na contemporaneidade. A dualidade corpo e mente e seus desdobramentos perante os pensadores e estudiosos do corpo é uma das questões latentes nas obras sobre dança e teatro.

Segundo Nunes (2009), Stanislavski descreveu o ator como um artista que não busca algo estático em seu trabalho, e nem algo que seja um corpo separado de sua mente, mas sim um corpo vivo, um personagem dinâmico e orgânico:

O corpo é, simultaneamente, agente e receptor da ação. Tampouco o ator constrói suas ações com uma mente separada que comanda um corpo objeto ou corpo instrumento. A nítida separação entre sujeito e objeto e corpo e mente se fragiliza, bem como suas relações causais, pois, segundo Greiner (2005), o “corpo- artista” se constitui enquanto um sistema constantemente reconstruído. Sistemas auto- organizativos não possuem uma rigidez em sua finalidade (NUNES, 2009, p. 129).

Enfim, o estabelecimento de certas dualidades perde força ao apontarmos questões referentes, principalmente, às artes do corpo, pois estas dizem respeito às experiências, às ações presentes e ao corpo que pensa e constrói sentidos através dos movimentos.



Pés descalços sobre a areia:

caminhos possíveis

## PÉS DESCALÇOS SOBRE A AREIA: CAMINHOS POSSÍVEIS

### Breve histórico sobre a pesquisa prática

Iniciei a pesquisa prática no mês de abril de 2011. A princípio convidei abertamente os alunos do curso de Teatro e de Dança da Universidade Federal de Uberlândia para participarem da investigação dos processos de criação de movimento através dos sentidos.

Principiei a pesquisa com cinco discentes da Universidade, dentre os quais dois eram do curso de graduação em teatro, dois eram da Pós-graduação em artes e o último cursava a Pós-graduação em economia (mas também tinha experiências com teatro e dança). Realizamos alguns encontros que foram significativos para a pesquisa, de forma a contribuir para o seu desenvolvimento e me incitar a refletir sobre alguns aspectos do trabalho em grupo.

Ao desenvolver o trabalho prático com esses alunos, pude perceber o grande desafio a que me propus, uma vez que os procedimentos adotados para a investigação de movimentos<sup>1</sup> requerem, dentre outros aspectos, a escuta sensível e a consciência do corpo, pessoal e individual. Esses aspectos, ao trabalharmos em coletivo, poderiam se perder pelo fato de lidarmos com diversas pessoas ao mesmo tempo. Além disso, desde o princípio senti a necessidade de participar da pesquisa prática com certo grau de envolvimento, me entregando de forma igualitária para os dois momentos: a práxis e a escrita. Essa escolha também transformou a minha forma de conduzir o processo, me deixando com o entendimento da superficialidade a que eu poderia estar me submetendo, por conduzir e participar ao mesmo tempo dos dois processos investigativos de movimentação.

Enfim, pelos motivos expostos acima e por motivos de ordem pessoal dos integrantes, o grupo foi, aos poucos, se diluindo e logo pensei em realizar um trabalho solo. Porém, acreditando que seria difícil me organizar para trabalhar sozinha, efetuando uma reflexão sobre meu próprio processo, e ainda escrevendo sobre o mesmo, procurei uma pessoa com quem já havia tomado contato anteriormente, que carregava consigo uma formação em dança, com visível comprometimento e capacidade de compartilhar das minhas experiências em pesquisa.

A partir desse segundo momento, no qual passei a trabalhar com essa aluna da graduação em teatro e intérprete criadora em dança, a pesquisa tomou seu prumo e entrou nos eixos, nos propiciando grandes momentos de descobertas, questões, sensações e emoções. Não descartei, em nenhuma instância, a experiência inicial com o grupo, pois acredito que ela tenha se

---

<sup>1</sup> Os procedimentos adotados são basicamente os mesmos da “Dança pelos sentidos”, desenvolvidos por Patricia Leal (2012). Porém, em alguns momentos existem diferenças, as quais serão apontadas com maior clareza posteriormente.

delineado como uma “pré- experiência” para os estudos que realizei posteriormente. As ações e procedimentos realizados no grupo foram, de certa forma, mote para os posteriores encontros com referida aluna.

Em um terceiro momento, sentimos a necessidade de aprofundamento, tanto no sentido perceptivo da audição, como também na criação de uma trilha sonora para o trabalho artístico que apresentaríamos. Dessa forma, recebemos um músico como o terceiro integrante ao duo que existia inicialmente.

### **O movimento da pesquisa, a pesquisa do movimento**

Iniciar um processo de criação a partir dos sentidos significa sentir. Desenvolver a consciência corporal mais fina e sutil durante a percepção. Permitir que o movimento resultante da percepção seja a materialidade primeira do processo criativo.[...] Criar, desta maneira, é sentir, saborear o corpo, é conhecer a linguagem própria aos movimentos e permitir que essa linguagem se desenvolva. (LEAL, 2012, p. 82- 83)

A dança pelos sentidos é a opção pela sensação de leveza e não pelo que parece leve, é a opção pelo mover e não pelo tentar dizer, é a opção pelo controle consciente e não pela execução alienada por meio de uma linguagem ideal. Dançar pelos sentidos é concreto, imperfeito, finito. Materialidade definida em linguagem. Linguagem corporal. (LEAL, 2012, p. 83)

Para a realização da maioria das experimentações, tomei como referência a metodologia utilizada em “A Dança pelos sentidos”, de Patrícia Leal. Seu modo de realizar a pesquisa prática nos serviu como base e estímulo para iniciarmos a investigação proposta pela pesquisa em questão. Dessa forma, considero fundamental efetuar uma contextualização, a fim de que o leitor compreenda o modo como realizamos nossa pesquisa, a partir de um breve resumo da metodologia de “A Dança pelos sentidos”<sup>2</sup>.

“A Dança pelos sentidos” refere-se à proposta metodológica de Patricia Leal, principiada durante sua vivência como intérprete criadora e professora de dança, organizada, descrita, desenvolvida e investigada em sua pesquisa de Doutorado realizada no Instituto de Artes da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas). A proposta integra técnicas corporais, processos de criação coreográfica e interpretação cênica. A metodologia foi desenvolvida a partir de criações em dança, realizadas pela pesquisadora, tendo como estímulos para a criação os sentidos do olfato e do paladar. Dentre as estruturas que compõe a proposta estão

---

2 Este resumo foi elaborado tomando como referência a tese de doutorado de Patrícia Leal (2009) e o livro publicado recentemente pela autora, que se remete à mesma pesquisa: LEAL, Patricia. Amargo perfume: a dança pelos sentidos. São Paulo, Annablume, 2012. A proposta metodológica é desenvolvida e refletida sob vários aspectos, alguns deles também são abordados em minha pesquisa no desenvolvimento de algumas reflexões, e no trabalho prático através dos procedimentos. No entanto, para uma compreensão mais ampla e específica sobre a pesquisa de LEAL (2012), sugiro a leitura do livro descrito nesta nota.



a **“Improvisação pelos sentidos: uma abordagem a partir da Eukinética de Laban”** e **“A dança pelos sentidos: criação coreográfica”** e **“Interpretação criativa pelos sentidos”**.

Na “Improvisação pelos sentidos”, a autora realiza uma relação entre as qualidades de movimentos dos fatores definidos pela Eukinética<sup>3</sup> de Laban, a saber: fluência, espaço, peso e tempo, juntamente com os sentidos: olfato e paladar, visão, tato e audição, respectivamente. A improvisação integra-se à dança pelos sentidos, aparecendo como técnica de preparo corporal, técnica de criação ou como fim expressivo através de cenas mais abertas a transformações e possíveis propostas no contexto das temáticas trabalhadas.

Em “A Dança pelos sentidos” a autora focaliza os sentidos do olfato e do paladar, contextualizando “questões como a criação e suas etapas, a estruturação dos movimentos em matrizes, células, temas e frases, bem como recursos utilizados para estes desenvolvimentos a partir dos sentidos mencionados.” (LEAL, 2012, p. 80).

A seguir, exponho a localização de algumas etapas da dança pelos sentidos, segundo a autora Patricia Leal:

1. Reconhecimento da matriz de movimento: neste momento localizo um ponto de origem do processo criativo, o movimento de percepção dos sentidos como fundamento para a criação.
2. Desenvolvimento de células de movimento: na definição de células de movimento promovo a definição de pequenas estruturas e uma seletividade intuitiva de movimentos potenciais para o desenvolvimento coreográfico.
3. Exploração e desenvolvimento de frases e temas de movimento: na exploração dos elementos selecionados, o processo criativo é mais elaborado, aprofundando a investigação coreográfica através de frases de movimento e variações compostas ou improvisadas.
4. Definição da estrutura coreográfica em composição ou em improvisação: na estruturação criativa final, as partes exploradas, compostas ou improvisadas, articulam-se na formação de um conteúdo simbólico, forma estética fruto da materialidade coreográfica pesquisada. Esta estrutura pode ser apresentada como composição coreográfica ou como improvisação, mantendo a possibilidade de exploração e transformação dos movimentos. (2012, p.82-83)

Outro elemento fundamental para a construção da metodologia, apontado por LEAL (2012), e que ganha ênfase em seu trabalho é a consciência corporal. Isto porque, para a autora, essa é premissa para o desenvolvimento criativo através dos sentidos. Por meio do

---

3 “Eukinética é o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. É o estudo das qualidades expressivas do movimento. Eukinética é parte integrante da Teoria dos Esforços. A Eukinética levou Laban à conceituação da palavra esforço e dos quatro fatores de movimento. v. coreologia (nº 37). v. dinâmica (nº 48). v. esforço (nº 75). v. fator de movimento (nº 85). v. qualidade do esforço (nº 149). Laban criou o termo Eukinética no início de sua carreira (1910).” (RENGEL, 2003, p. 62-62).

reconhecimento consciente do movimento gerado pela percepção dos sentidos, busca-se a amplitude da própria percepção do movimento, sem bloqueios ou distorções. O reconhecimento também exige a presença do intérprete, ampliando sua consciência da percepção e dos processos que estão ocorrendo com o seu corpo. (LEAL, 2012, p.84-85).

