

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA

THAÍS CHAVES CAMILLO

A BUSCA DO SUPRASENSORIAL EM UM CORPO QUE DANÇA

MANAUS
2021

THAÍS CHAVES CAMILLO

A BUSCA DO SUPRASENSORIAL EM UM CORPO QUE DANÇA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na disciplina de Orientação de Projeto de Pesquisa II, do curso de Bacharelado em Dança da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como exigência para obtenção do título de Bacharel em Dança.

Orientador: Prof. Me. Getúlio Henrique Rocha Lima

MANAUS
2021

*Toda tentativa individual de expressão deve ser
respeitada como uma arte*

(Hélio Oiticica)

AGRADECIMENTOS

Gratidão é um sentimento que me acompanhou em cada etapa dessa pesquisa. Gratidão ao meu esforço e determinação, aos grandes artistas pensadores que vieram antes de mim e me proporcionaram caminhos para novos conhecimentos, à vida e a arte de Hélio Oiticica e aos futuros pesquisadores que podem ainda mudar o mundo. Ciência e arte são o futuro para um mundo mais humano e sustentável, que tenhamos cada vez mais cientistas artistas a caminho!

Gratidão eterna à minha família por me apoiar desde o momento que a vida me levou ao caminho da arte, durante cada adversidade, e até a finalização dessa pesquisa, que é apenas mais um passo nessa trilha tão bela e louca. Eu digo que a vida me levou a esse caminho porque acredito que não foi uma decisão. Acredito que cada um tem sua missão no mundo e aqueles cuja missão está atrelada à arte serão chamados por ela mais cedo ou mais tarde. E sou grata por sempre ter tido o apoio e o amor das três pessoas que mais amo nesse mundo: minha mãe, meu pai e meu irmão.

Gratidão a cada pessoa que emanou energias boas a esse trabalho, sejam próximas ou distantes, aos meus amigos, pois, que coisa linda é uma amizade sincera, e tenho que admitir que tenho muita sorte nesse quesito. São pessoas que a vida me presenteou e que choram minhas lágrimas e sorriem meus risos. Ficar feliz pelas conquistas de outra pessoa é um sentimento muito raro, e por isso sou grata a cada uma delas que existe na minha vida.

Gratidão aos meus dois participantes Amarelo e Turquesa que coloriram minha pesquisa com sua boa vontade, seus dons e seus corações enormes. Sem vocês essa pesquisa não seria a mesma.

Gratidão ainda a cada momento de desespero, especialmente nesse momento tão triste e delicado que estávamos e ainda estamos vivendo, pois todos eles tornaram o que sou hoje e fizeram essa pesquisa ser o que é agora. Gratidão à paciência e determinação de cada professor da Universidade do Estado do Amazonas que não desistiu de seu orientando (inclusive o meu), pois é mérito nosso finalizar a graduação, mas sem o amparo de vocês seria impossível. E por fim gratidão à vida e a cada novo dia, pois nunca sabemos quando será o último.

RESUMO

Com base nos experimentos artísticos de Hélio Oiticica e suas pesquisas sobre a sensorialidade humana, minha pesquisa objetivou desenvolver um processo criativo, com foco autoetnográfico, que investigasse a percepção sensível do intérprete criador e a busca de seu dilatamento, que é o que Oiticica chama de suprasensorial. Oiticica afirmava que esse fenômeno era impossível de ser estimulado por outra pessoa, pois ele deveria surgir espontaneamente. Partindo disso, a hipótese da pesquisa foi a possibilidade, ou não, de se buscar um dilatamento sensorial em um processo criativo que pudesse se aproximar do suprasensorial, proposto por Hélio Oiticica. Ao longo da pesquisa, pude perceber que, por mais que a percepção seja subjetiva e individual, nós como artistas existimos para instigar nós mesmos e nossos participantes ao desapego de nosso condicionamento rotineiro. Para Oiticica, o suprasensorial não poderia ser intencionalmente provocado, mas faz-se importante o artista dar a pista a respeito dessa busca. O dilatamento sensorial acontece quando nos propomos a perceber o banal como algo extraordinário, ou pelo menos como algo diferente do que costumamos notar. Para isso, o processo dividiu-se em três partes: um levantamento teórico a sobre a busca do suprasensorial e como inseri-la no universo da dança; os aspectos metodológicos da pesquisa; e a descrição e análise dos laboratórios sensoriais.

Palavras-chave: Sensorialidade. Hélio Oiticica. Suprasensorial. Dança. Improvisação.

ABSTRACT

Based on artistic experiments of Helio Oiticica and his search about human sensoriality, my research aimed to develop a creative process, with autoethnographic focus, which investigated sensitive perception of the creator interpreter e the search of its dilatation, witch Oiticica calls supersensory. Oiticica claimed that this phenomenon was impossible to be stimulated by someone else, because it should appear spontaneously. Starting from this, the research's hypothesis was the possibility, or not, of search for a sensorial dilatation in a creative process which could approach supersensory, proposed by Helio Oiticica. Over the research, I could realize that, although the perception might be subjective and individual, we, as artists, existed to instigate ourselves and our participants to detachment of our routine conditioning. For Oiticica, the supersensory couldn't be intentionally provoked, however it's important for the artist to give the clue about this search. Sensorial dilatation happens when we propose to perceive the banal as something extraordinary, or at least something different from what we use to notice. Thus, the process was divided in three parts: a theoretical survey about the search of supersensory and how to insert that on dance's universe; methodological aspects of the research; and the description and analysis of the sensory laboratories.

Keywords: Sensoriality. Helio Oiticica. Supersensory. Dance. Improvisation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- a potência da luz e da cor.....	5151
Figura 2- a potência da luz e da cor.....	52
Figura 3- a potência da luz e da cor.....	53
Figura 4- o som de todas as coisas.	54
Figura 5- o som de todas as coisas.	55
Figura 6- a essência do toque.	57
Figura 7- a essência do toque.	58
Figura 8- a essência do toque.	59
Figura 9- a junção de todos em um nó.	65
Figura 10- a junção de todos em um nó.	66
Figura 11- a junção de todos em um nó.	66
Figura 12- a junção de todos em um nó.	67
Figura 13- a junção de todos em um nó.	68
Figura 14- a junção de todos em um nó.	69
Figura 15- a junção de todos em um nó.	70
Figura 16- a junção de todos em um nó.	73
Figura 17- a junção de todos em um nó.	74

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. CAPÍTULO I – REFERENCIAL TEÓRICO.....	10
1.1 A VIDA E A ARTE DE HÉLIO OITICICA.....	10
1.2 A BUSCA DO SUPRASSENSORIAL.....	11
1.3 O SUPRASSENSORIAL EM UM CORPO QUE DANÇA.....	17
2. CAPÍTULO II – ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	22
2.1 QUANTO À ABORDAGEM.....	22
2.2 QUANTO À FINALIDADE.....	23
2.3 QUANTO AOS OBJETIVOS.....	23
2.4 QUANTO AOS MÉTODOS.....	23
2.4.1 Quanto ao ambiente.....	25
2.4.2 Quanto ao grau de controle de variáveis.....	26
2.5 PARTICIPANTES/SUJEITOS.....	26
2.6 INSTRUMENTOS PARA COLETA DE DADOS.....	27
2.6.1 Diário reflexivo:.....	29
2.7 PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS.....	35
2.7.1 Entrevista intérpretes Amarelo e Turquesa pré-experimento.....	36
2.7.2 Roda de conversa.....	42
2.7.3 Entrevista intérpretes Amarelo e Turquesa pós-experimento.....	43
3. CAPÍTULO III – LABORATÓRIOS SENSORIAIS.....	49
3.1 A POTÊNCIA DA LUZ E DA COR.....	49
3.2 O SOM DE TODAS AS COISAS.....	53
3.3 A ESSÊNCIA DO TOQUE.....	56
3.4 A LEMBRANÇA DO CHEIRO.....	60
3.5 AQUELE SABOR.....	61
3.6 A JUNÇÃO DE TODOS EM UM NÓ.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79

INTRODUÇÃO

Durante todo esse período pandêmico, perguntei-me a relevância desta pesquisa para a realidade em que estamos vivenciando. Antes o problema de pesquisa se resumia a como buscar o suprasensorial em um processo criativo em dança, porém, com questões ainda mais complexas em andamento, a própria sensorialidade passou a ser um possível problema de pesquisa, uma vez que estamos vivendo em um momento de restrição sensorial parcial ou completa, em alguns seguimentos.

Tudo que antes fazíamos juntos, agora fazemos isolados, e todas as sensações que antes podiam até passar despercebidas, agora já nem temos chance de dar atenção a elas. Então todo meu estudo focou na percepção sensorial, como foi afetada e como pode ser potencializada, mesmo com poucos recursos ou em ambientes inesperados.

Esta pesquisa estudou principalmente as obras e experimentos de Hélio Oiticica, precursor do termo “suprasensorial”¹, e os relacionou aos estudos corporais da pesquisa em dança. Como buscar esse dilatamento sensorial, especialmente nesse período de restrição social, em um corpo que dança? Essa busca é contínua e sem um caminho certo, mas é moldada pelo ato de experimentar e experienciar verdadeiramente toda proposta sensorial, a fim de quebrar padrões de inibição causados pelos hábitos do senso comum.

Hélio Oiticica acreditava que estávamos condicionados ao cotidiano e que a arte e os artistas tinham o dever de derrubar todo condicionamento a fim de procurar a liberdade individual, através de metodologias mais abstratas “visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improvisado, sua liberdade interior, a pista para o estado criador [...]” (OITICICA, 1986, p. 102). E a partir dessas proposições mais abertas, Oiticica procurava abrir o participante para ele mesmo, através de um mergulhar em si próprio e de um dilatamento interior.

Ao longo da pesquisa, fui descobrindo que o processo de percepção, e seu possível dilatamento, é algo muito mais interno que externo. A percepção está intimamente vinculada à concentração interna, ou ao que Oiticica chama de mergulhar em si mesmo, aos processos intuitivos que Bezerra (2016) compara com o ato de ouvir o próprio corpo.

O que Oiticica estimulava era o papel de artistas criadores como incomodadores, propositores de incômodos e desconfortos, para que eles próprios e seus participantes

¹ O termo “suprasensorial”, de acordo com a nova ortografia, deveria ser escrito com dois “s”, como “suprassensorial”, no entanto, como o termo foi estudado e desenvolvido publicamente pela primeira vez por Hélio Oiticica, decidi manter sua ortografia original e preservar a essência de seu criador.

pudessem despertar sua “espontaneidade expressiva adormecida” (OITICICA, 1986, p. 104) e alcançar uma “supra-sensação” (p. 104), que é o dilatamento das capacidades sensoriais.

Então esta pesquisa objetivou estudar as obras e experimentos de Hélio Oiticica, juntamente com outros artistas que investigam a sensorialidade e a criação de arte como, Bezerra (2016), Costas (2010), Leal (2009), Louppe (2012) e Passos (2012), e desenvolver um estudo que relacionou a dança e sua pesquisa corporal com a percepção dos cinco sentidos e seu possível dilatamento.

Por conta da importância dos dois atuantes (artista criador e participante) na busca pelo suprasensorial, esta pesquisa descreve dois momentos: um autoetnográfico, cujo sujeito e o problema de pesquisa sou eu mesma como intérprete criadora, e um experimental com dois participantes convidados. O estudo pessoal, por meio de laboratórios e improvisações com estímulos sensoriais, foi desenvolvido em isolamento social e durou cerca de seis meses, pois um dos critérios de uma pesquisa autoetnográfica é a longa duração e autorreflexão durante o processo. Por diversos fatores que serão mencionados no capítulo II, tais como o tempo e as condições da pandemia, o experimento coletivo foi realizado apenas em uma noite, utilizando minhas experiências pessoais para sua construção.

Desse modo, este trabalho se divide em três capítulos. O primeiro capítulo explora a carreira de Hélio Oiticica, como chegou ao suprasensorial e como relaciona sua arte com outras áreas. Também investiga a percepção e como se relaciona à concentração e aos processos intuitivos, além de investigar a pesquisa corporal e improvisação como mecanismos de expressão de conexão com o mundo que nos cerca. O segundo capítulo descreve metodologicamente como o estudo se desenvolveu, cada passo, falha e estratégia de pesquisa. E o terceiro capítulo descreve e interpreta os laboratórios sensoriais individuais e coletivos.

1. CAPÍTULO I – REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 A VIDA E A ARTE DE HÉLIO OITICICA

Artista performático, pintor e escultor carioca, Hélio Oiticica (1937-1980) marca uma fase experimental e inovadora na arte nacional, juntamente com outros artistas célebres do Grupo Neoconcreto, como Lygia Clark (1920-1988) e Ferreira Gullar (1930-2016).

Seus trabalhos buscavam uma arte que transcendesse as formas tradicionais de se criar e objetivavam quebrar o distanciamento do “contemplar” obras para transformá-las em grandes processos criativos inacabados, nos quais o público interagira a fim de contribuir com a criação. Com as *Invenções*, de 1959, o artista marca o início da transição da tela para o espaço ambiental e desde então abandona os trabalhos bidimensionais e cria relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis.

Oiticica defendia a construção de uma nova vanguarda brasileira, a qual seria marcada pela falta de unidade de pensamento estético, porém com certos princípios em comum, como a necessidade do artista criador de comunicar algo fundamental para ele e a participação ativa do espectador. Ele pregava a “negação do quadro cavalete”, expressão usada especificamente nas artes plásticas, e buscava a formulação de uma arte fora do padrão.

Pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplicaria, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de delimitar como a intenção fundamental de seu aparecimento (GULLAR, 1960, p. 5).

O objeto, cuja superação é defendida por Gullar, está relacionado com a “realidade” que a arte costumava “representar” apenas. Já o termo *não-objeto* se dá pela necessidade, dos artistas da época, de ultrapassar a tradicional maneira de expor obras de arte. Desse modo, o *não-objeto* se tornava um imenso processo contínuo, sem um resultado final efetivo, no qual o público também fazia parte dessa construção interagindo com a obra e o artista. A arte se fazia presente em todo o ambiente, não apenas dentro de quadros, através de diversos mecanismos sensoriais, estimulando o espectador a vivenciar intensamente a criação do artista.

“O espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma opção que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas cogitações do artista” (OITICICA, 1986, p. 11).

A quebra da barreira entre público e artista se dá, nesse caso, pela ampliação da maneira de se apreciar arte, não mais enfatizada no sentido da visão, mas desenvolvida por todos os mecanismos perceptivos existentes no corpo humano, especialmente os cinco sentidos. Em suas

pesquisas criativas, Oiticica acreditava que tudo era válido para se produzir uma arte que fugisse do tradicional, principalmente o apelo aos sentidos (OITICICA, 1986, p. 104).

Com isso, o próprio artista criador precisava se colocar em constante estudo e risco, a fim de ampliar suas capacidades sensoriais condicionadas ao cotidiano. E além da exploração dos cinco sentidos já conhecidos, Oiticica buscava a superação deles, através do dilatamento de suas capacidades sensoriais. Ele acreditava que, tanto artistas criadores quanto seu público, não utilizavam os sentidos em sua totalidade, condicionados ao cotidiano.

1.2 A BUSCA DO SUPRASSENSORIAL

Em uma de suas anotações presentes no livro “Aspiro ao grande labirinto” (1976), Oiticica explicou seu fascínio pela necessidade de uma arte que buscasse o “suprasensorial”. Tal livro foi organizado após sua morte pelo Projeto Hélio Oiticica, o qual seleciona textos entre os anos de 1954 e 1969, e descreve que, para Oiticica, tal processo buscava explorar as sensações do participante a partir de experiências sensoriais e desperta-las dentro de si mesmo.

Este processo de ‘despertar’ é o do ‘suprasensorial’: o participante é retirado do campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região de seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se isso não se dá, é porque não aconteceu (OITICICA, 1986, p. 120).

A experiência de Oiticica, descrita por ele mesmo em seu fichário pessoal em 1967², com o que acreditou ser uma “suprasensação” foi durante seu contato com o samba da Mangueira, uma escola de samba do Rio de Janeiro. O artista valorizava a cultura afro-brasileira e instigava a aproximação do povo brasileiro com suas origens verdadeiras, não com culturas estrangeiras como euro-americanas. Mas acima disso, ele explicou como esse contato o retirou de seu comodismo como espectador passivo para adentrar nas condições propostas pelo samba naquele momento.

Ao experienciar o samba em seu próprio ambiente vivo, o artista afirmou que pôde descobrir seu mito: “O do ritmo como realização interior, como comunhão social, como realização individual num grupo” (OITICICA, 1967, p. 8).

Desde então, Oiticica passou a desenvolver um fascínio por uma arte que buscasse o “suprasensorial”. Para ele, o sensorial puramente dito já era o começo do suprasensorial, mas

² Texto escrito à mão por Hélio Oiticica em seu fichário disponibilizado no Projeto Hélio Oiticica da enciclopédia do Itaú Cultural

<<https://legacyssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=481&tipo=2>>

não interessava nada que fosse proposto por artistas como participação que não influenciasse no comportamento do participante, tendendo a cair em apenas um novo esteticismo.

Quando ele aborda o termo suprasensorial, estuda a relação do corpo com as sensações “multissensoriais”, sendo este termo usado para definir o “acionamento de múltiplos sensores naturais em vários estados perceptivos” (LEOTE, 2015, p. 27). No entanto, o despertar do suprasensorial de Oiticica vai além da multissensorialidade.

Toda arte, para Oiticica, está em busca de um significado suprasensorial da vida, ou seja, está à procura de “transformar os processos de arte em sensações de vida” (OITICICA, 1986, p. 120). Tais processos são marcados pela investigação das percepções sensoriais externas a fim de despertar sensações internas, promovendo, assim, o “dilatamento das capacidades sensoriais habituais” do artista e buscando uma “percepção total” (OITICICA, 2008, p. 193).

Partindo disso, Oiticica buscava despertar em si, como artista criador, mas ele também procurava estimular qualquer um que se envolvesse com sua arte, saindo de uma percepção condicionada à rotina e se permitindo explorar o desconhecido. O termo “desconhecido” está relacionado com o que Oiticica chamava de “adormecido”. Ele defende o estímulo da “espontaneidade expressiva adormecida [...] condicionada ao cotidiano” (OITICICA, 1986, p. 104) a partir do dilatamento das capacidades sensoriais do artista.

Mas como estimular esse dilatamento sensorial?

Oiticica afirmava que o artista, ao propor algo, não consegue tirar sua subjetividade da proposição, e que, por vezes, transmite algo que não quer. Então, ao intencional algo ao participante, ele não pode esperar que o comportamento dele seja semelhante ao seu. O que Oiticica incentivava era a utilização de proposições cada vez mais livres, que se construíssem junto com o participante para que ele, dentro do processo, conseguisse superar suas próprias barreiras sensoriais.

É certo que o que quero definir como uma ‘sensação suprasensorial’ pode ser vivenciada de muitos modos indiretamente: os místicos de toda ordem, na dança a sua embriaguez do ritmo, ou simplesmente na incidência de vivências fortes que tomam o indivíduo de assalto ou nas ‘revelações’ criativas que de uma vez (ora em vez) aparecem. Mas não nos interessam aqui como especificamente ‘sensações’ provocadas; são contingentes e não ocorrem ao serem provocadas intencionalmente (OITICICA, 1967, p. 6).

A sensação “suprasensorial” seria uma reação subjetiva a um fenômeno vivenciado. Porém, Oiticica acreditava que existiam mecanismos que incentivavam esse despertar sensorial, que agiam diretamente sobre ele, como a música, o ritmo e a dança. Mas, para ele, o uso de tóxicos e alucinógenos, com exceção da bebida alcoólica, eram infalíveis como liberadores

suprasensoriais, pois, a partir deles, “os sentidos são modificados para uma ação interna [...], libertando poderosas vivências” (OITICICA, 1967, p. 6).

Na busca por sua razão de ser, a arte, defronta-se com os mais inesperados caminhos, de acordo com os estudos de Oiticica, com “novas e incessantes experiências, [...] e delas temos que tomar conhecimentos tirando-lhe proveitos” (OITICICA, 1967, p. 8). Mas então surge a limitação pelo preconceito, a inibição e o condicionamento social que causa receio para participar dessas proposições experimentais.

O que Oiticica traz como proposta em suas obras que buscam a suprasensorialidade é a oportunidade de se abrir para novas experiências, de imergir nelas assim como ele imergiu no samba que, para ele, é um ritual de comunhão, um religamento com as origens míticas primordiais, “de onde veio e há longo tempo se afastou”. Isso era o samba, em sua interpretação, e era preciso estar em seu ambiente, por exemplo o ensaio da Mangueira, para vê-lo e senti-lo em sua completude.

Cada manifestação deve criar seu próprio ambiente, ou casca como Oiticica chamava, para que viva completamente. Um ambiente é feito de diversos estímulos sensoriais, e por vezes estamos tão condicionados a perceber nosso meio da mesma maneira que deixamos certas sensações e informações passarem despercebidas.

Em sua tese de mestrado, Marina Vargas Tomaz (2016) disserta a respeito da percepção sensorial vinculada à supremacia da visão em detrimento dos outros sentidos.

O paradigma visuocêntrico, definido por Joana Berlarmino (2004) em sua tese como a predominância da visão sobre os outros sentidos, e sobre o modo de agir e perceber, é entendido aqui como uma apreensão de mundo há muito questionável, sobretudo no campo da arte, já que o conhecer não se limita a utilização da visão, e onde, evidentemente, aprende-se também através de outros sentidos e suas conexões somáticas (TOMAZ, 2016, p. 25).

Tomaz (2016) investiga o campo da visão como causador de um distanciamento sensorial, no qual os demais sentidos acabam sendo pouco ou nada utilizados. Isso ocorre pois, em uma era digital e globalizada, recebemos constantemente estimulação visual excessiva. No artigo “Zona de risco dos encontros multissensoriais” de Vergara e Kastrup na revista Mackenzie, em 2013, os estudos de Hélio Oiticica são explorados para o desenvolvimento de mediações nas exposições de artes em museus para cegos.

“Oiticica já investia na potência da arte para além da retina como exercício social dos sentidos e meios de expressão, da voz e da fala provocada pela invisível-indizível que revela a cegueira habitual também dos que vêem” (KASTRUP, VERGARA, 2013, p. 54).

Quando se fala da “cegueira habitual daqueles que vêem”, traz-se a ideia de que todos somos condicionados a interpretar e perceber o ambiente, primordialmente, com os olhos.

Kastrup e Vergara (2013) falam ainda do trabalho com deficientes visuais não como uma maneira de intermediá-los ao que já se sabe, mas como uma possibilidade de entender o que eles percebem “suprasensorialmente e não ao que percebemos racionalmente” (KASTRUP, VERGARA, 2013, p. 55). Para Oiticica, estamos condicionados a ver com os olhos, mas não com o resto do corpo.

Ademais, estamos vivenciando um período ainda maior de restrição dos nossos sentidos humanos. Com os protocolos de distanciamento social, isolamento e restrições de segurança por conta da pandemia do Covid-19, nosso comportamento mudou. As mídias criaram ainda mais raízes no nosso cotidiano e, de acordo com Sennet (2020), quanto mais tempo passamos na frente de uma tela, e somos incentivados a fazer isso, mais nos anestesiemos para as sensações ao nosso redor.

Antes, por mais que já estivéssemos condicionados a experienciar os sentidos de modo rotineiro, sem dá-los a devida atenção, ainda tínhamos mais possibilidades de obter novas percepções do que agora. Tudo que antes fazíamos em conjunto, agora somos forçados a fazer separados, isolados ou afastados.

Estudar a sensorialidade vai além dos sentidos individuais. Nosso comportamento social age em torno do que experienciamos e conhecemos através dos canais sensoriais que, para Louppe (2012), despertam nossa consciência crítica e compreensão do mundo talvez ainda mais forte que por vias de comunicação denotativa³.

Em seus estudos neurológicos, Lent (2010) afirma que a percepção pode sofrer influências culturais ao longo do desenvolvimento pessoal, e não ser, necessariamente, única para todos. “Nosso mundo existe por que o sentimos, o interpretamos e construímos uma percepção. Sentimos nosso corpo e sentimos nosso ambiente” (MCHOSE, FRANK, 2006, *apud* COSTAS, 2010, p. 49, tradução da autora). Costas (2010), baseando-se nos estudos de Lent (2010), associa o fenômeno perceptivo aos estudos sensoriais da artista plástica Lygia Clark, que, juntamente com Hélio Oiticica, utilizava sua arte de maneira inovadora e experimental, recorrendo sempre que possível aos sentidos. “A subjetividade é um fator inerente ao fenômeno perceptivo” (COSTAS, 2010, p. 48).

Por ser subjetiva, a percepção influencia o modo como nos comunicamos, expressamos e criamos. Assim, torna-se possível a associação de nossa habilidade sensorial com nossas memórias, emoções, experiências, etc. Não é por acaso que comumente conectamos um cheiro

³ A comunicação denotativa, ou linguagem denotativa, estrutura-se na utilização de palavras, através do uso de significados dicionarizados, a fim de se passar mensagens de maneira objetiva.

a uma lembrança, ou um barulho forte a um desconforto ou uma temperatura muito baixa a uma reação involuntária dos pelos que cobrem a pele.

Porém, privados de nosso contato com outras pessoas, com a cidade e com nossos hábitos diários, completa ou parcialmente, somos quase que forçados a nos manter na frente de telas e permanecer conectados à internet quase que constantemente, e, partindo dos estudos de Sennet (2020), “assistir apassiva”. Nesse contexto, estudar a sensorialidade, ou melhor, a superação dela, torna-se ainda mais relevante nesse momento de restrição. Oiticica (1967) dizia que um processo criador se identifica com nossa própria vida, nasce “de uma constância com o viver diário” (p. 15). E para que possamos nos libertar de padrões e medos, precisamos parar de nos esconder “por de trás de um suposto cotidiano degenerado e ineficaz” (p. 16).

Ou seja, só porque somos incentivados a viver de um jeito, a fazermos tudo de modo online e produzirmos para uma tela, não necessariamente precisamos seguir esses padrões específicos.

Antes minha pesquisa tinha como problemática: Como investigar a suprasensorialidade, estudada por Hélio Oiticica, em um processo criativo em dança? No entanto, ao longo do trabalho, surgiu um questionamento ainda maior: Como investigar a suprasensorialidade de Oiticica em um corpo que dança em estado de isolamento social?

Oiticica (1967) afirmava que o processo criador nasce da repetição e da multiplicação de pequenos atos, é um reflexo de nossa própria vida. Além disso, ele também afirmava que cada forma de expressão muda de acordo com seu ambiente. A expressividade vive e cresce em seu ambiente.

Sem podermos sair de casa, ou saindo sem contato com outros indivíduos, o que podemos tirar de proveito desse isolamento? Ou que ele nos traz enquanto ambiente sensorial e o que desperta em nosso interior?