Reconheço, nas propostas de “A Dança pelos sentidos”, que as etapas ou elementos encontram-se em teias, ou seja, se misturam, dialogam entre si, dão abertura para novos recortes e possibilitam que o propositor descubra novos caminhos por meio do seu fazer. Isso configura as relações que estabeleço na presente pesquisa com a metodologia em questão, pois, ao reconhecer na proposta sua amplitude de ‘negociação’ com meu processo de criação cênica, pessoal e intransferível, identifico a genetriz do meu trabalho, promovendo sua materialização e expressão. Encontro-me aí nos entremeios, nos meios, nos vértices dos procedimentos propostos e descritos pela autora, alcançando diferenças, novas probabilidades e afirmações de sua pesquisa, por meio das minhas experiências e reflexões.

O processo que propus caminhou basicamente dentro dessa mesma estrutura, em que, primeiramente, uma das pessoas da dupla mantinha-se de olhos vendados<sup>4</sup>, e a outra ficava incumbida de oferecer o objeto/elemento<sup>5</sup> à outra pessoa. Assim que a pessoa vendada entrava em contato com o elemento experimentado, ela tinha uma reação. Essa reação era então repetida mais ou menos três vezes, sem a experimentação do objeto/elemento, somente através do registro corporal, ou seja, por meio da sensação obtida ao experimentá-lo (criando a matriz de movimento – etapa 1).

Após essa primeira experiência, a intérprete criadora (ora eu, ora a pessoa que trabalhava comigo) experimentava novamente o objeto/elemento, porém, desta vez, deixando-se levar pelos movimentos que o corpo realizava, ou seja, esses movimentos iniciais da primeira experimentação, que agora poderiam se expandir para outras partes do corpo. Logo, a repetição dessa movimentação era realizada de três a quatro vezes, assim como da primeira vez, mas sem a experimentação do elemento, somente com o registro corporal e a sensação provocada pela experiência (criando as células de movimentos – etapa 2).

Num segundo momento, as intérpretes criadoras, já sem suas vendas, poderiam experimentar, em seu corpo, todas as reações e as movimentações realizadas na experiência, explorando assim essas qualidades de movimento (geradas e registradas a partir da primeira experimentação) em outras partes do seu corpo, além de se utilizarem de diferentes níveis

---

4 Os olhos vendados serviram a todos os sentidos, menos ao sentido da visão.

5 Utilizarei o termo com as palavras objeto/elemento, por significarem, respectivamente, tudo que pode ser percebido pelos sentidos e tudo que se refere ao meio e ao ambiente. (Fonte: dicionário LUFT, 1991)

espaciais, ritmos, dinâmicas e outros (criando as frases e temas de movimentos – etapa 3). O trabalho artístico se deu a partir da estruturação e da composição de tais frases ou temas de movimento, os quais se encontram descritos em “Anexo 1”, página X (etapa 4).

Compreendendo que a “improvisação pelos sentidos” ocorre concomitantemente às etapas propostas em “A Dança pelos sentidos”, visto que se refere também ao ato de se movimentar a partir da experiência com o objeto/elemento proposto, a localizo presente em todos os sentidos trabalhados. Entretanto, nos sentidos da visão e da audição, as etapas citadas não foram todas exatamente localizadas, o que me fez concluir que a “improvisação pelos sentidos”<sup>6</sup> foi um trabalho relevante, que auxiliou na criação das frases e temas de movimento e, conseqüentemente, na organização de uma estrutura realizada em cena.

A prática que proponho, portanto, se define como procedimento e está ancorada em três princípios: Percepção, Materialização e Inspiração Criativa.

Identifico, a seguir, os procedimentos adotados para alcançar tais princípios:

#### a-) Percepção

Com o intuito de proporcionar ao grupo um estado de corpo sensível, antes mesmo de começarmos as nossas experimentações dos objetos/elementos, em laboratório, trabalhávamos exercícios de aquecimento dos sentidos. Ou seja, realizávamos a observação do espaço, as relações que se estabeleciam com este e com o outro, a escuta interna e externa, e ampliação da visão e dos outros órgãos do sentido, trazendo a ideia de tridimensionalidade do corpo.

#### b-) Materialização

A fim de compreender a sensação e a movimentação decorrentes da experimentação do objeto/elemento, buscávamos a incorporação das primeiras movimentações, gerando um registro das qualidades de movimentos distintas. A partir desta apropriação das qualidades de movimento, nos sentíamos com potencial para o desenvolvimento, ampliação e buscas de movimentos. Compreendo a materialização como a construção, no corpo, das sensações obtidas através das experimentações.

#### c-) Inspiração Criativa.

Esse é o último princípio que localizo. É procedido com a construção de frases de movimento, apropriando-se dos estudos anteriores, que estabeleceram qualidades e tendências

---

6 A improvisação descrita por Leal (2012) relaciona os movimentos criados a partir das experimentações de cada sentido da percepção com as qualidades dos fatores de movimento propostos por Rudolf Laban. Na presente investigação eu percebo tais relações, porém, por motivo de recorte, não dou ênfase às mesmas, parto apenas para uma análise geral da movimentação presente em cada experiência com os diferentes sentidos.

de movimentação. Ou seja, era o momento onde fazíamos uma composição a partir do material memorizado, explorando diversas possibilidades de execução do movimento no corpo e no espaço.

Outro momento que identifico como inspiração criativa é a construção do material artístico apresentado ao público. Momento este, onde conseguimos realizar conexões entre os sentidos trabalhados, e entre o saber sensível e a vida.

A seguir, exponho uma descrição do trabalho prático em questão, relatado pelas duas intérpretes criadoras que realizaram esta pesquisa. Durante as práticas em laboratório, ambas relatamos as nossas impressões, sensações e reflexões que surgiam a cada proposta. É importante ressaltar que tanto eu como a outra intérprete criadora descrevemos nossas impressões pessoais sobre nossa própria vivência e sobre a observação da vivência da outra.

### **Notas de paladar**

Para a experimentação do paladar, propus que trouxéssemos alimentos de diferentes qualidades, e também que esse objeto/elemento fosse surpresa. Procuramos trazer alimentos que estabelecessem certa oposição com relação à textura, sabor, sensações ou temperaturas. Os procedimentos de “A Dança pelos sentidos” foram mantidos sem nenhuma alteração. Nas descrições dos diários de pesquisa não focalizamos na localização das etapas dos procedimentos, apenas relatamos as nossas sensações sobre as experiências e descrevemos as movimentações oriundas destas.

A seguir, exponho alguns relatos de diário sobre a experimentação dos elementos do paladar<sup>7</sup>:

---

7 Relatos digitalizados dos diários de pesquisa feitos por Bruna Bellinazzi e Clara Bevilaqua, respectivamente. Haverá alguns cortes e submissões de trechos por se configurarem irrelevantes para os apontamentos sugeridos pelos tópicos em questão.

CD - Camilla (música prometeu) (25)

16/01

## 1º Dia com a Clara

### Experimentação - Falando

- 1º matiz  
abriu boca de novo e fechou ali.  
muito consistente me faz fazer  
movimentos com a língua de  
forma endular e firme

- 2º experimentação:  
- esse movimento me faz subir  
as ombros e puxar uma enxada  
até a região abdominal, muito  
mais se espreguicava nos pernas

- "arrapio" na espinha

## Requião

'a princípio esse "requião me

6)

gerou certa "aflição" muito repúdio,  
depois o meu corpo "acitou" o ali-  
mento!

TEM QUE SER as outras fecho-  
das, porque semão não há  
"elemento surpresa".

## Clara

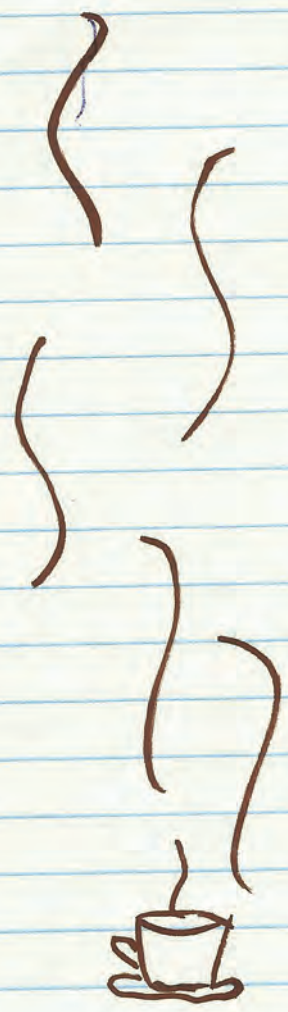
- não se abriu
- boca prendeu-se
- contração do corpo
- não deixar meu tórax
- Utilizou-se das respirações  
no final da experimentação  
como se toda sua respiração  
tivesse se pegado ao experi-  
mentar e depois se soltasse as  
respirações café

Café amargo → ela  
gestou! ↳

a Clara gosta de Café amargo! Como assim?

Eu tive que superar minhas expectativas! porque não imaginei que ele gostasse de Café!

MOVIMENTOS e/ TÔNUS MÉDIO / VARIAÇÃO DA BOCA / MANDÍBULA SE DESLOCA PARA AS LATERAIS



(29)

## EXPERIÊNCIA 2

- Comi MEL (da Clara) e senti primeiro aquele "corpião" que dá no fundo da garganta, minha sembrimelha se ergueu um pouco com um o/ minhas ovelhas!
- A consistência era # "mele quente por isso havia uma língua que se mechia nos lábios.
- meus glúteos tb se ergueram do chão, como se eu quisesse levantar!
- No 2º experimentação senti uma expansão do tórax e logo houve uma onda horizontal se espalhou pelo meu corpo!
- Senti como se estivesse entrando numa onda doce no meu corpo.
- Limbo da boca, a língua se moveu de forma circular e os lábios se contrairam.