Em sua tese de doutorado, Ana Maria Rodrigues Costas (2010) embasa sua pesquisa nos estudos de Lent (2010) para relacionar a percepção humana com as abordagens somáticas na construção da dança. “[...] Se formos abertos e curiosos, assim como éramos na infância, as sensações nos estimulam – elas nos prendem a atenção” (MCHOSE, FRANK, 2006, *apud* COSTAS, 2010, p. 49, tradução da autora).

Para a autora, se nos colocarmos atentos às sensações ao nosso redor, concentrados às impressões dos nossos sentidos, estaremos abertos a novas percepções. Ou seja, uma atenção ao mundo externo e uma concentração no mundo interno, na forma como captamos as informações, desperta o que Oiticica chamava de “centro criativo” que há em cada pessoa, artista ou não, mas que está adormecido em meio ao condicionamento do cotidiano.

Concentrar significa centralizar, fazer convergir em um campo, unir em um ponto, um ponto determinado, e este ponto passa a ser um lugar de referência para movimentos que se efetuam ao seu redor, e desta maneira, a adquirir uma função e poder de orientação (GELEWSKI, 1973, p. 14 *apud* PASSOS, 2015, p. 110).

Em seu estudo sobre o artista Rolf Gelewski, Passos (2015), embarca em uma investigação sobre improvisação, processos criativos e fatores de estímulo para criação, e enfatiza a concentração como mecanismo do fazer arte. Para que possamos buscar a subjetividade de nossos atos, precisamos estar conscientes de nós mesmos.

A busca pela concentração envolve o estar presente físico, mental e espiritual, e, uma vez que nos fazemos presentes, tornamo-nos aptos a investigar o que Oiticica tentava inspirar aos jovens artistas: “[...] ou se processa essa tomada de consciência ou se está fadado a permanecer uma espécie de colonialismo cultural ou na mera especulação de possibilidades [...]” (OITICICA, 1986, p. 95).

Passos (2015), utiliza a audição como exemplo de vivência da concentração. Ela a compara com um gesto puro de entrega e que ouvir “significa abrir-se, receber e deixar o recebido entrar em si, lá dentro, despertando ou aquietando, trabalhando, modificando (PASSOS, 2015, p. 109). Ao fazer essa comparação da concentração com o ato de ouvir, Passos (2015), não estuda um fenômeno excepcional. Ela utiliza uma ação comum e atribui características a ela que passaram despercebidas se não forem atenciosamente apreciadas.

Qualquer pessoa com o sentido da audição pode realizar a ação de ouvir. Mas será que estará apto a entender a profundidade e a amplitude de possibilidades desse ato?

A concentração, então, influi a maneira como filtramos as sensações. Nossos sentidos não agem em função de momentos especiais, eles agem de maneira constante e, por isso, são suscetíveis a diversas interpretações e a novos caminhos de se perceber. Ostrower (2014, p. 65) afirma que “os fenômenos novos podem surgir para nós em contextos já parcialmente assimilados”, ou seja, não necessariamente precisamos vivenciar uma experiência inédita para apreendermos uma percepção ou um conceito novo. O novo muitas vezes está em um olhar, agir e interpretar de maneira diferente, e quando digo “olhar” não me refiro exclusivamente ao sentido da visão, mas olhar com o corpo inteiro. Costas (2010, p. 49) afirma que, o ato de estarmos atentos à captação daquilo que sentimos sensorialmente permite-nos a possibilidade de ocorrerem novas percepções.

Afinal o que percebemos e como percebemos são conceitos bem distintos, e o fenômeno da percepção em si não se limita à sensorialidade apenas. Oiticica buscava a superação do puramente sensorial, e, agregando a esse pensamento, Bezerra (2016), aborda a percepção como um fenômeno que não se restringe somente à pele. A autora diz que enquanto acreditarmos

nisso, estaremos “impermeáveis a outras estruturas que compõem o tempo e espaço nas nossas interações e relações” (p. 22).

Desse modo, a maneira com a qual a percepção é utilizada envolve não apenas concentração, mas está ligada também com a intuição, que é o que Passos (2015) chama de “eterno presente”.

Do mesmo modo que a percepção, a intuição é um processo dinâmico e ativo, uma participação atuante no meio ambiente. Os processos de perceber e intuir são processos afins, tanto assim que não só o intuir está ligado ao perceber, como próprio perceber talvez não seja senão um contínuo intuir (OSTROWER, 2014, p. 66).

Ostrower (2014), aprofundando seus argumentos sobre a criatividade humana, utiliza a percepção e a intuição juntas para reformular as circunstâncias do meio que nos cerca e daquilo que há dentro de nós.

De acordo com a autora, a intuição é a base dos processos de criação e possibilita a espontaneidade na compreensão e julgamento de fenômenos, uma vez que ela permite que se visualize e internalize a ocorrência dos mesmos. Muitas vezes, nossa intuição se baseia em circunstâncias que vão além do racional, porém, para que ela seja colocada em prática, faz-se necessário moldá-la a mecanismos expressivos que estão à base do consciente: comunicação e expressividade.

Ostrower (2014, p. 69) afirma que ao intuir “procura-se alcançar um novo modo de ser essencial do fenômeno, através de estruturas que se configuram dentro da materialidade específica desse fenômeno”. Desse modo, ao agir intuitivamente intencionamos a busca de um novo significado a uma determinada especificidade. Mas é preciso experimentá-la, a fim de se alcançar, ou não, esse diferente estado de “ser” que a autora utiliza. Por mais que a intuição aja em níveis inconscientes, os componentes de seus processos procuram fazer associações mentais a algo que já conhecemos.

“O conhecimento intuitivo imediato repercute em nós com um reconhecimento imediato” (OSTROWER, 2014, p. 67). Dessa maneira, experiências passadas servem de referencial para a descoberta de dados desconhecidos ou pouco difundidos. Tais experiências podem ter características sensoriais, teóricas, abstratas, emotivas. Todo tipo de associação incentiva a imaginação e a criação.

1.3 O SUPRASENSORIAL EM UM CORPO QUE DANÇA

Após me aprofundar nos aspectos da percepção e como é possível aproveitá-la mais através de outros processos psíquicos, como a concentração e intuição, fui questionada, durante

a qualificação da pesquisa, como poderia investigar a busca do suprasensorial em um corpo que dança? E que tipo de dança?

Na coletânea de textos de Hélio Oiticica chamada de “A pintura depois do quadro”, organizada por Luciano Figueiredo em 2008, Oiticica afirma que sua pintura, à medida que ia se “não objetivando”, ou seja, deixando de ser apenas uma pintura em um quadro e fazendo parte do ambiente como todo, passava a criar “relações com outros campos da arte” (OITICICA, 2008, p. 85).

Assim como a pintura, a dança também passou ao longo de sua história por um processo de não objetivação. Ela deixou de ser apresentada apenas em palco italiano, com o público distante e passivo, para palcos arena, instalações, intervenções urbanas, videodança e outras formas de interação com as mais diversas áreas da arte.

Nas circunstâncias atuais, a dança e as artes audiovisuais estão ainda mais entranhadas e a disponibilização de conteúdos digitais, mais ampla. A palavra “dança” deixa de ser um substantivo para se tornar uma forma de expressão, comunicação e sensibilidade que vai além de títulos. Para Louppe (2012, p. 41) a dança inclusive ultrapassa essa ideia: muito mais do que uma comunicação, a dança é um processo de empatia.

Em seu livro “A poética da dança contemporânea”, Louppe (2012) revisa uma coletânea de estudos, conversas, experiências e vivências a respeito do que os artistas queriam identificar como “dança contemporânea”.

“Na minha opinião, só existe uma dança contemporânea desde que a ideia de uma linguagem gestual não transmitida surgiu no início do século XX; [...] através de todas as escolas, eu reencontro, talvez não os mesmos princípios estéticos [...], mas os mesmos *valores*” (LOUPPE, 2012, p. 45).

Para Louppe, a dança contemporânea era mais que um estudo de movimento, e sim um aprendizado de corpos.

[...] a dança empenha-se no advento de um corpo que não é dado previamente. Por outras palavras, a dança explora uma multiplicidade de corpos, cada um contendo como que uma partitura secreta, um imenso leque de possibilidades e de tonalidades poéticas [...]. Na verdade, mais do que corpos, há estados de corpo ou momentos corporais, como diria Hubert Godard (LOUPPE, 2012, p. 85).

Oiticica acreditava que a dança, como mecanismo de se alcançar o suprasensorial, não poderia ser apreendida. Ele achava que todos deveriam passar por um estado que ela chamava de “branco com branco” (2008), em que seriam negados todo o mundo da arte passada e seria possível se alcançar um estado de invenção. “Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento

do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão” (LOUPPE, 2021, p. 69).

A dança seria então a poética do corpo, e a dança contemporânea, para Louppe (2012), buscaria não mais uma estética, mas o aprofundamento dos estudos de estado de corpo, de gestos e da pesquisa em dança, de uma busca por autenticidade individual.

Em dança, essa construção de identidade – mutável e móvel em oposição a uma identidade fixa e herdada – pode ser associada à ideia de confecção de uma dança pessoal, ao modo como cada artista criador desenvolve sua cinestesia de modo a tornar sua dança um depoimento pessoal. (BONGIOVANNI, 2017, p. 54)

Em seus estudos sobre improvisação e criação em dança, Bongiovanni (2017) desenvolveu sua tese de mestrado a partir das técnicas de William Forsythe e seu processo de criação. Tais estudos exploravam a participação ativa dos intérpretes no processo criativo. Já não existia mais um coreógrafo inalcançável, mas um propositor e seus intérpretes criadores. Tal propositor tinha o papel de instigar a criação, através de laboratórios de improvisação e criação do próprio intérprete. A improvisação, aqui, torna-se fator imprescindível para a criação de dança e expressão individual.

Para Oiticica (1986, p. 122), a improvisação é uma das características mais importantes da arte contemporânea, pois nela “o contato com os elementos (cor, espaço, tempo, estrutura) é mais direto e imediato; é uma aspiração que repentinamente se realiza, surge, impregna ao mesmo tempo de significados antigos e presentes”.

Passos (2012), citando Haselbach (1989, p. 7) define improvisar como algo vinculado à espontaneidade, à execução de algo sob certas condições não previamente planejadas, adaptando-se às dificuldades e “tornando-se ponto de partida para uma mudança individual” (p. 140). No entanto, a autora, ao estudar Rolf Gelewski e seus processos de criação, afirma que não basta dar total liberdade ao intérprete, pois existe uma tendência a repetir os mesmos movimentos e não explorar novas possibilidades. “Trabalhar dentro dos limites impostos pelo meio nos obriga a mudar nossos próprios limites” (PASSOS, 2012, p. 139).

Em sua tese de doutorado, Ana Maria Rodrigues Bezerra (2016) estuda a influência da natureza no fazer artístico de dançarinos através do apelo aos estímulos sensoriais presentes no meio. A partir de diversas experiências sensoriais, a autora estuda a relação do corpo ao entrar em contato com texturas, temperaturas e densidades diversas, e a criação do que chama de “zona de inventividade” para experimentar novos padrões e estéticas corporais.

Um corpo que se disponibiliza a ser e estar respondendo aos acontecimentos sensoriais no tempo presente e imediato pode significar uma possibilidade de abertura para a construção de novas percepções da realidade, uma comunicação com o imaginário e o criativo universo da dança e uma experiência estética que, neste

contexto da contemporaneidade, ultraja-se de multiplicidade de corporalidades (BEZERRA, 2016, p. 48).

Bezerra (2016) relaciona essa entrega à espontaneidade com a de uma criança e é uma comparação interessante do ponto de vista criativo, pois quando estamos em um ambiente de estudo tendemos a ser cobrados a executar, tanto por nós mesmos quanto por outros. Esse acaba sendo um fator repressivo da espontaneidade.

A ingenuidade e curiosidade da infância se tornam objeto de estudo para a pesquisa de Bezerra (2016), uma vez que estimulam uma entrega maior do artista naquilo que acredita e no que sente, não no que pensa. Oiticica (1986, p. 22) afirma que a “criação é o ilimitado; não adianta querer mentaliza-la. A mente tem o poder de aprisionar o que deve ser espontâneo”.

Oiticica buscava a espontaneidade adormecida em cada um através de uma liberdade criativa e abominava a ideia de criar qualquer tipo de estética, porém, ele não ignorava a técnica. Para ele, toda obra de arte verdadeira não separa a técnica da expressão, uma vez que a técnica não é algo que se ‘apreende’ e se adapta a uma expressão. Oiticica (1986, p. 127) afirma que “a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso [...] está indissolúvelmente ligada à mesma”.

O que ele intencionava era a derrubada de todo condicionamento, a fim de se encontrar a liberdade individual através de “proposições cada vez mais abertas” (OITICICA, 1986, p. 102). Ele acreditava no poder da improvisação dentro da arte como mecanismo de libertação dos esteticismos e dos condicionamentos. A improvisação na dança está muito mais articulada com momentos e estados corporais, como estudou Louppe (2012, p. 85), pois para ela dançar consistiria em tornar “legível a rede sensorial que o movimento explora e cria a cada instante”.

A experiência sensorial, no entanto, não está livre das constantes associações feitas pela mente humana. Tudo aquilo que percebemos com os sentidos remete a alguma memória ou a imagem conceitual, e às vezes uma lembrança afetiva sobrepõe um sentido.

Leal (2009), em sua tese de doutorado, experimentou os sentidos do olfato e paladar como estímulos de criação em dança e, em seus laboratórios, percebeu que, por vezes, uma lembrança afetiva tomava um espaço maior no estado de corpo dos intérpretes de seu processo do que a própria percepção sensorial. Então o que a autora enfatiza é utilização dos sentidos como um ponto de partida. Há uma diferença durante a criação de gestos “a partir da sensação física do sentido ou a partir de uma lembrança” (LEAL, 2009, p. 61).

A utilização dos mecanismos sensoriais disponíveis no ambiente como primeiro estímulo é essencial para a associação dos sentidos e das qualidades de movimentos. Leal (2009) afirma ainda que a busca por metodologias baseadas nos sentidos, e mais

especificamente na ampliação deles, permite o desenvolvimento da expressão do próprio ser, do singular, geralmente ofuscado pelo coletivo.

Dessa maneira, a proposta desta pesquisa foi investigar um processo criativo realizado durante a pandemia do Covid- 19, a fim de explorar as vantagens de estarmos confinados, desregrados tecnicamente e livre dos condicionamentos habituais da dança, para questionar a maneira como o corpo pode improvisar e criar a partir de mecanismos sensoriais disponíveis e também a partir de proposições de diferentes perspectivas.

2. CAPÍTULO II – ASPECTOS METODOLÓGICOS

Segundo Lênin (1965, p. 148) *apud* Minayo (2001, p. 16) “o método é a alma da teoria”. Esse ponto de vista transforma o método científico em algo não mais técnico apenas, mas em um sistema, que conecta aquilo que se pensa e cria com aquilo que se vive e experimenta. Assim, a metodologia da pesquisa nada mais é do que a conexão entre o que pensamos e como realizamos isso na prática ou, no campo da arte, como transformamos as sensações de vida em verdadeiras obras inacabadas.

Benetti (2017), citando Drummond (2011) compara o trabalho do artista criador e do cientista, afirmando que a única diferença entre os dois é a maneira como esse trabalho é descrito. O autor discorre ainda que o conhecimento artístico “não ocorre acidentalmente senão através do exercício do intelecto, e que o impacto de novas criações em arte é idêntico ao produzido por grandes descobertas “científicas” (BENETTI, 2017, p. 150).

O processo artístico é o grande protagonista das criações. Ele é o caminho do artista e, muitas vezes, é mais profundo que o resultado, pois levanta questionamentos. Lakatos e Markoni (2003, p. 157) afirmam que o objetivo da ciência, mais do que aumentar conhecimento, é “aumentar as possibilidades de continuar aumentando conhecimento”.

2.1 QUANTO À ABORDAGEM

Para este tipo de trabalho, a quantidade de voluntários que participarão da pesquisa não é um fator imprescindível para a obtenção de resultados. Preocupa-se aqui mais com o processo e não com o produto. Desse modo, o tipo de pesquisa é característico por sua abordagem **qualitativa**, o que de acordo com Benetti (2017, p. 150) é o caminho mais escolhido no campo das artes por dar “ênfase em práticas interpretativas, representação e construção de significado”

O termo “abordagem qualitativa” aqui é usado de maneira mais abrangente que “pesquisa qualitativa”, visto que, de acordo com Severino (2017), pode referir-se a um conjunto de metodologias, podendo abordar várias referências epistemológicas.

Minayo (2001) afirma ainda que, em uma pesquisa qualitativa, é mais relevante se perguntar “quais indivíduos sociais têm uma vinculação mais significativa para o problema a ser investigado” (p. 43) do que a quantidade em si dos indivíduos. Como essa pesquisa se preocupou em estudar a percepção do intérprete criador em um processo criativo e a busca do suprasensorial, torna-se mais relevante a especificidade do sujeito do que a quantidade do mesmo.

2.2 QUANTO À FINALIDADE

Devido a sua natureza **aplicada**, esta pesquisa objetivou gerar conhecimentos em uma área específica, ou no caso, possibilitar caminhos que incentivem o conhecimento, por meio da aplicação prática, o que Prodanov e Freitas (2013) abordam como mecanismo de se responder perguntas previamente feitas.

A pesquisa se resume a levantar aspectos teóricos da busca do suprasensorial, feita por Hélio Oiticica, além de investigar processos criativos que instiguem a percepção do intérprete criador. Esse levantamento foi aplicado em diversos laboratórios sensoriais individuais e um coletivo, a fim de se estudar a percepção sensível do intérprete em um processo criativo e seu possível dilatamento sensorial.

2.3 QUANTO AOS OBJETIVOS

Esta é uma pesquisa de caráter **exploratório e descritivo**, levando em consideração os objetivos da pesquisa de investigar o suprasensorial por meio de um processo criativo e analisar a percepção sensível dos intérpretes participantes.

Para Prodanov e Freitas (2013) a pesquisa exploratória é marcada por um levantamento bibliográfico, experimentação prática e entrevistas com seus participantes, além de uma análise de dados posteriormente. Já na pesquisa descritiva os fatos são “observados, registrados, analisados, classificados e interpretados, sem que o pesquisador interfira sobre eles [...]” (p. 52).

Enfatizando a possibilidade da investigação do suprasensorial e sua relação com a criação em dança, o intuito desta pesquisa não foi encontrar uma causa a tal fenômeno, e sim estudá-lo e testá-lo de maneira empírica através de laboratórios sensoriais que estimulassem a improvisação através da percepção e sua possível dilatação ou aquisição de novos gestos.

2.4 QUANTO AOS MÉTODOS

Segundo Prodanov e Freitas (2013), o ideal de uma pesquisa é empregar métodos e não um só método, a fim de se ampliar as possibilidades de análise, “considerando que não há apenas uma forma capaz de abarcar toda a complexidade das investigações” (p. 39). A partir desse pensamento e da maneira pela qual obtive dados necessários para a elaboração da minha pesquisa, torna-se claro o método experimental utilizado na pesquisa, uma vez que, para Lakatos e Marconi (2003), “consistem em investigações de pesquisa empírica cujo objetivo principal é o teste de hipóteses que dizem respeito a relações de tipo causa-efeito” (p. 189).

Esta pesquisa utilizou procedimentos que se encaixam no método experimental, de acordo com Gil (2002), tais como, a determinação de um objeto de estudo (o suprasensorial de Oiticica), seleção de variáveis capazes de influenciá-lo (percepção de estímulos sensoriais externos, a improvisação em dança e a concentração interna), e definição de formas de controle e de observação dos efeitos que as variáveis produziram no objeto (laboratórios de improvisação, registros audiovisuais, entrevistas semiestruturadas e um diário reflexivo).

No entanto, minha pesquisa possui uma característica um tanto frágil por investigar um conceito (o suprasensorial criado por Hélio Oiticica) encontrado apenas de modo teórico (através dos registros e obras de Hélio Oiticica). Além de estudar tal fenômeno, minha pesquisa intenciona relacioná-lo a processos criativos, uma vez que Oiticica acreditava que toda arte tendia a se não-objetivar e tornar-se cada vez mais aberta, sem necessariamente um resultado final, mas com grandes processos artísticos. E a vinculação à dança dá-se também pela própria crença de Oiticica de que ela poderia ser um mecanismo de busca do suprasensorial.

Portanto, fez-se necessário um estudo pessoal aplicado por mim e para mim a fim de se entender o que seria o suprasensorial na prática, como poderia aplica-lo em um processo criativo e como compartilhá-lo com outras pessoas. Manteve-se, assim, o caráter autoetnográfico na pesquisa, que está relacionado “ao gênero autobiográfico de escrita que procura descrever e analisar de forma sistemática determinada experiência pessoal no sentido de compreendê-la culturalmente” (BENETTI, 2017, p. 152).

Benetti (2013) ao desenvolver sua tese de mestrado sobre expressividade e performance pianística, utilizou a pesquisa autoetnográfica para contrapor os modelos positivistas, amparados na neutralidade científica, pois coloca sujeito pesquisador como parte do problema de pesquisa. Para ele, os performers não deveriam se manter distantes da pesquisa, uma vez que atuam diretamente na construção dela, e “também usam a prática artística como parte integral da pesquisa que conduzem” (BENETTI, 2017, p. 151).

Fundamentando-se na relação de artista criador e pesquisador acadêmico, estudada por Benetti (2017), esta pesquisa utilizou esse tipo de procedimento para investigar minha própria percepção sensível, enquanto artista da dança e pesquisadora, e o possível dilatamento das minhas capacidades sensoriais em um processo criativo.

Desse modo, durante seis meses desenvolvi diversos laboratórios sensoriais (que serão descritos no próximo capítulo) fundamentados em processos de artistas que investigam a sensorialidade na dança e nas obras e estudos suprasensoriais de Oiticica. Após o estudo prático de cada laboratório, fiz um levantamento dos que tiveram mais relevância para a pesquisa e maior impacto em minha percepção e compartilhei-os com dois intérpretes convidados. Esse

laboratório, utilizou-se de vários artifícios sensoriais para estimular a improvisação em dança desses intérpretes, baseando-se em minhas próprias experiências, a fim de trocar conhecimentos, compartilhar vivências e aprofundar a pesquisa em olhares e interpretações diferentes, mantendo assim seu aspecto experimental.

2.4.1 Quanto ao ambiente

Todos os laboratórios foram realizados no corredor externo da minha casa.

Por que esse corredor?

Desde o início da quarentena, em março de 2020, temos nos mantido isolados, mas como artista criadora e pesquisadora, nunca deixei o espaço ser motivo de limitação. Encontrei então um local na minha casa, esse corredor, cuja restrição gerava uma potência latente de criação. Era meu porto seguro.

Como é um dos poucos pontos da casa em que praticamente ninguém vai, eu me apossei de lá, um dia qualquer, e me senti conectada com o espaço, livre de olhares curiosos e julgamentos desnecessários. Oiticica (1969) acreditava que toda arte chegava à “necessidade de um significado suprasensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida” (p. 119-120). Desse modo, tendo que respeitar as restrições do isolamento social durante a pandemia, que lugar melhor para executar os laboratórios sensoriais que meu próprio laboratório de vida?

O corredor possui uma área relativamente limitada. Um grande retângulo fino, fechado por paredes altas, e o céu como teto. Também possui diferentes texturas, como por exemplo, uma das paredes é feita de mármore áspero, enquanto que a outra foi lixada e pintada para um melhor acabamento, e o chão é preenchido por azulejos e alguns felpos de mato buscando um pouco de luz. Não é exatamente um local propício para experimentação em dança, porém foram essas propriedades limitantes que me colocaram em situação de estudo.

Como bailarina, sempre me pedem para ser grande, aproveitar o espaço e fazer uma quantidade de movimentos em várias partes de corpo ao mesmo tempo e a característica pequena do corredor me permitiu respirar, diminuir, isolar e controlar partes do corpo que antes não percebia. Talvez, ter feito o processo nesse local inesperado já tenha sido um passo para o suprasensorial, uma vez que não separação real entre o espaço e o corpo. O corpo influencia o espaço e o espaço influencia o corpo, um não existe sem o outro, pois o corpo “é uma espécie de espaço que sente” (HISSA, NOGUEIRA, 2013, p. 61). E a peculiaridade desse processo em específico é o local em que ele aconteceu. Ele não poderia ter acontecido desse jeito em nenhum outro lugar.

2.4.2 Quanto ao grau de controle de variáveis

O controle e manipulação de fatores é fundamental para preservar o caráter experimental da pesquisa e para se testar hipóteses. No caso do processo criativo suprasensorial, a hipótese trabalhada foi a influência de estímulos sensoriais para a improvisação na dança e um possível um dilatamento na capacidade sensorial dos artistas participantes ao longo do experimento.

O controle e manipulação das variáveis se apresenta nos materiais escolhidos que podem trazer algum estímulo sensorial para os voluntários da pesquisa, tais como as luzes de LED, o cheiro e sabor do vinho, a textura das paredes, o som e a areia. Cada elemento foi escolhido através de estudos teóricos das obras de Oiticica e de outros artistas que estudam a sensorialidade, como Bezerra (2016), Costas (2010), Leal (2009) e Louppe (2012). Primeiramente cada mecanismo sensorial foi testado por mim em diversos laboratórios ao longo de seis meses de estudo, os quais foram investigados no diário reflexivo da pesquisa e serão descritos no próximo capítulo. Após esse período de teste, desenvolvi um processo criativo a partir dos estímulos que mais apresentaram resultado em mim e compartilhei esse estudo com dois bailarinos. Esse processo compartilhado foi gravado e documentado em uma entrevista semiestruturada, realizada antes e depois da aplicação do estudo.

2.5 PARTICIPANTES/SUJEITOS

De acordo com Araújo, Bossle e Rocha (2018), em uma pesquisa autoetnográfica, o pesquisador é convidado a repensar sua função como produtor de conhecimento e “sua própria subjetividade” (p. 178), a qual se molda constantemente em uma trajetória singular. Além disso, o próprio pesquisador não se define apenas como profissional, uma vez que existe a convergência entre os “eus” pessoal e profissional, que estão presentes sempre em nossas ações e percepções enquanto seres humanos. Então esse tipo de pesquisa se baseia na ideia de que o sujeito investigado, segundo Araújo, Bossle e Rocha (2018), faz parte do próprio problema de investigação.

Portanto, mantendo seu caráter autoetnográfico, eu, como pesquisadora e intérprete da dança, enquadro-me como sujeito da pesquisa. Porém, intencionando aprofundar a investigação, enriquecer o conhecimento e compartilhar minhas experiências acadêmicas e artísticas, incluí dois participantes para vivenciar um pouco desse processo longo e complexo.