(30)

os dedos se abriam e se soltavam por cima da minha perna.



Os lábios se espalharam e se TOCAM

\* deu curva para a lateral

Percepção tátil da língua com relação ao alimento: consistência "melequenta" e movimentos da língua passando pelos lábios.

## FRASE DO MEL:

Tentei expandir minhas sensações para outras partes do meu corpo.

Coloco o mel na boca e subo todo o meu corpo, com a musculatura e a sãmbria. cebra e as orelhas até ficar sem ar. Subo um braço (esquerdo) e ao deixá-lo todo meu corpo faz um movimento em forma de "S" p/ a direita. até ficar em 4<sup>o</sup> posição em dedões e os 2 braços p/ frente.

Meus dedos se movem lentamente, passam pelas pernas e toco meu pé direito passando pela minha puna. logo caio p/ direita e



minha mão esquerda faz um movimento de "clic" no chão.

faço um relaxamento físico direito e vou levantar-me do como se estivesse colado no chão.

Vou subindo e faço umas ondas c/ o quadril. p/ finalizar.

2º Dia  
18/01/2012

Quis fazer um pão:

1º - mordi o pão e ele ficou um tempo preso nos meus dentes, depois ~~comecei~~ comecei a mastigá-lo e ele ficou como um chiclete na minha boca. A sua consistência era firme e temperatura ambiente. Senti

meu cheiro antes de experimentar!

Como sua textura era "chiclete" eu detornei para mastigar tudo!

Primeiro mastiguei de um lado com uma inclinação p/ a direita e leve movimento de cabeça! Essa mastigação tinha um ritmo!

Depois passei para o outro lado e engoli!

Na 2ª experimentação meu corpo se pulsou no ritmo da mastigação mas com o impulso saindo dos pés!

- Meus pés estavam tensos
  - O tônus era moderado à firme.
- Depois vamos testando fazer a experiência em pé!

Experimento com o pulso e o impulso

## Experiência da Clara com PIMENTA

### MUITA CONTRAÇÃO

Ela se contraindo toda: a face, os olhos, o abdômen e os pés

- a face se fecha e ela fica toda em - dentes, inclusive os pés!

a Babalofel que a Clara me deu foi umia onda de sensações doces e gostosas!

Primeiro eu pensei que fosse uma banana coberta com chocolate, depois percebi que era uma bala!

No começo minha língua se movimentava de um lado

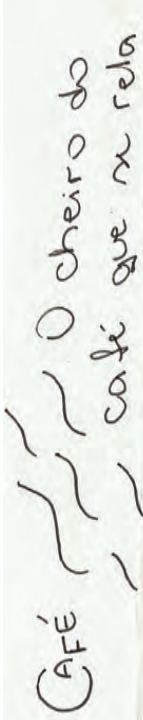
Novamente movimentos ocorrendo na face e no tronco.

para o outro, fazendo movimentos circulares!

Depois passei a mastigar e ela quicou nos meus dentes, me tocou do p/ um tomus + forte e mais resistente!

Na 2ª vez que mastiguei os meus pés se mexiam e iniciiei um movimento de balanço circular que partia dos meus joelhos p/ o quadril!

A minha cabeça circulava de sa-gua e minhas mãos, no final se mexiam pelos dedos!

CAFÉ  O cheiro do café que se relaciona com qualquer outra coisa do que o café propriamente dito.

A língua que se aproxima do desconhecido e queima com o mínimo contato e imediatamente raspa no céu da boca e nos dentes para não sentir dor. Depois o corpo preparado para receber o líquido que chega quente com o levantamento da coluna e a tensão do lado esquerdo. O quente descendo no corpo frio se derrete, relaxa formando um círculo com a coluna.

Quando se aproxima novamente com maior quantidade de café, o corpo quase deita e se apoia no sacro. com a coluna toda uncurvada. Sob o corpo com a entrada e se curva com o líquido descendo no corpo.

Movimentos mais suaves, relaxados e circulares quando a intérprete-criadora gosta do objeto/elemento experimentado.

Mel

Colher com o mel quase caindo.

Entra na boca e fica resguícios no lábio, enquanto as mãos que se apertam uma na outra. A direita apontando a esquerda. A língua tenta resgatar o esto de mel que ficou.

Com uma quantidade maior de mel, as mãos continuam a se abraçar até surgir um arreio do escopo no lado esquerdo, que se vertica, fazendo o lado esquerdo do corpo se verticar todo, inclusive os cotovelos, até se assentar no meio do corpo com um somiro, se repete... até a entrada de mais mel que faz as mãos se separarem e o lado esquerdo se vertica mais até voltar para o meio relaxado com um suspiro.

## REQUEIÇÃO



"MEDO"

Tensão na mão, pescoço e ombro.

Sentir o gosto na boca, lábios que se apertam com o gosto e textura. Arrepios na coluna... Ombros que levantam e deixam o gesto arruntar no resto do corpo como uma onda do náusea que passa pelo corpo.

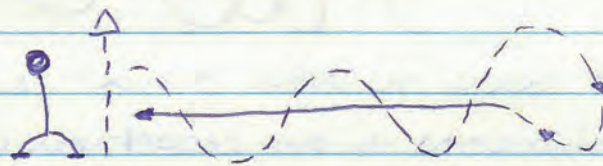
A tensão constante sugere uma repulsa? Pulsa o corpo desconhecido entrando na boca.

Onda do requeijão passando de como para a colher, a boca para o corpo, do corpo para o chão.

Repulsa pelo objeto/elemento estranho: movimentos com tensão.

## MOVIMENTO. CAFÉ

- Começa a partir do pescoço e vai subindo até a meia pente, com os braços últimos e um pouco para frente. Quando começa a descer, a língua vai esfregando no dente da ~~trás~~ frente, quando desce da meia pente a coluna se encolhe um pouco e vai andando pl trás um zig-zag até dar uma volta e voltar pl onde estava



1B-01

PARA CLARA

AO

Morde ou não morde?

A partir da mordida, mastigação, mastigação ou não para... Risos... Risos... mãos e corpo tiradas com uma movimentação com "vibrações" (risos), que vem de um lado para o outro. Com o outro pulso, com para frente e para trás. Buscando o equilíbrio junto com a mastigação. Com trações abdominal e as vezes também nas ombraquinhas.

PARA CLARA

Primeiro o cheiro descartado, mas ruim. Depois ir de uma vez e a boca na primeira. Respirar desde M o lábio que dele, quando veio E a língua, estômago que com N u última espulsa o saber T CONTRAÇÃO DO CORPO TODO.

D H H H H

suspiro p tirar o arido ~ sentir o saber quente.

Movimentos na cabeça e tronco. (língua e corpo)

PARA CLARA

1B-01

Um monte de baratinhas na boca que fogem do dente. O gesto gestoso de que ~~ajuda~~ guarda no dente e permanecer no corpo, na boca. Que deseste pelo lado esquerdo da boca e do corpo. Também na mão esquerda e levantamento do pé esquerdo. Quadril do lado esquerdo que leva o movimento.

S

18-01

## FRASE DE MOVIMENTO DO - FALANDO

→ Movimento dos dedos das mãos até ser puxado pelo quadril esquerdo, ainda com os dedos, mãos/braço, quadril vai p/baixar até o lado esquerdo e passa por cima da cabeça. O movimento dos dedos vai passar do p/lo uterino até chegar no quadril e é puxado novamente pelo lado esquerdo e desce ao chão em espiral. Deitada e/ou sentada e braços p/cima. Movimento dos DEDOS. Vira p/a esquerda, junta e o uterino fica por frente do movimento.



18-02

## MOVIMENTO DA PIMENTA

→ Aperta as mãos bem forte e volta com um suspiro

↳ faz a mesma coisa com:

→ rosto e estômago (contração)

→ Aperta o corpo todo indo ao chão e relaxa deitando no chão (barriga p/cima). Contrai subindo e compactando no sacro e relaxa. Contrai TUDO até virar de lado e relaxa.





Percebo, a partir dos relatos, que as movimentações oriundas do paladar são geralmente focalizadas na face e, ao se expandirem para o resto do corpo, aparecem em maior parte no pescoço e tronco, incluindo a ocorrência de contrações, ondulações e expansões. Localizo, assim como Leal (2012), que a referência tátil se encontra presente também na língua, influenciando, em alguns casos, diretamente na movimentação. Um exemplo disso é a textura do mel, que é lisa e grudenta, sugerindo movimentos de deslizamento das mãos e ‘ondas’ horizontais espalhadas pelo corpo.

O fator do gosto também se encontra presente, visto que, geralmente, o não gostar sugere uma movimentação mais retraída e contraída, enquanto o gostar sugere algo mais expansivo, circular e relaxado.

As movimentações descritas acima foram observadas a partir da análise dos diários e de discussões acerca da experimentação dos alimentos entre as intérpretes-criadoras. Percebemos claramente a relação tátil entre o elemento em contato com a língua e a movimentação das outras partes do corpo. Tais experiências nos geravam, muitas vezes, dúvidas sobre qual seria o real envolvimento entre a sensação do paladar e o movimento realizado pelo resto do corpo.

Enfim, noto que até o presente momento muitas questões foram problematizadas, porém ainda não foram sanadas. É importante ressaltar que, para o processo de criação de movimento, tais problemas não influenciaram e não prejudicaram seu desenvolvimento.

## **Notas de cheiro**

Na experimentação do olfato, mantive a proposta de utilizarmos objetos/elementos que proporcionassem diferentes sensações e que, de alguma maneira, pudessem se apresentar como opostos. Por exemplo: um cheiro doce e um cheiro cítrico, ou um cheiro forte e um cheiro suave. Os procedimentos de “A Dança pelos sentidos” foram mantidos sem nenhuma alteração.

A seguir, os relatos de diário sobre a experimentação dos elementos do olfato<sup>1</sup>:

---

1 Idem.

# Clara e o perfume

Quando o aroma entrou pelas suas narinas foi como se uma pluma leve tivesse demorado seu corpo!

Uma brisa floral envolveu seus movimentos... muito mais SUAVES!!!

o cheiro

com que ela ficasse leve, muito leve...

momentos retornaram

Toda essa luz de Clara...

Um vento leve...

O cheiro também penetra no corpo, porém o alimento possui volume.

20/03/2012  
Alho para Clara:

- Ela fechou os olhos com bastante força e quando o alho entrou pelas narinas pareceu que ele estava atenuando seu corpo, diminuindo numa contração.
- Ous: O efeito, para mim, se mista menos intenso que o paladar, talvez por não ter um contato direto com o elemento.

Pl Clara, a relação entre o efeito e o paladar são diferentes pois pl ela o efeito reage + a) o seu corpo! Traçando pl ela uma relação involuntária de movimentação!

O caso pl mim:

O vento tocou o aroma do alho, primeiramente. Soube discute, sabia sei pelas glândulas nasais e uma leve balançar do torax de um lado para o outro, tomar meu corpo!

Cada vez mais alho, mais alho, mais vento de alho... enjoó... luz enjoó... e este mago se contai e o torso vai para trás, as mãos seguram levemente as pernas...

Toda movimentação é leve + suave, fluente e contínua

ARNICA O MENTE -> PARA ELA

Este elemento faz com que a Clara feche os olhos com toda força, seu nariz faz um movimento que se deslocava para os lados. Como se o elemento tivesse causado alguma reação alérgica!

(Ela agora não para de espirrar!)

Depois seu corpo começa a reagir com contração primeiro nos ombros, depois de forma mais leve, no abdômen.

O último movimento faz com que as extremidades do corpo se chocassem bem de leve!

Ela sentiu uma ARDÊNCIA!

Fator do gosto influencia na movimentação: quanto mais agradável é o cheiro, mais suave é a movimentação.

O Cheiro DOMINA NOSSOS CORPOS, parece que se espalham mais rapidamente pelo corpo...



Cheirinho de neném...  
Água de cheiro

Hum... delícia de cheirinho de bebê!!! Assim que inspirei essa delícia meus lábios serraram meu tórax se expandiu, como se quisesse que o ar entrasse mais ainda pelo corpo. Meus ombros se elevaram sutilmente e minhas costelas se expandiram para as laterais.

minhas mãos se esfregaram suavemente nas pernas e depois no pescoço!

Não tive como não fazer conexão com bebês, foi intuitivo e instantâneo!

### Sequência da colônia de bebê:

Começo sentada O/ as duas mãos nos tornozelos e os pés no chão, inspiro e abro o peito, repito a inspiração e tiro suavemente o pé direito do chão (2x) e repito a 1ª inspiração, no final dessa inspiração eu viro p/ esquerda e fico de joelhos. A mão direita se esfrega no pescoço e a mão esquerda sobre pelas costas e tb se esfrega nas nuca até que as duas mãos passem pela cabeça e <sup>(esquerda)</sup> fiquem ao lado do corpo. A direita se guia a cabeça na lateral. Volto p/ a posição inicial

e a mão direita agarra a perna esquerda, fazendo-a puxar o peito e a mão esquerda segura a direita. Acaba O/ as duas pernas próximas ao peito e a cabeça abaixada.

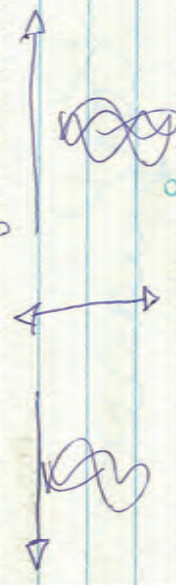
(E) 01

PARA BRUNHA

- O cheiro que chega a leva o corpo  
pl'bras, realiza?

Em contradição o corpo a abra e  
abraça o cheiro, cria espaço entre as  
articulações desde o pé até a sobranca-  
lha que levanta.

Corpo aberto pl' o cheiro ofendido,  
refrescante. Cheiro que invade o espaço  
Como que invade... ganha espaço



PARA CLARA

Imprensa... e... reações instantâneas, fechan  
mais o olho que já estava fechado. Cheiro  
andado, que vai pl' o olho, passa pela cabeça.  
Talvez pela alergia o nariz se mexe.  
em um zig zag que passa pelo corpo.  
Ombros levantando. Corpo fechado.

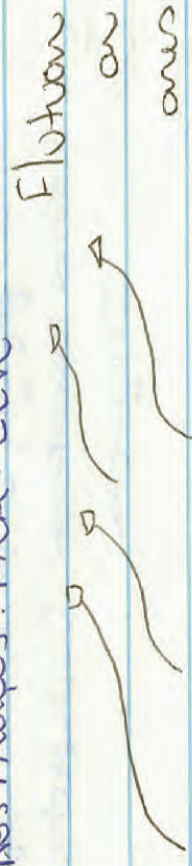
Inquieta

PARA CLARA

Refluxo

Entra u passa pelo corpo... Cheiro  
leve, corpo leve, que soba e deslota  
flutuar... O cheiro que levar pl'  
cima... leva... leve... leve-me.

Como uma onda que passa u para  
nas mãos. FICA. LEVE



O H H H O

## MOVIMENTO DO

## Perfume

→ Sob a mão direita e uma leve ondulação e os braços (repete 3 vezes) Na 4ª dá um passo a frente (repete 2 x) na 2ª desce em cãscaras (sem leve) Sob a mão esquerda, dá uns passos p/ trás. Muda a direção, braços sobre os quando estão descendo sobem de novo e a pena direita p/ trás e de novo e a pena esquerda.

## MOVIMENTO ARNICA

→ Tremiliga de ombro e cabeça, respete pulando virando de lado, com o pé esquerdo fixo, vira 3 x o tremiliga. O tremiliga para a plimão vira p/ o lado e da 3 para o tremiliga na mão direita um cima da esp. vira p/ frente fecha os olhos e a mão → relaxa p/ o lado, qnd volta o tremiliga volta p/ o ombro e o pé "joga fora".

## ALFIO

Descontentável quando

chegar, até reconhecer o

desconhecido. O cheiro que

fica impregnado no ar,

quada dentro do corpo perto da coluna fazendo

o movimento de todo recolhido com os ombros

p/ dentro. Voltado p/ o chão

\* Não nasce quando o cheiro está perto

ou longe de nós FORTE!

\* Reação involuntária



Movimentação pequena

quase inteira com o mo-

vimto de "infinito" (∞) com o ombro.

Mãos que apertam firme as punas. Ao

ver, parece que o cheiro entrou e parou

como uma fumaça pelo corpo

Chá de maçã e canela

ou só canela?

Churo da canela que estava distante e o

corpo tinha vontade de ir buscar (p/ cima)

Movimentação "leve", buscando o

cheiro distante.

Perna direita que se levanta, quase como se fosse flutuar, levitar.

- BUSCA DO CORPO PELO CHEIRO FRAÇO

de  
cheiro fraco



ao sentir o cheiro e quase um cavinho a mão faz um cavinho na pele, a base trabalha um pouco mais na base a mão vai p/ o perfume onde faz um cavinho a volta. CONFORTO

Contração do abdômen e ombros. Da um passo e salta com as duas pernas dobradas (FAZ 2 VEZES) na 3ª ao invés de saltar, cai no chão, sobe as duas pernas em vitor e cai quase um pente. Vai se rendendo ao chão.



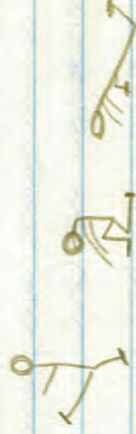
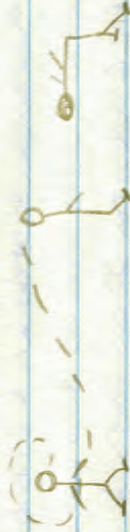
## MOVIMENTO DO



\* SEMPRE GUIADO PELO NARIZ.

- Começa lado esquerdo, passa pela cima, vai até quase no chão, vai correndo p/ o lado esquerdo.

- Cambiadação, sobe na minha ponta e sobe de uma vez. Daí um passo p/ trás, levanta braços e pernas direita 2 vezes, na segunda ajoelha no chão, vai a frente até levantar para a esquerda e ela puxa p/ trás até levantar e sentir o cheiro pensando



Noto, a partir dos relatos, que as movimentações oriundas do olfato, assim como as provenientes do paladar, são geralmente focalizadas na face e na cabeça, e ao se expandirem para todo o corpo, aparecem em maior parte no pescoço e no tronco, incluindo contrações, ondulações e expansões. O fator do gosto também se encontra presente, uma vez que, geralmente, o não gostar traz uma movimentação mais retraída e contraída e o gostar sugere movimentos mais expansivos e relaxados.

Observo que, assim que o elemento é experimentado, há uma movimentação primeira dos órgãos do sentido envolvidos na experiência. Logo, o nariz se abre para o ar entrar e esse movimento de expansão, muitas vezes, acaba gerando pequenas movimentações na boca e nos olhos. As reações ao gosto, sejam positivas ou negativas, também acabam gerando uma reação expressiva na face. Ou seja, em alguns momentos, o gostar de algo era seguido por um sorriso, ou o desgostar era seguido pelo franzir da testa.

Muitas imagens e memórias se associam ao olfato, porém, como já mencionado anteriormente, “A Dança pelos sentidos” não impede que as imagens, as memórias e as relações de afeto apareçam na movimentação. O mais importante é cuidar para que essas imagens não sejam mote para a criação da movimentação. Ou seja, deve-se deixar o movimento acontecer pela reação primeira ao estímulo experimentado e somente se uma memória estiver associada a esse movimento, ela poderá influenciá-lo.