Uma autoetnografia demanda bastante tempo, para se chegar a reflexões profundas de si mesmo e perceber mudanças, ou não, enquanto indivíduo empreendedor de conhecimento. Porém, por conta dos riscos da pandemia, as limitações de contato e o curto período em que

essas restrições foram amenizando, quase descartei a ideia de compartilhar esses experimentos com outros artistas da dança. No entanto, ainda consegui realizar um laboratório com dois intérpretes que, assim como eu, são bailarinos profissionais e pesquisadores de dança.

A escolha desses participantes se deu pela semelhança de pesquisa corporal, uma vez que trabalhamos juntos diariamente no Corpo de Dança do Amazonas⁴, mas também pelas diferenças pessoais e corporais, o que afeta diretamente os possíveis resultados da pesquisa. Mundim (2014) fala sobre a dramaturgia do corpo que dança e como é única para cada um “pois o corpo criador é este corpo que dança, ou que não dança ou que já dançou. E essas memórias interferem diretamente na fisicalidade constituída e nas perspectivas que esta fisicalidade pode proporcionar” (p. 51)

O laboratório compartilhado teve que ser bem estruturado e cronometrado, uma vez que tive que elaborar um experimento que englobasse todos os cinco laboratórios principais de uma vez, os quais serão descritos no próximo capítulo. Porém, como a pesquisa foi voltada para artistas da dança, os participantes Amarelo e Turquesa, nomes escolhidos em homenagem a suas cores favoritas, conseguiram se envolver no processo de maneira bastante profissional e se propuseram a participar ativamente da pesquisa (informações adquiridas nas entrevistas individuais e roda de conversa pós experimento).

2.6 INSTRUMENTOS PARA COLETA DE DADOS

A Observação, para Lakatos e Marconi (2003), é o instrumento básico fundamental para toda pesquisa de laboratório, pois não consiste apenas “em ver e ouvir, mas também em examinar fatos ou fenômenos que se desejam estudar” (p. 190). A observação intensiva de uma pesquisa experimental instiga uma aproximação do pesquisador com os eventos a serem investigados e é concluída com a realização de uma entrevista. Porém, para se tornar científica ela precisa ser planejada, sistematizada e realizada metodicamente, utilizando também instrumentos tecnológicos. Nem todos os laboratórios foram registrados por meio de gravações ou fotos, pois, dependendo de sua natureza, eram mais introspectivos ou sentidos que documentados por meios visuais.

⁴ O Corpo de Dança do Amazonas (CDA) foi criado em 1998 pelo Governo do Estado do Amazonas, por meio da Secretaria de Cultura, para compor os Corpos Artísticos do Teatro Amazonas. A companhia é referência em Dança Contemporânea no Amazonas e mantém uma programação artística com repertório diverso. São mais de 60 obras realizadas com a colaboração de artistas convidados do Brasil e do exterior, que mostram a diversidade cultural local por meio da pluralidade da dança contemporânea. Redes sociais: @amigosdocda no *instagram*, Corpo de Dança do Amazonas no *facebook* e *youtube*.

No entanto, para manter seu caráter autoetnográfico, o ponto de vista do pesquisador, o meu no caso, também foi levado em conta, especialmente para a elaboração do laboratório e para análise dos dados coletados.

Esta pesquisa utilizou os seguintes instrumentos:

- Observação sistemática participante
- Registros fotográficos e de vídeos
- Entrevistas semiestruturadas
- Roda de conversa
- Diário reflexivo

Benneti (2017) ao realizar seus estudos de performance pianística utilizou o recurso do diário reflexivo como documento que o permitiu direcionar sua pesquisa como performer por meio de reflexões a respeito do planejamento da prática, o momento da mesma e as considerações posteriores.

Afirma ainda, citando Gray e Malins (2004), que esse instrumento de coleta de dados “constitui um referencial relacionado à prática como objeto de investigação do artista [...]” (p. 163) e pode conter diversos tipos de informação, como “registro de atividades, documentação e progresso de trabalho, referências, ritmos de trabalho, pontos-chave da avaliação e análise [...]” (p. 163). Contribuindo com isso, Fortin (2009) descreveu a coleta de dados de uma pesquisa autoetnográfica como método que permite ver tanto a parte visível de sua prática quanto “a parte invisível, as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram na prática artística e que nascem do relato simples aos gestos” (p. 84)

Ao longo desses seis meses de processo criativo, estruturei cada passo, descoberta, falha e autorreflexão em um diário reflexivo, a fim de manter meus dados fieis a minha subjetividade artística e longe dos padrões rígidos da ciência. Oiticica descreveu, ao longo de sua vida, ideias, princípios e epifanias em anotações singelas em um diário que sequer imaginava que poderia se tornar o que hoje é um livro chamado “A pintura depois do quadro”.

Esse diário é para mim desenvolvimento de pensamentos que me afligem noite e dia, mais ou menos imediatos e gerais. Não sei se há continuidade de um dia para o outro ou se há fragmentação de assuntos ou idéias, o que sei é que é vivo, documento vivo do que quero fazer e do que penso. Para mim anotações e não formulações de idéias são mais importantes. São, pelo menos, menos ‘racionais’ e mais espirituais, cheias de fogo e tensão. Detesto formulações e dogmas. Chega de intelecto. Só obstrui a pura expressão cósmica, cria leis e preconceitos. Dificulta o sentido do ‘sublime’, e para mim toda grande expressão de arte aspira ao sublime. (OITICICA, 2008, p. 115)

Grandes experimentos em arte não precisam começar necessariamente com formulações teóricas e racionais. Muitas vezes surgem de incômodos, sensações, percepções ou reflexões

peçoais e globais. E somente ao longo de sua criação, já em desenvolvimento, que a arte vai tomando sua forma. Minha pesquisa se desenvolveu principalmente com esse aspecto de testar e fazer antes mesmo de saber o que estava sendo feito. Registrando, porém, tudo, mesmo aquilo que poderia não servir a princípio e que fez sentido meses depois.

2.6.1 Diário reflexivo:

05/01/2021

COR

Estudar o significado das cores, que impacto elas têm ao intérprete, que sensação podem gerar, usar luz e sombra (estar no escuro é diferente de estar vendado)

TEMPERATURA

Sensações térmicas no corpo (o que o calor e o frio provocam na movimentação do bailarino? Como estimular isso de maneira ampla e compacta?)

CHEIRO

O odor pode afetar nossos sentimentos. O ser humano é capaz de distinguir cerca de 10.000 odores diferentes. Os aromas podem distrair a mente quando ela está presa a certos pensamentos, podem também provocar fortes lembranças e pensamentos positivos, diminuir e acelerar os batimentos cardíacos. Fantosmia é a percepção de um aroma que literalmente não existe. É como um "membro fantasma" só que com cheiro. Às vezes ele pode permanecer por semanas e vai embora no seu tempo. (Odor fantasma). O olfato é o sentido humano mais sensível. A fragrância de algo penetra na memória de maneira muito mais forte que a visão

PALADAR

(Usar chocolate) Alimentos frescos e crocantes podem estimular, assim como carboidratos relaxam e deixam sonolentos.

SOM

Como uma música ou som pode estimular o corpo?

"Os movimentos da dança são musicais por excelência, ou seja, eles acentuam um ritmo, sugerem o desenho de uma melodia, evocam o timbre de certos instrumentos e sua dinâmica expressa a intensidade dos sons"

TOQUE

O toque humano é de vital importância para bebês e crianças, mas perdemos esse hábito ao crescermos por conta de preconceitos já estabelecidos na sociedade. No entanto, estudo comprovam que um toque leve é capaz de diminuir os batimentos cardíacos de uma pessoa.

Tato: formas, texturas, temperaturas e densidade da matéria sentida em uma experiência táctil.

13/01/2021

Steve Paxton estava interessado em descobrir como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos, as suas reações físicas e como proporcionar a participação igualitária das pessoas em um grupo, sem empregar arbitrariamente hierarquias sociais. Interessava-lhe o movimento do dia a dia, como a ação dos pedestres, o que se faz “aqui e agora”, o que acontece no momento, a indeterminação. Aceitava qualquer material como um veículo de arte. Com isso buscava que a dança acontecesse por si e acreditava que qualquer corpo pudesse dançar.

15/02/2021

Coisas que eu faço quando ninguém está olhando? Quantas versões de mim mesma eu posso ser? O que eu escuto quando ninguém está por perto O que eu visto quando não vou ser vista? O que eu danço quando ninguém está olhando? O que você guarda para si mesmo que *precisa* ser compartilhado?

02/03/2021

Confesso que desfoquei um pouco da pesquisa depois de passar muito tempo decifrando um texto de Oiticica manuscrito sobre o suprasensorial. Tem algumas coisas lá que me deixaram um pouco desnorteadas, então dei um tempinho. Ele diz que a maneira mais fidedigna de se alcançar o supraensensorial é através do uso de alucinógenos e tóxicos e que por conta do preconceito, esse é um estudo pouco explorado. Mas ele também fala que a dança e música podem ser meio que se aproximam desse estado de "entrega/transe"

05/03/2021

eu fiquei me perguntando uma coisa sobre meu trabalho. É importante abordar a situação de isolamento social que estamos vivendo na pesquisa, acredito eu, mas eu devo acrescentar a minha problemática essa questão também? Por que querendo ou não se torna uma pergunta ainda mais relevante (na minha opinião). O problema é: Como investigar a suprasensorialidade, estudada por Hélio Oiticica, em um corpo que dança? Mas me vem a mente também "mas como explorar a sensorialidade durante o isolamento social?" Se for por esse caminho, vou ter que alterar algumas coisas, acho eu.

01/04/2021

“[...] eu acho que a dança não é uma coisa que se apreende. Dança é a dança que se dança. [...] todos têm de passar por um estado de espírito, que eu chamo de branco com branco,

um estado em que sejam negados todo o mundo da arte passada, todas as premissas passadas e você entra no estado de invenção [...]” Hélio Oiticica

30/04/2021

Saber o que não funciona pra você também é um caminho. “Quando eu penso em dançar, tem muito a ver com o eco. Você move sua mão e isso faz o resto de seu corpo se mover” – Ohad Naharin

17/05/2021

Hoje realizei um experimento com o imaginário e comparei-o com o real. Antes acreditava que o termo “suprasensorial” tinha a ver com as sensações externas influenciando nosso interior, mas é uma comunicação mútua. O som estava ali me influenciando de certo modo, mas a minha imaginação me fez relacionar aquele som com a sensação de água em meu corpo. Não precisei raciocinar algo, não foi como “pensar” em água. Ela estava *ali*. Não de verdade, mas estava ali, e meu corpo inteiro a sentiu. Leal (2009) afirma que escutar é um ato de silêncio interior, de entrega total, e aqueles sons de água me transportaram para um estado de transe em que não sabia mais onde estava realmente. Meu corpo se movia como se fosse a própria água e, de olhos fechados, eu sentia que realmente era.

19/05/2021

Estou começando a entender que é uma comunicação mútua. Oiticica não acreditava em nenhuma proposição de artistas, ele dizia que a sensação tinha que vir do participante espontaneamente, e o que percebi em uma improvisação minha é que a entrega à sensação pode acontecer sem que ela esteja realmente ali, depende muito da concentração, do ato de ouvir o corpo, deixar que ele agir por conta própria. Acho que vou fazer mais experimentos assim, comparando o real e o imaginário.

02/06/2021

“Antes eu acreditava que utilizando diversos mecanismos sensoriais era possível se estimular o corpo a criar movimentos e assim ampliar a percepção interior. No entanto, ao longo dos laboratórios fui percebendo que não existe uma ordem correta. Nem sempre o corpo vai estar aberto às propostas externas. Não tenho que me adequar aos estímulos que me cercam, mas aos estímulos internos. Como meu corpo está, como ele reage ao que me cerca, se o exterior contribui ou contraria meu interior, e como utilizar isso a meu favor. E quanto mais centrada em mim mesma eu estiver, mas a relação com os estímulos sensoriais externos vai se desenvolvendo naturalmente. A espontaneidade adormecida que Bezerra (2016) fala está intimamente relacionada com o que sentimos, desde sensações e sentimentos até nossos processos intuitivos. Ouvir o corpo é outra maneira de dizer ‘escutar a intuição’”

03/06/2021

Experimentar com as próprias mãos traz mais resultados que ler sobre outros experimentos.

04/06/2021

Comecei a entender mais sobre o sujeito da minha pesquisa, que no caso sou eu mesma, e encontrei uma metodologia dentro das pesquisas qualitativas que se encaixa no perfil do meu trabalho: a autoetnografia. É um mecanismo de estudo pessoal, a partir de uma pesquisa de campo ou experimentos, que evidenciam uma autorreflexão. A credibilidade desse tipo de metodologia tem sido muito debatida e até criticada por conta da proximidade do pesquisador com o objeto de estudo. No entanto, um argumento bastante forte a favor da autoetnografia é o de Benetti (2017), parafraseando Bridgens (2007), que afirma que “somente através de estudos autoetnográficos, autobiográficos ou narrativos que algumas experiências ignoradas, distorcidas ou silenciadas pelo desconforto que causam podem ser conhecidas e compreendidas”.

05/06/2021

Quando comecei a pesquisar Oiticica, tudo que eu menos queria era realizar um processo que me colocasse dentro da pesquisa. Já estava um pouco cansada de estar em cena, de dançar, e dessa vez queria olhar o processo por fora, estudá-lo como observadora e proponente. Porém, quanto mais me aprofundei na pesquisa, mas entendia que primeiramente eu precisava vivenciar aquilo que conheci apenas pela teoria. Compreendi que, sem passar por esse processo de busca pelo suprasensorial, não teria como propor para outra pessoa. Como estudar a sensorialidade de outros sem investigar a minha própria?

Decidi então iniciar os estudos em mim mesma. Porém surgiram outros problemas ao longo do caminho e cheguei a outra conclusão mais perturbadora ainda. Focar tanto em mim quanto em outros sujeitos de pesquisa deixaria o trabalho muito extenso para tão pouco tempo e tanta restrição. A flexibilização do isolamento social é muito recente e mesmo assim ainda há restrições sensoriais com relação às outras pessoas. Sem a vacina, pouco contato estou tendo com outros bailarinos. A não ser meus colegas de trabalho, e mesmo assim só através do zoom.

Tenho utilizado algumas pesquisas corporais do meu próprio trabalho para autoconhecimento e reflexão de meu próprio corpo e sensorialidade. Fora os experimentos que também tenho feito à parte. Vou descrevê-lo e embasá-los teoricamente hoje a noite ou amanhã de manhã.

07/06/2021 a tarde

É mais simples que eu pensava. Uma coisa estava me crisando e me deixando preocupada com relação aos experimentos. Nem sempre eu conseguia encontrar uma estratégia para me concentrar, especialmente quando não tinha nenhum estímulo sonoro ou até mesmo quando tinha, mas não era o foco do laboratório. Também conseguia me concentrar mais facilmente utilizando as cores como estímulo, mas não tão rápido quanto a partir do som.

Hoje testei o estímulo olfativo, sem outras interferências propositalmente, apenas o som, luz e textura ambiente. Estava já aquecida e usei um perfume que gosto muito para criar movimentação. O cheiro e a sensação de senti-lo me invadiram de imediato, no entanto, não tive vontade de dançar. Minha respiração tomava conta de tudo, o peito subindo e descendo intensamente, e o senti meu rosto suavizar com o aroma doce. Como queria saber de que maneira meu corpo reagiria ao estímulo através de uma improvisação, fiz um pequeno teste. A sensação já estava ali, só precisava de um motivador corporal. Comecei a esboçar uma sequência que temos treinado nas aulas do CDA e intencionei a sensação do perfume na movimentação. Percebi que toda a movimentação era respirada. Ao inspirar meus movimentos eram suaves, delicados e mais lentos, e durante a expiração a velocidade aumentava e, por mais que continuava me sentindo leve, os movimentos ficavam mais intensos e fortes. Deixei o corpo seguir a sequência preestabelecida até ele começar a criar seu próprio caminho e então a improvisação surgiu. A sensação adocicada do perfume me fazia querer levitar e ela seguia pelos meus braços deixando-os soltos e delicados. Foi muito mais interessante do que imaginei.

Antes de testar o cheiro na prática, eu tentei mentaliza-lo e o que fiz de movimentação a partir do imaginário foi bastante diferente do que o cheiro real. Afinal, está tudo na cabeça, não é a mesma coisa que sentir na pele, nos ossos, músculos e órgãos.

Mesmo dia a noite

Uma coisa que Passos (2012) fala sobre a improvisação é que quando ela é muito livre, deixa espaço para a bagunça da mente e nos perdemos na imensidão de possibilidades. Quando somos limitados, nossa criatividade ativa de maneira mais forte, a fim de que consigamos transpassar as barreiras que nos restringem. E assim novos gestos aparecem. Talvez o mesmo funcione para os mecanismos sensoriais. Se deixar o corpo totalmente livre para perceber a sensação, talvez ele ignore certas percepções ou reações naturais do corpo. Mas se ele (o corpo) estiver limitado de alguma maneira (seja com restrição de algum outro sentido, ou obrigatoriedade de ação, como executar uma sequência ou caminhar, ou permanecer no chão), talvez ele consiga superar suas próprias perspectivas e encontrar novas percepções sensoriais e, por consequência, novos gestos. *Um corpo limitado tende a superar seus condicionamentos e reagir sob diferentes perspectivas.*

08/06/2021

Hoje fiz o experimento com areia. Em sua pesquisa aprofundada sobre o suprasensorial, Oiticica recebeu um depoimento em uma de suas obras que o fascinou.

Oiticica acreditava que o sensorial puramente dito já era o começo do suprasensorial, uma vez que os sentidos incitavam de maneira informal a vivenciar cada instante em sua sensação latente. Estar disposto a quebrar barreiras sociais e comportamentos de etiqueta por uma experiência espontânea significava permitir-se explorar outras percepções, diferentes da que se estava acostumado.

Suas proposições sensoriais buscavam o lúdico, enfatizando a ideia de “brincadeira”, que está vinculada diretamente com a espontaneidade. Crianças são muito mais espontâneas que adultos formados para agir de acordo com o senso comum. Então, a partir dessa experiência pessoal, elaborei o seguinte experimento: peguei um saco de areia que tinha em casa e despejei-o completamente em meu corredor. E assim nasceu mais um laboratório.

20/06/21

Ontem não consegui dormir imaginando como faria o experimento com outras pessoas. Antes achava que esta pesquisa ficaria ampla demais se envolvesse outros sujeitos, no entanto, percebi que eu preciso disso. Preciso compartilhar meus estudos, minhas descobertas, e entender se é apenas uma coisa minha, se varia para cada pessoa, se compartilhamos sensações semelhantes... Claro que o processo é individual e subjetivo e, como Passos (2012) fala, é muita arrogância do artista pressupor o que seu participante sentirá com a obra. Não posso prever o que os sujeitos irão sentir e essa é a ideia central de um experimento: experimentar. Quero investigar a percepção deles, a nossa na verdade. Quero instiga-los a se concentrarem nas sensações, brincar com o imaginário versus real, expressar a percepção com o corpo, deixar os estímulos sensoriais falarem mais alto que a associação à ideias mentais.

Nada de mentalidade aqui, o corpo é muito mais sábio que a mente.

22/06/21

Depois de ler sobre a tese de mestrado de Bongiovanni (2017), perdi o sono com uma epifania que poderia muito bem funcionar nos experimentos. Ele afirma que Forsythe estuda a linguagem corporal como comunicação própria e criadora de gestos a partir de dois fatores: a leitura externa e a coordenação internamente refratada. Esses são nomenclaturas formalizadas que interligam a percepção externa à concentração interna. Tal conexão não necessariamente é visível a outros, pois trata-se de uma “tentativa de tradução particular” (BONGIOVANNI, 2017, p. 59) do intérprete criador.

Então que maneira melhor de estimular a percepção sensível do intérprete através de mecanismos sensoriais que a tradução livre do corpo? Pensei da seguinte forma, instigar o participante a me dizer o que ele sente com determinado estímulo, com uma condição: não pode usar a voz. Louppe (2012) afirma que o corpo “tem uma linguagem própria que a linguagem desconhece [...], linguagem que advém de profundezas mal conhecidas a que nem a palavra nem os códigos habituais do conhecimento humano têm acesso” (p. 61). Nosso corpo é capaz de se comunicar de maneira muito mais profunda, mais instintiva (pois não segue regras de conduta) e mais espontaneamente que a linguagem verbal.

Afinal, palavras são apenas códigos. Nosso corpo tem diversos deles também.

2.7 PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS

Benetti (2013), citando Anderson (2006), afirma que a pesquisa autoetnográfica apresenta cinco características principais para que mantenha sua integridade como pesquisa científica: estado do membro pesquisador, reflexão analítica, visibilidade ativa do pesquisador, diálogo informativo e comprometimento teórico analítico.

Minha pesquisa tentou seguir cada uma das características em suas etapas de elaboração.

Foi realizado um **levantamento teórico**, desenvolvido nos capítulos 1 e 2 da pesquisa, e a cada etapa dos laboratórios, mas os referenciais teóricos precisaram ser estudados e abordados na pesquisa prática, uma vez que a pesquisa autoetnográfica “tem o objetivo não só de documentar uma experiência pessoal, mas usar dados empíricos para conseguir compreender um leque de fenômenos sociais mais alargado do que aquele fornecido pelos próprios dados” (ANDERSON, 2006, p. 382 *apud* BENETTI, 2013, p. 163).

Ademais, realizei diversos experimentos, documentados no diário reflexivo, que me incitaram a uma **autorreflexão analítica**, que para Benetti (2013) se trata de um desejo de melhor entender a si e aos outros através da análise das ações e percepções de si próprio em referência e diálogo com os outros (no caso os participantes do laboratório sensorial).

Nesse sentido, o fato de pertencer a um dos corpos artísticos do estado me auxilia no conhecimento prático da dança, na experiência de investigação corporal e na **visibilidade ativa como pesquisadora** em dança. Posso não ter histórico acadêmico, porém o estudo realizado aqui enfatiza mais o conhecimento e reconhecimento do corpo, que muitas vezes age de maneira mais rápida que a mente. Assim, a prática diária da improvisar e de estudar técnicas de dança em uma companhia profissional contribuíram primordialmente para o desenvolvimento deste trabalho.

Após os laboratórios pessoais, realizei um experimento com os participantes voluntários a partir de minhas próprias referências, mantendo meu **estado de membro pesquisador**, uma vez que me mantive mais “analítico e consciente na comunicação do que um membro típico do grupo” (ANDERSON, 2006, p. 382 *apud* BENETTI, 2013, p. 163). Não participei ativamente do experimento com os voluntários a fim de conseguir observar e registrar todo experimento, além de conduzir a improvisação através dos estudos da ideia de Passos (2012) a respeito da relação entre a criatividade e limitações e dos estudos de Bongiovanni (2017) a respeito da leitura externa e das coordenações internamente refratadas, criando assim um **diálogo com outras fontes e dados informativos**.

Para manter o caráter experimental da pesquisa, realizei uma entrevista semiestruturada antes do laboratório, para conhecer e entender sensorialidade atual de ambos os participantes, a qual foi feita separadamente e influenciada pelas respostas individuais dos sujeitos. Por isso houve modificações no fluxo da entrevista e nem todas as perguntas foram feitas da mesma maneira, mas houve uma estrutura base para a realização da pesquisa.

2.7.1 Entrevista intérpretes Amarelo e Turquesa pré-experimento

P: Eu queria saber um pouco mais sobre você. Quem é você hoje?

R: (risos)

P: Não precisa dizer muita coisa, pode falar o que você faz, falar do teu trabalho....

R: Cara, eu estou buscando um olhar mais de pesquisador. De artista pesquisador, profissional, claro. Sou estudante, pesquisador de vídeos, hoje em dia estou pesquisando muita estética de vídeo, vídeo-dança... e o bailarino está aí também. Basicamente é isso.

R: Eu sou o irmão mais novo da minha família, o caçula, comecei a dançar em 2015, com danças urbanas, posteriormente com jazz, contemporâneo e ballet. Eu ainda não terminei minha faculdade por conta do meu trabalho, amo k-pop, eu acabei me desbloqueando para algumas improvisações diferentes das que eu fazia antigamente durante a pandemia. E eu tenho dois filhos: uma gata e um gato.

P: Qual a sua experiência com a dança?

R: Você me pegou de surpresa, porque eu estou justamente pensando um pouco sobre isso. Mas até aqui a minha experiência com dança foi natural. Não foi uma obrigação, até porque ela é a minha profissão né, mas é algo que eu preciso, tanto financeiramente quanto artisticamente, e isso me ajuda muito. A dança, a arte, ela está nesse lugar de me ajudar muito com as minhas problemáticas, minhas limitações. A dança mostra isso e ela apaga de vez em quando.

P: Você teve alguma experiência técnica ao longo da sua carreira?

R: Técnica mesmo, foi mais quando eu entrei no Balé Experimental (BECDA). A partir dali foi uma parada mais tecnicista, já que eu também estava na mesma época na universidade, então acho que os dois momentos foram muito técnicos pra minha base hoje em dança. Esses dois ambientes.

P: Qual sua experiência com improvisação em dança?

R: Eu me sentia, antigamente, muito bloqueado, porque eu achava que o que eu fazia não era bem uma improvisação. Porque eu sempre fui muito acrobático e amo muito chão também, então a minha improvisação acabava indo pra isso. Aí as pessoas às vezes julgavam ou só ficavam curiosas pra querer aprender também, mas como eu acabei de responder na questão anterior, eu me descobri com uma nova improvisação na pandemia, e teve até uma inspiração sua, e com as nossas relações com os coreógrafos com quem já convivemos e nossos duetos. E hoje em dia eu amo improvisar. Eu só não gosto de improvisar toda hora atacado, como antigamente fazia. Hoje em dia eu já consigo me controlar.

P: Você acha que a sua improvisação está mais tranquila?

R: Sim, mas consciente eu acho. A gente vai amadurecendo com o tempo, com experiências, e vai enxergando e percebendo isso no corpo também.

P: A mesma pergunta para o intérprete turquesa.

R: A improvisação é justamente um lugar que eu tenho pensado. Por que? Até agora as minhas produções em vídeo-dança estão na base da improvisação, da performance. E eu meio que fiquei receoso, porque até agora não curti alguns métodos de improvisação, que até então participei. Então eu tenho buscado formas que eu tenho conseguido acessar, que eu quero. A improvisação, pra mim, está nesse lugar de eu pesquisar as minhas ferramentas, as coisas que conseguem me acessar... e ficar mais de boa também, sem “crisar”. A gente não pode ter alguns bloqueios antes de se propor a qualquer improvisação.

P: Então você se considera com bastante experiência em improvisação, ou mais ou menos?

R: Mais ou menos, porque tem algumas coisa que eu não gosto logo de cara e por ter passado por situações assim eu já não quero mais prestar atenção. Mas é justamente nesse lugar de pesquisa, de um outro olhar, de buscar uma outra perspectiva para a improvisação, que ela é muito enriquecedora quando a gente não tem algum problema antes. Não sei... às vezes, a gente chega nesse lugar bem fácil, bem de boa. E é incrível. A arte ela tá nesse lugar, querendo ou não, é inerente. Entendeu?