## **Notas tateáveis**

Durante as experiências com o tato, propus uma vivência de sensibilização dos sentidos, na qual saíamos, em duplas, estando uma das pessoas com os olhos vendados e os pés descalços. Realizamos essa vivência duas vezes, sendo uma destas com a utilização de fones de ouvido (com música), na tentativa de “bloquear” os estímulos auditivos dos espaços percorridos, além de perceber se, deste modo, os outros sentidos se sobressaíam. Somente após esses dois momentos realizamos a experimentação com os objetos/elementos que propusemos como estímulo tátil.

Relato de diário sobre as vivências e experiências com o tato<sup>1</sup>:

---

1 Idem.



## VIVÊNCIA - BUNA

### TATO DO PÉ

A cada momento o chão fica diferente! Há momento que o chão é liso, há momentos em que é áspero! Cada mínimo degrau causa uma diferença no seu uso, na sua referência! Tem um momento que o chão era de bolinhas, muito diferente. A Temperatura Também variava muito, tudo se torna refúcio para a pé e corpo descobri qual é o espaço!

### Tato das mãos

A forma como as mãos sentem varia muito de um objeto para o outro! Existem diversas maneiras de tocar um objeto! Quando encoste numa pedra foi de um jeito... quando encoste numa flor, foi de outro jeito... Cada objeto uma referência, uma intensidade, um toque! Sempre cauteloso e com expectativas.

### Saucesos de Tempo

Quando a Clara me puxava mais rápido (sem corer) eu sentia mais confiança. Quando me puxava mais lento (com cautela) isso gerava um medo, uma desconforto por não saber o que iria acontecer em seguida.

Pudei fazer um passeio com a Clara, para "Ativar" os sentidos dela!

A levei para vários espaços onde ela pudesse sentir o que estava ao seu redor de olhos vendados.

Foi uma experiência interessante! Ao mesmo tempo que ela estava se entregando ao estímulo, estava se entregando à mim. A minha responsabilidade de "guia" para com ela foi intensa e isso fez com que as minhas escolhas fossem de essencial importância para as vivências da Clara.

Depois partamos para o momento de experiências e eliminamos o seu pé para a Clara a Gelera Rosa!

As experiências isso ela se comover e seu corpo foi para trás, fingindo com que tivesse uma repulsa ao objeto!

Quando coloquei a gelera em suas mãos, ela fez movimentos tensos com os dedos e com o resto! Seu tônus era médio! As mãos se moviam para cima e baixo, alternadamente. (→ Isso para a gelera não escorregar entre os dedos!)

Consistência de gelera → corpo com "ngje!"

Todos esses elementos mudavam todo o tempo. Sons de carros, máquinas, vento batendo na grama, árvores balançando, pessoas passando ou falando... Cada hora uma temperatura, hora mais fresco, hora mais quente, hora com sol, hora com vento... havia também os cheiros, favelas...

MUITOS ELEMENTOS

MUITOS ELEMENTOS

PLUMA → Elemento

Era muito macia e fofa... e quente. Me fez sentir conforto. Os dedos "afofaram" o cachecol e ao passar pelos braços e ombros me fez movimentar de maneira contínua.

Quando tive o elemento continuei a fazer movimentos contínuos, paralelamente ao movimento dos dedos. De "afofar". Os pés também se moviam de forma leve e ondular.



O movimento que reproduz a qualidade do objeto: fofa/afofar.

## PASSEIO DOS SENTIDOS

→ Hoje eu fiz o passeio pela UFV ainda com os olhos vendados e desta vez também com o iPod no ouvido, na tentativa de "bloquear" os estímulos auditivos externos e manter um "padrão" de músicas para os ouvidos!

Por esse motivo, senti que a temperatura ficou muito presente hoje! O Sol estava forte. Tinha momentos em que ele aparecia e desaparecia, fazendo reações involuntárias! Momentos em que eu encostei num poste frio e num poste quente... O PESO também foi outro fator que ficou muito presente. Peguei uma pedra pesada, depois um pedaço de tijolo mais quente e mais leve e por último a clara me deu uma folha super leve... Esses 3 estímulos trouxeram reações f's em vários aspectos: peso, textura, temperatura.

Falamos sobre tentar fazer essa experiência na rua, para estimular as reações dos sentidos e ao mesmo tempo causar reações nas pessoas.

VOCÊ JÁ PAROU PARA SENTIR HOJE?

Falamos tb. sobre as f's entre os sentidos. Achamos que o olfato e o paladar trouxeram reações + imediatas nos momentos!

Nota sobre as diferenças de intensidades de reações aos estímulos propostos e as afetações de cada sentido.

## VIVÊNCIA COM OS OLHOS FECHADOS

Fecha os olhos e se deixa ser guiado pela pessoa... CONFIANÇA!  
Confiança para sentir a pessoa por onde for.

O contato o local facilita na entrega do corpo para o sentir.  
Principalmente o TATO. Reconhecer os objetos colocados, não trazer p/ a minha zona de conforto e respirar.

Quando começa a sair do conforto quanto dos locais e dos objetos, vem o medo e a insegurança que o desconfia do traz. O contato, a sensibilidade a claudicação se intensifica com.

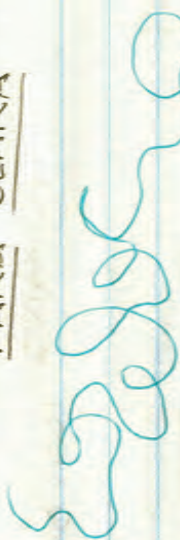
O chão disponível tocando o pé traz o medo da queda, do machucado.

Minha sequência das lembranças penduradas:

Começo numa 4ª péssima na ~~pe~~ meia ponta com os 2 pés. Faço um movimento de embalar meio estúpidos e um pouco p/ o chão.

Meu pé esquerdo cominho p/ frente c/ os dedos e de lado, fecho as mãos (que se enchem nas costas da mão) e fecho os 2 pés em 6ª péssima. Então faço isso girando p/ esquerda e termino num saltinho. Faço 2 passos p/ frente avante e tanto os pés pelo chão c/ os braços dobrados na frente (tipo um "sarracoi") Então faço uma torção p/ o lado contrário e termino a sequência no chão.

## PARA CLARA



GELADO em contato al o  
embrio... REPULSA.

GELADO em contato al o prito.  
MUITA REPULSA.

Risos de nervosismo, arrepios  
do "gelo" da geladeira. Que escorre  
entre os dedos, que apudon na  
pele... NÃO DESSEGUADA... Que quase  
cai no chão.

Que com mais a geladeira gelada,  
tira? Movimentos encolheres p/1  
recolher o objeto. Parnes para  
vitas.

REPULSA RE PULSA

RE PULSA

PULSA

por que está vivo  
porque sente

A sensação de não poder  
converter ou girar está sempre  
presente no trajeto. E o mundo  
do conhecido (bomulho de carro)  
mas no momento desconhecido do  
cresce.

- Contra Clara é a Bruna.

Quando vai voltando para  
a zona de conforto. O cabelo enca-  
rabelado, a voz conhecida...

Entuaga do tal do corpo en  
pauze de vigeunhos que fazem parte  
do cotidiano.

Corpo que sente

sentir

sem

sente o medo

sempre em movimento

Relação de  
estranhamento com  
o objeto/ elemento:  
movimento de  
repulsa.

## PARA BRUNO



- Passar pelo corpo e usar uma mão sorriso. Quem vê de fora tem a impressão de que está girando.

Cochuecel que passa pela pulseira e nave, faz com que o corpo se movimente leve, com as ondulações que o próprio cochuecel já tem.

O formato de helicóptero do cochuecel passa para o corpo que se movimenta circularmente.

De acordo com o contato do cochuecel no corpo as ondulações vão se movimentando e ganhando espessas no corpo.



## MOVIMENTO DA GUECEA

→ Começa ajoelhada. Com um impulso da embora, mãos direita vai p/ o chão e outra de 4 só com as mãos (4 "palmos"). Mãos direita para na dentro da mão esquerda, com os dedos deilhando, vai virando fazendo o pé de punha e braço.

Mão direita vem por baixo a "gueda" na punha direita: passam por cima do corpo. Depois braços esquerda brasa punha esquerda e esticam os 2 na frente juntado.

Braço e punha direita levantam e dobram, punha e tornozelo dobram e voltam (repete virando ao lado e voltando a frente). Traz a punha e braço esquerdo.

Os 2 pés e 2 punhas levantam e ficam, e dá um de cada vez.

Brincar com a numeração útil, mais durante o trajeto. Desde a utipure dura da janela de 4m quente pelo nel, até o pé no chão, a nambina, o ventilador.

Os vários estímulos táteis fixam mais presente o estímulo da



TEMPERATURA



→ Elementos que se relacionam com o útilis.

\*E assim como o objeto, as reações involuntárias do corpo ficam presentes no estado também. De acordo com o estímulo a reação é instantânea.

\*Quando você vê (enxerga) o que você vai sentir o seu cognitivo prepara-se, quando o estímulo tem o mesmo

**PARA BRUNA** **SEMENTE PONTUDA**  
 \* A semente que encosta na pele  
 u "machuca" um pouquinho faz o  
 corpo reagir com susto.  
 A palavra "doer" leva o corpo  
 para trás como se afastasse  
 a "doer".  
**TREMILIQUE.. SUSTO, AI..**  
**MASAGEM, DOER. REPULSA**  
**PARA CLARA** **Pano de doer**  
 \* O pano que roça a pele... leve  
 Leva o corpo que não para... segue  
 segue o trajeto do pano... Longe  
 Longe para onde?  
 Escorre  
 Na pele que pulsa presença  
 de sensações mil  
 Presença de mil  
 Sensações  
 Sem Ação... Presença

Relação prazerosa  
 com o  
 objeto/elemento:  
 movimentos de  
 aproximação do  
 corpo ao estímulo.

**COM CLARA**  
 É unificado como estou com os  
 olhos fechados e ouvindo uma música  
 alta me levou para outro local.  
 Me faz presente. Mil presentes.  
 Presentes surpresas. Presente na ação  
 Não me imparti onde eu pode-  
 ria estar, as sensações eram tão  
 fortes que fazia um sentido, ali, na  
 aquele momento. Como eram muitas  
 informações o tempo todo... Quando  
 uma sensação estava muito presen-  
 te, logo vinha outra que era mais  
 forte u a outra já não fazia  
 mais importância.  
 Seta que u isso o sempre a gente?  
 Muda... muda... para... Controle remoto  
 Talvez por isso quando chega o  
 pano, fica a vontade de estar  
 horas improvisando só com ule.  
 → Estado meditativo  
**PRESENTE**

# Seda

- Braço direito puxa a deusa o resto do corpo
- Braço esquerdo puxa a deusa o corpo
- Perna direita " " " " "
- Tronco " " " " "
- Perna o pé direito pelo chão
- Com o quadril e braços faz um semi círculo a frente. Braço direito vai longe e esfrega uma mão na outra e o ombro leva a nuca 10/ o lado direito (REPETE 3x mudando a direção)
- Na última vez cai no chão em espiral, para pelo chão, faz um release para trás, escorrega para esquerda até deitar de barriga no chão.



Considero importante ponderar que as vivências que fizemos pela Universidade, de olhos vendados, foram bastante significativas, nos levando a propor novas experiências neste formato. Uma dessas experimentações foi a improvisação no campo de girassóis (descrita em anexos), que surgiu como um desdobramento dessa primeira vivência. Posteriormente, seu registro foi editado, e ela se tornou parte integrante do resultado criativo.

Quanto às movimentações criadas através dos estímulos táteis, observo a reprodução corporal das qualidades dos objetos/elementos experimentados. Por exemplo, se o elemento era pontiagudo, realizávamos movimentos retos e diretos, se o objeto era mole, realizávamos movimentos com pouco tônus e bastante peso. Pontuo também que, ao haver estranheza com relação ao objeto/elemento experimentado, as primeiras reações eram de repulsa, afastando o corpo do estímulo em questão. Já quando o corpo se sentia confortável e íntimo com relação à proposição, este, geralmente, realizava movimentos de aproximação ao estímulo.

Os diferentes materiais experimentados nos levaram a criar movimentos de diferentes qualidades corporais. Tais vivências me fizeram concluir que as relações táteis que estabelecemos com objetos ao nosso redor são distintas e, em nosso próprio dia a dia, podemos perceber como o corpo reage de forma desigual às texturas, temperaturas e tamanhos de objetos.

## **Notáveis imagens**

A fim de estabelecer um foco para os estímulos da visão, propus que trabalhássemos com imagens (fotos, recortes de jornais ou revistas). Essa escolha se deu pelo fato de termos sempre utilizado um objeto/elemento que pudéssemos carregar para realizarmos as vivências. Logo, seguindo essa lógica, não seria possível que propuséssemos a observação de uma paisagem real ou algo maior, o que me auxiliou na opção sobre a utilização de imagens em papel.

Na investigação dos estímulos visuais procuramos recortar, ao máximo, a observação das imagens propostas. Para tanto, utilizamos uma caixa de sapato (contendo a foto em seu interior), a fim de restringir o campo de visão e estabelecer, assim, o recorte proposto pelos objetos/elementos pesquisados. Realizávamos, portanto, uma aproximação da cabeça para dentro da caixa e assim observávamos as fotos em questão.

Nesse momento, não reconheço a criação de matriz e células de movimentos, portanto, considero a “improvisação pelos sentidos” o mote para a criação das frases e desenvolvimento de seqüências de movimentação.

Relatos de diário sobre as experiências com a visão<sup>1</sup>:

---

1 Idem.

Reprodução da  
imagem no corpo:  
formas e  
associações.

### Folha Indiana:

- Senti muita REIA e ao mesmo tempo tranqüilidade, pelo verde da folha.

minha movimentação sequencial é:

Começo com as 2 pernas fechadas e fecho as minhas mãos também! Subo as mãos e passo desde os pés até em cima de novo. Deito de lado e inicio um enrolamento de pernas e tronco. As pernas se mantêm unidas. Como um bloco e o tronco também (como se estivesse isolado).

Depois coloco as 2 mãos ao lado dos ombros c/ a palma voltada para baixo, viro a palma p/ fora e estendo os braços p/ fora (os dedos das mãos sempre juntos) volto as p/ mãos ao lado do corpo c/ a palma das mãos p/ cima e faço isso 2x.

Como  
uma  
debradina  
de folhas...

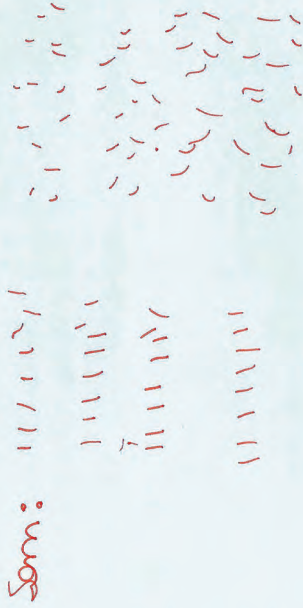


Acho tão interessante  
as linhas retas da  
natureza e toda a  
sua perfeição!



# 1/02/12

VISÃO → MARACUJÁ (FOTO)  
E PREGOS

Som: The image shows four rows of hand-drawn sound patterns. The first row consists of vertical lines of varying heights, representing the sound of 'MARACUJÁ'. The second row consists of vertical lines with small circles at the top, representing the sound of 'PREGOS'. The third and fourth rows are similar to the second row, showing variations of the 'PREGOS' sound pattern.

Plic/ Plac da boca

Turn/ tá dos dentes

Clac/ Clac da língua

movimentação:

Quando vai e vem e o balançar dos braços várias vezes. Depois começa a movimentar toda! todas as partes do corpo como uma mistura de sensações e por último surge um som da boca como tic tac tic tac tictictac (uma pausa) e depois um silêncio ... ..

Relação das movimentações criadas a partir da visão com sons.

Vai a Veru dos TIG-TAC

visão:  
PILULAS  
COLORIDAS

Não sei porque mas essas imagens de hoje me trouxeram sons, e muitos sons me remetiam à infância, à brincadeira e bem humer meus movimentos:

| :::: |    sento e: |    ::::  
 |    :::: |    sento e: |    ::::

Sento braço forte  
flexão nos joelhos, saltar  
6x com a mão flexão  
nada, forte balanço  
de quadril e braços  
na horizontal. +  
sento de frente.

arrasta uma puma p/ frente,  
vira de lado e forte 6x uma  
batidinha o/ a ponta dos dedos  
dos pés (as mãos nos joelhos) e  
forte um vai e vem com as  
pernas p/ frente p/ trás e os  
braços alongados p/ trás e p/

Novamente,  
associação aos  
sons.

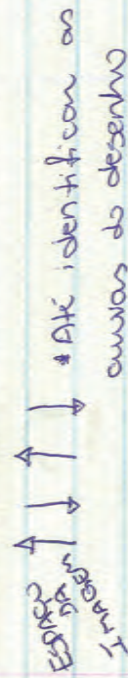
# PARA CLARA BONEQUINHOS

CLARA

- Um boneco para frente
- Um boneco para trás
- Um definido
- Um indefinido
- Um redondo
- Um violão

Em um vai e vem infinito

\* 1ª reação, afasta a aproxima



\* Até identificar as curvas do desenho

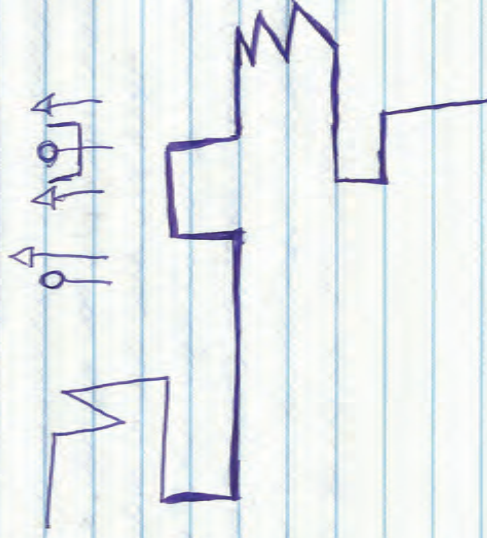
## MOVIMENTAÇÃO BONECOS

- Andando para trás e para frente...
- Correu bem grande e vai diminuindo até cair pl frente e pl trás ex: o peso do corpo num tirar o pé do chão
- Do mov. de ir pl frente e pl trás saem movimentos circulares rápidos e lentos até parar

# PARA BRUNA FOLHA DA INDIA

\* Cresce a coluna e já vai braços aos lados. Movimentos retos e dobrados como a imagem.

-> O que eu senti fugir foi a primeira reação da Bruna: Permade, gir com o corpo e imagem que foi visto... Depois o movimento foi se dissolvendo, mas o 1º impulso foi a reprodução.



Reprodução corporal da imagem.

## PARA CLARA NÓ de PANO

- Imagem com profundidade, a da frente é nítida e de trás distorcida. FOCO e DISTORÇÃO

\* 1ª reação: movimento do nó com o corpo.

\* Rotação com o espaço que a própria imagem traz.