P: Agora mudando um pouco de assunto, eu estou investigando a sensorialidade num processo criativo em dança, nas pessoas, no cotidiano e como a gente pode aplicar isso na nossa improvisação ou no processo mesmo de criação e eu queria saber como você vê sua sensorialidade hoje. Tem algum sentido mais forte para você, algum que você usa mais?

R: Eu acredito que eu uso muito a minha audição. Eu percebo todos os barulhos que eu escuto, um estalinho por exemplo, porque eu sou uma pessoa que tem um certo grau de cegueira no olho e muitas vezes eu perco os óculos e acabo não usufruindo tanto da minha visão. Aí eu acabo muito ouvindo, me atraio na audição. O meu tato... eu considero que, antigamente, até a pré-adolescência eu amava contato de pele com pele, gostava de abraçar as pessoas... Mas depois de um tempo eu comecei a me afastar um pouco disso, até por conta de o meu corpo ser sensível pra cosquinha, a não gostar muito de calor quando me tocam por muito tempo, e tenho alergia a algumas texturas... Enfim. Meu paladar é um pouco louco. Ele se adapta muito. Antigamente eu gostava muito de doce, mas hoje em dia eu não gosto mais tanto assim, prefiro salgado, depende do que eu estou comendo bastante e do que eu estou comendo menos. Já o meu nariz era muito bom, mas eu já cheguei a ter asma quando criança... hoje em dia melhorou muito por conta da dança. E eu sinto muitos cheiros. Em relação à pandemia, tem gente que diz que perdeu uns sentidos né, e eu não, eu acho que está tudo muito bem obrigado.

R: É da nossa profissão estarmos atentos a esses cinco, seis, sete... todos os sentidos. E eu sou muito afetado, atravessado até, pelo meu ouvido. Pelo que eu ouço de fora e até mesmo de dentro da minha cabeça. As coisas da minha cabeça e também as sonoridades externas são mecanismos que me estimulam de maneira muito fácil quando se trata de alguma coisa criativa. Quando eu tenho que pensar em alguma coisa, produzir... A audição, é ela que sempre começa: tem que ter uma sonoridade pra eu me situar. Aí sim. Mesmo que não seja pra agora, seja pra depois, ou vice-versa, isso acontece também. Às vezes estou pensando numa coisa e se encaixa outra... mas tudo pela audição, tudo pela sonoridade. Acho que é um estímulo forte que eu tenho quando vou fazer qualquer coisa, tanto na nossa profissão quanto no cotidiano

P: Eu já ia te perguntar isso. A audição é muito forte pra ti no sentido criativo, mas no cotidiano tu acreditas que ela tem essa potência ou tu achas que ela perde pra algum outro?

R: No dia a dia é a minha visão, porque eu vou buscar me situar enquanto persona ali. Acho que no momento que estiver, de fato construindo algo, eu vou pra audição, mas quando busco visualizar essa persona que vai estar em qualquer lugar, eu busco ver muita coisa. Sei lá, procuro alguma coisa que me inspire, às vezes pelo *instagram*, ou em séries e clipes. É uma contradição isso... audição, visão... mas acho que elas se complementam.

R: Que eu não costumo dar muita atenção... é o olfato. Não costumo, mas eu amo muito, por exemplo quando tenho a ideia de comprar um incenso e deixar pela casa, a minha energia dá uma baixada, dá uma equilibrada. Mas eu não faço muito isso. Acho que isso é o que eu menos... estímulo.

P: Tem algum dos cinco sentidos que você não costuma usar ou que tem alguma restrição?

R: Que eu não costumo dar muita atenção... é o olfato. Não costumo, mas eu amo muito, por exemplo quando tenho a ideia de comprar um incenso e deixar pela casa, a minha energia dá uma baixada, dá uma equilibrada. Mas eu não faço muito isso. Acho que isso é o que eu menos... estímulo.

R: Acho que a restrição que eu tenho é mais com o tato, com o contato, porque a visão, quando eu estou com óculos, já consigo trabalhar melhor com isso. Às vezes só o que atrapalha os óculos é a claridade, por conta da fotofobia. Então eu acho que seria o tato... às vezes eu me bloqueio se uma pessoa que eu não conheço, ou não tenho muita atração ou muita intimidade, me toca. Eu já me fecho, me reservo, as coisas já não fluem tão naturalmente. Não gosto de aglomeração quando eu não me sinto parte da aglomeração, digamos assim. Normalmente eu só vou pra um lugar que tem muita gente ou quando eu vou beber ou comer, mas por livre e espontânea vontade eu não gosto justamente por ter muita gente... Então seria o tato.

P: Já se imaginou sem algum sentido?

R: Eu já me imaginei sem a visão na verdade... eu já comecei a pensar também na audição, só que hoje em dia eu a sinto mais potente em mim, acho que já imaginei a visão... posso falar dos dois? Já imaginei os dois. (pode sim). Eu já me imaginei surdo e cego também. Na faculdade a gente teve uma experiência de colocar uma venda e sair andando por lá e isso é desconfortável, mas é intrigante porque eu enxergo né? Então é uma coisa que dá pra se pesquisar bastante, se desenvolver. A audição... eu não sei porque é muito difícil a gente não ouvir nada, de fato. Até quando a gente está com fones de ouvido a gente escuta alguma coisinha. Então eu não tenho muita experiência pra falar, mas seria isso. Audição e visão.

R: Eu fico muito receoso com isso (risos). Sim, quando você fala isso eu entendo toda a importância dos nossos sentidos pra nossa arte. Então eu fico muito receoso se algum dia eu perder qualquer coisa... Nunca me imaginei, mas fico receoso quando penso sobre. Porque todos cooperam pra eu fazer qualquer coisa hoje em dia. A gente com certeza fica medroso com isso

P: E dançando? Você acha que tem algum sentido que ativa mais?

R: Eu já percebi que o tato. Como é uma coisa que... uma improvisação geralmente acontece muito em solo né? Quando chega outra pessoa já coloca contato e improvisação e eu

me identifiquei muito com essa questão de ficar deslizando pele com pele. Ontem a gente teve uma aula disso com nosso professor de ballet e eu me sinto muito à vontade com isso. Quando eu mesmo me toco. Agora quando outra pessoa me toca já é uma outra restrição minha mesmo.

P: Então até mesmo no contato-improvisação tu se sentes desconfortável?

R: Não se for com uma pessoa que eu tenho intimidade, ou que eu me sinto à vontade, porque é muito difícil a gente se abrir pra um desconhecido. Acho que vai por aí.

P: Acha que há uma preferência por algum dos cinco sentidos pela população em geral?

R: Sim sim. O nosso mundo é feito pra quem enxerga basicamente, né? A gente fala sobre acessibilidade na universidade ou em qualquer outro ambiente, mas se você não tiver o principal que é a visão... tem muita carência ainda na nossa cidade. Na nossa sociedade como um todo. E aí eu acho que a visão é o que todo mundo mais usa assim. Que às vezes a gente até esquece de ouvir algumas coisas.

R: Acredito que as pessoas usam muito a visão, justamente por acharem e acreditarem que o que está na minha frente delas é real, e nem sempre é, né? Às vezes é só uma coisa que significa algo, que representa. E usam muito aquele ditado de que uma foto vale mais do que mil palavras, mas se for mal interpretada eu acho que já é uma outra coisa. Então eu acho que as pessoas acabam se apoiando muito na visão justamente por achar que o que se vê é a verdade, e não é isso. Às vezes o que vemos é uma coisa que está mascarada por trás de algo né? Acho que as pessoas acreditam muito na visão delas. Demais até.

P: Sentiu algum impacto na sua sensorialidade com a pandemia do COVID-19?

R: Total. Falando por mim mesmo, acredito que aflorou algumas coisas que eu nunca tinha pensado sobre... até acho que se estabeleceu, deixou bem claro, aquela questão da audição que eu te falei. Eu observei isso e soube “olha, isso é uma coisa que me ajuda”. E sobre a visão também, eu fui percebendo que “olha também é uma coisa que te ajuda e pode complementar”. Então eu acho que a pandemia deu uma otimizada nisso... a gente buscando coisa pra fazer dentro de casa e eu fui atrás de usar isso de uma forma criativa, que me estimulasse muito, porque tédio já basta. Aí eu pensei “bora transformar isso, olhar de uma outra forma pra agregar no teu trabalho”, porque eu acho que pra todo mundo a gente está pesquisando. Ainda mais dentro de casa. Acho que todo mundo tem a sua casa como seu cantinho. Um lugar que você se sente... normal. Sem ser falso com nada. Então eu acho que é o momento mais verdadeiro que a gente pode pesquisar, sem ser interrompido. E sim otimizou muito os meus sentidos, acho que fez eu observar mais.

R: Eu acho que a audição. Como eu moro sozinho, às vezes eu acabo ficando em silêncio e escutando muito o que tem no exterior, fora de casa, e eu acho que aprendi a trabalhar mais

isso. O tato, novamente... E eu acho que meu olfato, mais em relação à comida de vizinhos. Às vezes eu fico tentando descobrir o que eles tão fazendo só pelo cheiro e às vezes descubro mesmo.

P: Quando chega a algum lugar, qual é a primeira coisa que repara?

R: Eu acho que analiso o espaço. Eu vejo como é, onde tem acesso mais fácil, onde não tem, onde as pessoas estão nesse espaço, porque, dependendo do lugar, eu me direciono a essas pessoas ou me distancio delas. Então eu acho que mapeio o lugar, tento olhar assim, quando estou de óculos, eu tento olhar tudo que tem ao redor pra não ter uma surpresa, para não acontecer alguma coisa indesejada. Eu acho que é isso. Eu gosto de mapear, o espaço pra caso eu feche os olhos eu saiba onde tudo está.

R: Eu costumo não olhar pro lugar. Às vezes eu quero focar num quadrado só e já difícil. Quando eu já estou num lugar depois de um tempo, aí sim eu observo. Mas quando eu chego, não... depende da intenção de cada coisa também, mas não, eu não costumo observar. É um pró e um contra.

P: Mas é a tua percepção né?

R: É... tem dias que eu estou mais atento, mais observador. Mas geralmente, não tenho essa intenção.

P: E aí depois que tu tá a algum tempo nesse lugar, tem algo que te chama atenção a princípio ou não?

R: Acredita que não também? (risos) Acho que eu me concentro mais nas pessoas. Estou tentando fazer isso, buscar concentrar naquela energia, porque é um momento pra isso. Mas até em um ambiente artístico, profissional, pesquisa, ou em casa, eu não me atento muito a esses detalhes. É algo que eu tenho percebido... a pandemia me deixou mais desconcentrado, então quando eu saio, fico “como é que se comporta num lugar assim? Não sei mais sentar, tem que beber ou conversar?”. Era mais fácil antigamente, mas agora é um exercício: “Bora se concentrar aqui, não tem que ficar dispersando ou buscando outra coisa que não está aqui”.

P: Tu dirias então que a pandemia potencializou essa concentração mais em ti mesmo?

R: Sim, sim. Porque eu já estou tão bagunçado que eu preciso concentrar, senão disperso mais. E nesse sentido, é bom observar isso... às vezes é tão difícil afastar os pensamentos e concentrar no que eu estou fazendo, qual a minha intenção...

2.7.2 Roda de conversa

Também realizei uma roda de conversa logo após o experimento compartilhado, uma vez que nem toda informação se consegue com a observação participante, e por vivenciarem o processo juntos, os dois poderiam ter experiências para trocar entre si e interpretações variadas.

P: O foi o experimento pra vocês?

R: Eu me senti em um estudo muito pessoal tua, já que era algo que você já tinha experimentado. E quando eu comecei a experienciar no meu corpo, foi um outro processo de entender e de conseguir enxergar isso na cabeça, sem necessariamente fazer, como as tuas propostas pediam. Então acho que o teu processo agregou a tudo que eu tenho estudado ultimamente, até no trabalho, sobre percepção.

R: Eu criei muitas imagens na minha cabeça. Você não falou muito, falou o essencial para a gente fazer, e eu fui criando imagens e tentando achar outras também. Com o olhar, com a audição... eu fui tentando me situar nesse lugar de entender e colocar isso em uma forma de imagem, que para mim é a forma mais fácil e mais rápido que o estímulo pode chegar. Então foi precioso buscar imagens que antes eu não sabia nem o que era.

P: sobre a música... ela teve alguma interferência, ou ficou mais ambiente, se não teve interferência no que vocês estavam fazendo ou tirou a concentração de alguma forma? Qual foi a relação de vocês com o som?

R: Eu gosto muito de ter uma sonoridade, quando eu estou num processo criativo, mas você não colocou música o tempo inteiro, e isso já me situou em um outro lugar. Já me tirou de um lugar que eu estava sendo vigiado, e eu fui me concentrar ali. Quando não tinha música, eu estava ouvindo algumas coisas da minha cabeça, e quando tinha música eu gostava. Eu gosto quando alguma coisa me estimula, ainda mais som ou música mesmo. E as escolhas das músicas foram perfeitas porque caracterizaram muito essa dualidade que você colocou ali pra gente.