### MOVIMENTAÇÃO DO NÓ

→ Na frente movimentos precisos

↳ Sentada com as pernas dobradas (quase cóccaras), vira c/ o peso na mão p/ o lado direito, repete p/ o lado esquerdo, e

- Repete p/ o lado direito tirando a perna esquerda (3 vezes). Na 3ª vai e volta

→ Cambalhota p/ trás, chuga ajeitada com p/ o lado esquerdo. Da um nó c/ o braço direito até deitar de lado

01 DE FEVEREIRO  
 PARA CLARA  
 ERVA

1ª REAÇÃO: Judo explode no lado certo  
 \* Movimentos pontuados  
 \* IMAGEM DENTRO DA CAIXA

MOVIMENTAÇÃO DA ERVA

→ Pulando alternando as pernas (4 tempos) - Pulando e as 2 pernas juntas (4 tempos) até cair o ultimo. Vem subindo e movimentar alternando com as escarpulas até subir o ultimo.  
 → Braço direito dobra ao lado e a mão no ombro - Braço esquerdo estica ao lado, depois "bate na barriga" - Estica cotovelo do braço direito e mexe o punho 2 vezes p/ cima e p/ baixo  
 - REPETE 3 vezes e depois vai andando fazendo isso.

PARA BIRUNA  
 MARACUTÁ

DEUSA PARA CLARA  
 BUDISTA  
 ou indiana?

1ª REAÇÃO = vendado de copiar ou imagem u dai ven o que sai  
 - lembrança dança Indiana  
 - O QUE SAIU OOO MOVIMENTAÇÃO

Sapatado: sons e variações de velocidades

→ Bem lento = ~~2~~  
 - 2 stamps (direita e esquerda)  
 - 1 heel (direita frente)  
 - 1 stamp (direita)  
 - 2 heel (direita lado) (pausa) + Stamp  
 - 2 vezes  
 - Bate 2 vezes a muca ponta direita cruzada na punha esquerda, passa um feno e vira p/ o outro lado  
 - Cai uhem co lado ~~esquerda~~ DIR <sup>direita</sup> passa braço ~~esquerda~~ p/ cima caindo p/ o lado esquerdo  
 - RECOMESA a aculeta até ficar mt rápido.

PARA BIRUNA  
 MARACUTÁ



Trabalhar o sentido da visão foi um dos momentos mais difíceis da pesquisa, perdendo, talvez, somente para o sentido da audição. Ao mesmo tempo que a atuação da nossa visão é praticamente constante, temos uma tendência a banalizá-la, ou seja, vivemos um processo de exclusão de imagens, de criação pré- concebida de significados e estamos o tempo todo olhando, mas não observando com atenção. Vejamos o que Patrícia Leal diz sobre a visão a partir de sua experiência:

O desafio em relação à visão é realmente tirar do automático, reaprender a ver. Observar com olhos de ver e não com imagens e reações pré- concebidas. O processo a partir da visão me parece extremamente mental, como já mencionei o fator espaço se relaciona ao pensamento. As práticas associadas a este sentido/fator do movimento se velaram bastante lógicas, uma arquitetura do corpo no espaço. (2012, p. 75)

A partir das ponderações de Leal (2012), também pude observar tais fatos em minhas proposições da pesquisa, sendo que um deles refere-se ao aspecto que a autora trata em seu livro sobre a relação da visão com o fator espaço. Estes diálogos apareceram de forma significativa nos relatos apresentados acima.

Outro fato que pude notar foi a incidente criação de sons a partir dos movimentos gerados pelos estímulos visuais. Em alguns momentos, a movimentação vinha acompanhada por ritmos ou musicalidades que, mais tarde, no momento do resultado criativo, puderam ser exploradas, se tornando partes integrantes do trabalho.

## **Notas sonoras**

Para a exploração do sentido da audição, eu propus que ambas as intérpretes- criadoras trouxessem os diversos estímulos que surgissem de objetos/elementos. Optei por este recorte, pois, assim como nos outros sentidos trabalhados, utilizamos materiais de fácil transporte para realizarmos a afetação em laboratório (sala de aula). Ou seja, ao seguir a proposta inicial, não poderíamos nos deslocar, transitar ou realizar proposições em/com espaços/ locais de grande porte.

No trabalho com a audição, também não identifico nem localizo a matriz e as células de movimentação, porém me é possível reconhecer as frases. Logo, compreendo, assim como no sentido da visão, que a “improvisação pelos sentidos” foi o principal procedimento utilizado para a criação das seqüências dançadas.

Relatos de diário sobre as experiências com os elementos utilizados na audição<sup>1</sup>:

---

1 Idem.

# AUDIÇÃO

2/02/12

~~ZIP, ZAP~~  
ZIP

ZIP, ZAP →  
←

O som penetra os ouvidos e sem racionalizações alguma, o corpo reage à ele! Quando o ziper entrou no ambiente eu estava caminhando e quando o som foi feito meus ombros se ergueram e meu pé saiu do chão, isso aconteceu várias vezes até que a Clara espionou e eu fiz um salto pequeno para trás e uma contração!

Acontecem muitos ruídos na sala e é difícil se concentrar em apenas um deles!

~~O som e a visão~~ a audição e a visão nos parecem ser mais cotidianos das acontecem mais ativamente. Conseguimos alcançar o que está distante e imagens e sons entram sem pedir licença. Já os outros você pode escolher se quer deixar, se quer comer ou pegar! Por isso essas duas (audição e visão) tem que ter um foco específico. Para não ficarem perdidas e receberem todos os estímulos do ambiente.

Opção de escolha:  
sem utilizar as mãos ou outros mecanismos, a audição é o único sentido que não podemos controlar temporariamente.

Som desagradável:  
afastamento ou  
oposição do corpo  
em relação ao  
objeto/ elemento.

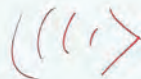
## Caixinhas de Espanhapão

may and max

Parecia um som audido, me dava um pouco de arrepios. Das primeiras vezes que eles se tocavam (um pedaço da caixinha com a outra), fazia um som bem alto e que estava muito próximo do meu ouvido, por isso meu corpo se movimentava na intenção de contração lateral para o lado oposto do som ...

Isso aconteceu diversas vezes, então comecei a fazer um ruído que me deu certa alívio. Isso me fez esfregar uma mão na outra e fazer sons com as minhas mãos perto dos meus ouvidos.

Logo fiz também algumas fricções das mãos nas pernas, que me levavam ao som das caixinhas se friccionando entre elas.



Como se uma onda  
sonora invadisse o  
tímpano ... vibrando  
junto com o corpo ...



DIGITAL

→ 1º vem o ruído ... do ruído surge as movimentações.

TREMULIQUES COM A ÁGUA CAINDO.

É unparado como a direção de onde vem o som ... direciona a minha movimentação.

Quando o som vem do alto, de baixo, do lado esquerdo, lado direito, frente e trás, leva a movimentação "contínua" para determinado lado / direção.

- DIA Z DE REVERTEJO ... ÁGUA, ÁGUA, ÁGUA ... Salve Salve Yemanjá

- Sensação da água passando pelo meu corpo da forma que ela cai & no corpo.

Direcionamento espacial do movimento de acordo com a posição do som em relação ao corpo.

Influência do estímulo sonoro na movimentação: padrões, costumes ou real inspiração?

D

A - Movimento dire a sensação de R que o movimento surge a partir do "ruído" que leva com o barulho novo.

B

R - O som (audição) está sendo completa U mente diferente dos outros sentidos, pois N mesmo depois que o cheiro acabava, A ou o tato, ou o paladar, ou a imao "numiam" ~~acabava~~ a movimentação CAIXINHA continuava reverberada.

DO A sensação que estou na audição ESPARADAPADO são é que quando tem som tem movimento, quando o som "para" o movimento acaba. Por mais que esteja presente a sensação do som o movimento não continua.

É fato que grande parte dos bailarinos está muito habituada a compor, se movimentar, dançar, somente ao som de uma música. Na contemporaneidade, esses padrões estão, aos poucos, sendo quebrados e re-significados. Ou seja, muitos intérpretes-criadores, antes habituados a criar a partir de um estímulo sonoro, hoje se perguntam se realmente necessitam deste recurso para gerar uma dança.

Acredito que essas referências ainda estão presentes em nosso cotidiano, seja na própria linguagem da dança ou nas aulas de ginástica, nas danceterias, nas escolas de dança... O que posso afirmar, a partir da minha experiência, é que estamos o tempo todo rodeados de estímulos sonoros que nos afetam sensivelmente, em alguns casos, e em outros, nos afetam de modo a criar bloqueios e superficialidades.

No que diz respeito à movimentação obtida a partir da audição, percebo a relação com a espacialidade e com a qualidade sonora. Como apontado no diário de pesquisa, em alguns momentos, posso notar a reprodução da movimentação de acordo com o tamanho, com a intensidade e com a velocidade do som proposto, assim como posso analisar que as movimentações tendem a estabelecer uma relação espacial com o objeto/elemento que está produzindo o som.



Considerações  
Finais

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

E os meus pensamentos são todos sensações.  
Penso com os olhos e com os ouvidos.  
E com as mãos e os pés.  
E com o nariz e a boca.  
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la.  
E comer o fruto é saber-lhe sentido.

Fernando Pessoa

A partir dos processos vivenciados por meio do presente trabalho, pude suscitar pensamentos sobre as mais diversas naturezas da pesquisa. Sejam elas de ordem prática ou teórica, todas proporcionaram momentos de experiência e reflexão, trazendo contribuições para o contexto das pesquisas em dança.

Todas as ponderações apontadas aqui se apresentam como considerações parciais, que neste momento serão recortadas, mas que certamente apontam possibilidades de ampliação de estudos e de indagações. A seguir, exponho as reflexões pontuais acerca dos temas que compõem a presente pesquisa.

### **Das reflexões e pontes teóricas**

Ao trabalhar com os temas do saber sensível e das relações estabelecidas entre o sujeito da percepção e o mundo que o cerca, pude perceber as conexões existentes entre os pensamentos filosóficos e as pesquisas em artes. Entendo que as artes dialogam com diversas áreas do conhecimento e que, por este motivo, é tão importante reconhecermos as contribuições filosóficas para o aporte teórico dentro das pesquisas em artes. Os conceitos estabelecidos pelas ciências humanas me auxiliaram a compreender questões sobre o meu fazer artístico, sobre os processos de cognição e percepção do ser humano no mundo, contribuindo não somente para o apontamento de reflexões profundas e conceituais, como também para a ampliação da visão artística que tenho, hoje, sobre a dança.

### **Dos procedimentos de criação de movimentos através de proposições fundamentadas na “Dança pelos sentidos”**

Dentre os apontamentos mais relevantes sobre as diferenças, as semelhanças e as curiosidades do estímulo dos cinco sentidos da percepção para a criação de movimentos em dança, está a noção de singularidade que cada sentido estabelece com a criação. Assim como



Leal (2012), desde o princípio pude notar certa dificuldade em identificar a matriz e as células de movimentos. Quando trabalhadas nos sentidos da visão e da audição, pude identificar tais diferenças entre movimentações criadas a partir de cada sentido, principalmente no que se refere às ações envolvidas em cada um. O ouvir e o ver não possuem ações concretas de movimentações aparentes, diferentemente do tato que, para sua operacionalidade, por vezes necessitamos realizar ações como pegar, aproximar, esfregar; do olfato que necessitamos inspirar ou do paladar que necessitamos abrir a boca, mastigar e engolir, entre outras tantas ações.

Percebo, portanto, que apesar dos sentidos serem responsáveis por nossa percepção, e que por isso agem de forma conjunta e indissociável, para o recorte da presente pesquisa, essa análise individual faz-se necessária. Isso porque, a cada foco que damos a determinado sentido, ao ser estimulado, nos é possível ter mais clareza de suas respostas e de suas reverberações corporais.

Pontuo, ainda, que as experiências vivenciadas por cada bailarino, ao experimentar os procedimentos propostos por esta pesquisa, são únicas e muito pessoais. A cada vivência, novas descobertas ou redescobertas iam surgindo, deixando a pesquisa fluida, prazerosa e com grandes possibilidades de novos recortes.

Os procedimentos adotados para a criação de movimento a partir dos sentidos da percepção me fizeram inferir sobre: quais os saberes necessários ao corpo para se movimentar? Como a fragmentação metodológica interfere na criação de movimentação e a concepção de um trabalho artístico-acadêmico? Como poderia desenvolver o material corporal levando em consideração somente as memórias suscitadas a cada experimentação?

Enfim, considero as questões latentes como possíveis desdobramentos da pesquisa e pontuo que os caminhos percorridos até aqui poderão servir como mote para o seu desenvolvimento artístico e científico.

## **Da pesquisa em dança**

Escrever sobre o meu próprio fazer em dança foi tarefa árdua. Muitas vezes, durante a escrita, me encontrava atravessada por questionamentos e sempre tinha a certeza de que não haveria respostas fáceis.

Eu, que realizo uma pesquisa de dimensões práticas, em processos criativos, fico ainda me indagando sobre como tornar orgânica a escrita a respeito da minha pesquisa. Pesquisa, esta, que é muito pessoal e particular, sobre meu corpo e meu conhecimento sensível, transcrita em

papéis e letras. Papéis brancos e letras negras; processo em cores, temperaturas, aromas, sons e gostos.

Essa organicidade da qual eu falo, se refere ao movimento único da pesquisa. A investigação completa que envolve corpo, movimento, fala e escrita. E a questão é como transformar todos esses eventos investigativos em uma única pesquisa, uma única voz reflexiva acerca de um percurso. Compartilho aqui das mesmas reflexões de Rosa Maria Bueno Fisher, sobre a escrita reflexiva e a “conversão do olhar na escrita acadêmica”:

[...] sem (...) deixarmos de ser nós mesmos, de falar dessa pessoa única que aqui está a pensar, sem deixarmos de estar atentos ao nosso país, ao nosso lugar, ao nosso tempo, às agruras e belezas do espaço e da hora de habitarmos – esse é o grande exercício do que estou chamando aqui de conversão do olhar na escrita acadêmica, como cuidado consigo, como escrita de si, como arte da existência. (FISHER, 2005 p. 124)

Os apontamentos expostos me fazem compreender a pesquisa como um processo de criação, sendo que, sua construção carrega um olhar cuidadoso e artístico. A escrita que construí no presente trabalho de conclusão do Mestrado traz consigo minhas percepções mais íntimas, corporais e afetivas, se tornando, assim, parte da minha “arte de existência”.

Foi através das letras transcritas aqui que pude, ao menos, tentar transmitir a sensibilidade contida nos aspectos poéticos, cognitivos e artísticos do trabalho em questão. Penso que todo o material analisado e anexado - os registros escritos, as fotos e vídeos e ainda as inserções de doses poéticas e estimulantes aos sentidos - me auxiliou durante a construção textual desta pesquisa.

Através da opção pelo tema dos sentidos, fui, aos poucos, descobrindo sua imensidão e reconhecendo diversas possibilidades de caminhos a percorrer. Percebo o seu potencial como pesquisa e já encontro possíveis desdobramentos.

O campo de leitura e seu confronto com a prática me apontaram questionamentos sobre as relações estabelecidas entre o corpo e o espaço, bem como sobre o saber sensível do intérprete-criador em dança e seus desdobramentos empenhados na composição em dança.

Ao reconhecer na teoria sobre Corpo-Espaço de Regina Miranda (2008) uma das bases para a compreensão do fluxo de mutações entre “o meio ambiente, o corpo e o espaço”, a pesquisa dialoga de forma conceitual sobre as relações entre os objetos/elementos estímulos e os intérpretes-criadores, trazendo a compreensão, no corpo, sobre o que reside no espaço externo e sua influência nas sensações físicas provocadas pelos sentidos da percepção.

À luz dos conceitos estabelecidos por Duarte Jr (2010) sobre o saber sensível, pude

encontrar as bases da pesquisa, que dialogam com “o corpo que conhece o mundo antes de podermos reduzi-lo a conceito” (p. 126). E que o saber que reside na nossa carne, através do “saborear do mundo”, torna-se aparente nos processos de criar movimento e dança.

Os saberes do corpo, em seus contextos sensíveis, afetados pelos estímulos aos sentidos da percepção, me fizeram inferir sobre a necessidade da ampliação da abertura dos ‘poros’, do contato com o outro e com o mundo, proporcionando leituras poéticas e sensíveis sobre a criação da movimentação e do trabalho artístico apresentado.

Por fim, as questões como a expressividade do intérprete-criador ao movimentar-se a partir dos sentidos, a presença cênica e as relações com o espectador, trazidas no presente trabalho, me fizeram deduzir que essas reflexões estão longe de serem esgotadas, porém, latentes no pensamento sobre a criação em dança.



Bibliografia

## BIBLIOGRAFIA

- ALEIXO, Fernando. **Corporeidade da voz: a voz do ator**. Campinas: Komedi, 2007.
- CARDIM, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.
- DAMÁSIO, ANTONIO R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DUARTE JR, João Francisco. **A montanha e o videogame. Escritos sobre Educação**. Campinas: Papyrus, 2010. P. 23- 32.
- \_\_\_\_\_. **O Sentido dos Sentidos: a educação (do) sensível**. Criar Edições Ltda., 2001.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Escrita acadêmica: arte de assinar o que se lê**. In: COSTA, Maria Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (orgs). Caminhos investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- GIL, José. **Metamorfoses do corpo** (2ª Ed.). Relógio D'Água Editores, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, H. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.
- LABAN, R. **Domínio do Movimento**. São Paulo: summus, 1978.
- LAINAY, I. **Laban ou a experiência da dança**. In: SOTER, S. (Org). Lições de Dança 1. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998, p.80-81.
- LANDOWSKI, Eric. **Viagem às nascentes do sentido**. In: SILVA, I.A. (org). Corpo e sentido: a escuta do sensível. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. – (Seminários e debates). Capítulo II, 21-44.
- LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.p. 151-165.
- LEAL, Patrícia. **Amargo Perfume: a dança pelos sentidos**. 2009. (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Amargo Perfume: a dança pelos sentidos**. São Paulo: Annablume, 2012.

\_\_\_\_\_. **Respiração e expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban.** São Paulo: Annablume, 2006.

MILLER, Jussara. **A escuta do Corpo.** São Paulo: Summus, 2007.

MERLEAU- PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** 3ª Ed.- São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MUNDIM, Ana Carolina. **Técnica e Criação em Dança: possibilidades de um pensamento contemporâneo-** Anais do I Simpósio e IV mostra de Dança FAP- Curitiba, 22 a 28 de setembro de 2008- Curitiba: Faculdade de artes do Paraná, 2008. (ISSN: 194-6312)

\_\_\_\_\_. **Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio.** 2009. Tese (Doutorado em Artes)- Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

\_\_\_\_\_. **Dança da personagem: um estudo do movimento e da ação na linguagem contemporânea.** 2004. Dissertação (Mestrado em Artes)- Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban.** São Paulo, Annablume, 2003. 124 p.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós Modernidade.** Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Ignacio Assis. **Viagem às nascentes do sentido.** In: SILVA, I.A. (org). **Corpo e sentido: a escuta do sensível.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. – (Seminários e debates). Capítulo I, 9-20.

VIANNA, Klaus. **A Dança.** São Paulo: Siciliano, 1990.

Sites:

**Folha Online-** <http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947.shtml>- acesso em 22 de novembro de 2012.

**Pensador-** <http://pensador.uol.com.br/> - acesso em 12 de junho de 2012.

Fotos:

Todas as imagens fotográficas presentes no trabalho são de autoria de Natália Oliveira. (fotos do resultado artístico e da pesquisa nos girassóis).