R: às vezes eu nem percebia, justamente por essa troca. Eu não percebia quando começava a música e quando não tinha música. Pensando nos sentidos, foi uma das coisas que mais ficou calada em mim, a audição. Acho que estava tentando sentir mais o tato, principalmente, e a visão, que tinha referência das cores que estávamos vendo. Senti que fui ficando surdo. Cada vez mais surdo até que de repente percebia o som, “olha tem uma música. vou seguir a música”. Eu nem percebia quando ela vinha e quando ia embora. Eu me senti realmente surdo, estava com outras sensações mais afloradas. E foi isso. A não percepção do silêncio pro som.

P: Teve algum estímulo para vocês que foi mais forte?

R: A visão, pra mim. Porque, como eu falei, eu estava tentando achar alguns ângulos que normalmente a gente não vê, ainda mais com sombras. Foi natural. Foi super bacana ser introduzido ao processo por um ambiente monocromático. Quando eu estou rodeado por apenas uma tonalidade de luz, eu fico muito neutro. E outras cores podem causar outras sensações. Então a visão me ajudou e a música estava ali presente. Eu gosto de ouvir, gosto que tenha uma música, e quando ela surge, já natural prestar atenção nela. Mas no silêncio, a visão estava mais aguçada.

P: Vocês acham que foram mais instigados por uma sensação ou o pensamento?

R: Acho que no final ficou mais o pensamento. Acho que de tanto eu estar recebendo e sentindo estímulos, chegou um momento que o sentido veio, introdutório, até eu perceber que eu já estava seguindo uma ordem de movimentação porque eu para mim eu estava “falando” e comecei a perceber que estava repetindo coisas que fiz no começo, mas com outros estímulos. Então sinto que terminei mais pensando mesmo.

R: Acho que foi pensamento, essa viagem sabe? Acho que você deu ferramentas e nós digerimos da nossa forma. Quando você dava algum estímulo, eu conversava comigo mesmo até me sentir confortável de como agir para ser fiel àquilo que você estava perguntando e ser fiel nessa resposta. Senti minha cabeça girando.

2.7.3 Entrevista intérpretes Amarelo e Turquesa pós-experimento

Além da roda de conversa, realizei outra entrevista, desta vez individual para identificar certos aspectos pessoais dos intérpretes Amarelo e Turquesa, responder algumas questões cuja pesquisa autoetnográfica não poderia responder e garantir o caráter experimental da pesquisa.

P: O que foi o experimento exatamente?

R: Foi um processo bem delicado. Mas delicado no sentido de ser, de começar de uma forma que me acesse e terminar de uma forma bacana. Não foi brusco, nem chato, foi delicado no sentido dessa sutileza. E é difícil chegar de uma forma assim que eu não me incomode, que vai entrando, vai te pegando, vai te envolvendo e também vai diluindo dessa mesma forma.

R: Eu lidei como um processo mesmo, a ponto de parar e analisar as tuas deixas, tuas falas, e ver como se dava no meu corpo, corpo-mente e corpo-corpo. E acho que serviu para eu continuar minha autoanálise corporal, estudar o que eu tenho de mais ativo no meu corpo a respeito dos sentidos e o que eu tenho de mais calado também. Então... é bom saber aonde já consigo ter essa facilidade caso eu queira criar algo com mais praticidade, eu vou usar o sentido que me facilita mais. Agora se eu quero alguma coisa que me instiga mais, justamente por conta

do teu processo, eu vou pegar alguma coisa que me instigou menos, ou que eu dei menos atenção.

P: No que você teve menos atenção?

R: Assim, não que eu desse menos atenção, mas tem sempre um sentido, dependendo da tua proposta, que se enaltecia mais que o outro. Você dava um estímulo, mas eu também não focava só nele. Eu acabava desviando às vezes e ia pra outro. Então a respeito da minha visão... eu sinto que estou olhando, mas eu não estou olhando pra fora, e sim mais pra dentro ou pra trás... Sabe quando a gente olha pro nada e fica confortável? Com essa visão de que a gente tá olhando mais com o ouvido, na verdade, do que com os olhos? É basicamente isso. Então a minha visão ficou um pouco desfocada... e os sons também. Às vezes eu os perdia. Nunca esquecia, mas só ficava ali, e quando eu ouvia, ouvia também com a pele às vezes. Se eu fizer isso aqui em ti (ele estica o dedo indicador e toca rapidamente meu braço) a sensação que você vai ter é tipo um “tum”. A gente escuta também com a pele e enxerga com os ouvidos, foi uma coisa assim que eu senti.

P: Como foi pra ti? O que você sentiu e como agiu?

R: No começo, eu me senti um pouco mais inibido. Então eu comecei a pensar “ah eu não vou fazer uma coisa construída”, e fui tentando me desconstruir, não deixando o “desconstruir” me domar também. Eu estava tentando controlar essa desconstrução para saber também o que eu estava fazendo, já que era um processo né, então queria me estudar. Assim como você estava estudando a gente só olhando, eu também estava me estudando no processo na hora, estudando o aqui e agora, que falam tanto hoje em dia. E isso me deu outras inspirações. Eu estou muito focado no tato ultimamente, na pele em específico, e... é legal que, quando a gente tá num processo, a gente viaja para um outro mundo às vezes né? Já fiz outros processos e é engraçado ver como as propostas ficam no nosso corpo depois. Eu fui analisando tudo que eu estava fazendo no teu processo e que no final parecia que eu já tinha criado uma “sequencinha”, um produto final digamos assim. Aí eu pensei: “eu fui fazendo isso aqui com essa intenção, agora vamos ver pra onde isso pode ir com outro sentido” (risos).

R: Eu tentei ser o mais natural possível. Não tentei forçar tipo “ah agora vou fazer um experimento, vou ativar aquela minha presença de artista...” não! Eu sou isso, então eu tentei naturalizar tudo que é movimento, sem preocupação se estavam me filmando ou não, que isso geralmente influencia quando se sabe disso. Tentei ser o mais natural e artístico possível. Sem ser só literal, mas humano, também. Tentei trazer logo o meu lado artístico de uma forma bem humana.

P: Você tocou num ponto muito importante que é essa pressão de ser filmado e observado. Isso pode afetar mesmo...

R: muito, muito... quando eu vi que vocês já estavam preparando o ambiente e quando você veio falar que ia começar eu fiquei “relaxa, relaxa. Isso não precisa influenciar em nada, né?”. Porque agora que eu tenho pensado sobre isso. Porque eu não vivia pensando nisso. Quando a gente se coloca na frente de uma câmera pra produzir alguma coisa ou fazer um experimento, a gente muda. Eu mudo, falando por mim. Então no teu experimento eu tentei ficar ali o mais aberto possível, eu mesmo, eu artista, eu pessoa, porque um não desgruda do outro né? Os dois são a mesma pessoa.

P: Que bom que você se sentiu confortável.

R: Até foi a primeira vez que eu estive nesse lugar assim. Porque no CDA a gente não pode fazer isso. É uma outra coisa, um outro ambiente. Na universidade eu também não tive isso. Já na pós-graduação, tem um lado saudável, de se respeitar e ficar de boa com o que quiser fazer e o que não quiser fazer. Então foi muito bom nesse sentido.

P: Então foi bem natural pra ti?

R: Foi bem natural.

P: Tu achas que a tua improvisação estava relacionada com algum tipo de técnica de dança?

R: Não, principalmente por eu estar num período em que eu estou buscando desamarrar um monte de coisa, um monte de técnica. Justamente por pensar sobre isso, sobre o que eu falei agora a pouco, a respeito de estar natural, estar ali na cena e tal. Acho que não pensei muito em técnica, acho que foi mais gestual. Tudo foi mais gestual. Como eu estava fazendo, como estava olhando, porque eu também achei um monte de coisa na minha visão, e como estava ouvindo. Acho que foi tudo muito gestual. Eu nem “dancei”, posso dizer assim. Foi mais orgânico também. (**P:** E qualidades de movimento?) Qualidades sim! Eu tentei brincar com elas, mesmo sabendo o que ia acontecer, eu tentava fazer umas nuances. Durante todo o experimento eu tentei fazer nuances, isso aí é uma verdade.

R: No começo, como eu havia falado, eu estava tentando não seguir um padrão bonitinho. Estava justamente nessa luta. Eu não queria parecer brega nem queria parecer muito fora do contexto. Porque, a meu ver a gente tem duas opções: ou a gente segue a proposta ou a gente vai contra ela pra ver o que dá. Eu acabei ficando nesse meio termo. Não fui nem pra lá nem pra cá. Acho que foi isso. No começo eu comecei muito desligado, e eu no meio eu fiquei justamente nesse equilíbrio que falei. Já no final, não que eu tenha chegado a um final, mas cheguei a alguma conclusão, que pode ter outras ramificações, por exemplo. E foi ótimo

trabalhar... nossa eu não paro de falar que trabalhei com pele. Eu estava sentindo tudo: calor, frio, vibração... acho que foi meu sentido mais aflorado. Eu acho que, como é uma coisa mais de contato mesmo, eu fugi desse padrão de técnica, mas não que eu não usasse, porque já é automático do meu corpo usar algumas técnicas, uma ali outra aqui, por ser bailarino profissional e trabalhar constantemente com isso.

P: Então pra ti, a pele foi o que você mais teve conexão? Mais teve impacto?

R: Sim, eu fugi... eu acho, eu sinto que fugi, mas usei, na verdade, várias técnicas de dança num momento só. Tiveram momentos que eu usei técnica das danças urbanas, só que com outros sentidos, transformando as coisas com um outro olhar, outra percepção, e fui usando tudo que eu tinha de vocabulário corporal.

P: Algum pensamento surgiu durante a improvisação? Como uma música, uma lembrança, uma associação...

R: Sabe que não? Acho que eu hiper foquei ali. Então eu esqueci... Claro que a nossa historicidade vem com a gente. Tinha muita coisa já gravada em mim, no movimento, na ação, e inconscientemente essas coisas vêm, mas naquele momento específico não veio nada na minha cabeça. Eu estava hiper focando mesmo, porque pra mim é a melhor forma de eu estar neutro. É eu hiper focar naquilo lá e não trazer algumas coisas minhas, mesmo. Mas elas vêm né? Inconscientemente elas vêm. E aí se eu ver o vídeo aí talvez eu perceba algo a mais.

R: Olha eu acho que veio sim, só que eu ainda não parei para analisar qual foi a memória, vamos ver se vai vir agora... eu tive uma conexão muito forte com a lua, acho que naquele dia principalmente. Tinha muita coisa que eu acabava terminando com essa impressão de estar olhando pra ela, sem estar. Só estava vendo mais uma das luzes do processo. E parecia que eu estava tendo uma conversa. Eu entrei numa lembrança que não necessariamente existiu, só parece que era uma lembrança que eu acho que tive ou que vi em um anime, ou em uma história ou algum conto. Parecia a lembrança de algum conto que não era meu. Eu acho que peguei uma memória que não era minha e usei. Me senti até no éden quando pisei na grama. Teve uma hora que eu peguei os matinhos do chão para ver qual era a sensação de tocar na grama. Por isso que eu estava esfregando meu pé no chão.

P: separadamente, tiveram vários momentos durante o processo. Um momento com luz, outro com cheiro, outro com gosto, outro com as texturas das paredes, do chão, da areia. Tu consegue descrever pra mim cada um deles?

R: O das luzes... meu olhar foi muito pra textura. Falando tanto das luzes quanto do cheiro, do sabor, do tato, da pele... texturas diferentes que a gente não está habituado a perceber. E eu gostei das luzes. Qualquer coisa que me tira de uma luz convencional já me estimula muito.

E a luz azul, a luz amarela, as duas juntas... foi algo com que me senti agradável ali. Já com cheiro... Não sei, acho que por eu vir a aprender agora sobre vinho eu consegui associar “ah é um vinho. Mas como é a textura de um vinho?”, eu nunca parei pra pensar sobre isso. Nem no sabor. Porque você pegar um elemento do nosso dia a dia, que a gente usa pra socializar, e levar pra aquele lugar... é uma outra coisa. Que também... foi difícil de entender. Foi complicado no começo entender, aí eu “ahn? Aham... peraí deixa eu tirar desse ambiente de socializar”. E aí pensei na textura... que fica ainda mais presente com os olhos fechados. Teve um momento que eu fiquei mais de olhos fechados enquanto o intérprete amarelo estava dançando. E me senti bem de olhos fechados. Mesmo podendo dançar, fazer outras coisas, eu ainda não tinha captado a mensagem, então eu optei por ficar assim, pensando “peraí, ainda não está claro pra mim, não vou abrir o olho agora”. E sobre a areia... foi sensível. A gente não é acostumado a tornar a pele um mecanismo aguçado. A gente pode ter intimidade com alguém com quem a que a gente se relaciona, mas no dia a dia, com outras relações, em outros ambientes, eu não estou atento a isso. E então, quando tu colocou a areia lá eu fui captando algumas mensagens que eu já tinha antes, sobre algumas vivências minhas, e tudo voltou. Mas se eu fosse definir todas essas experiências em uma coisa, seria algo relacionado às texturas mesmo. Às nuances que isso foi me levando e que nem todo experimento ou processo tem. E por isso acho que em alguns momentos eu demorei pra captar algumas informações.

R: Vou começar logo com o olfato porque eu, de cara, já sabia que era vinho. Suave ainda, já tinha acertado. Uma coisa meio óbvia que eu vou falar, mas Ele me deu essa sensação líquida... do movimento, talvez, e por onde ele escorre. O olfato, por exemplo, na hora que eu cheirei, eu fiz uma coisa que é muito como um fluxo de baixo pra cima, mas não necessariamente algo que caia. E estudei por onde esse líquido passava pelo meu corpo. E também já foi pro paladar, que eu tomei um gole depois e, como já sabia o que era, continuei nesse mesmo fluxo que evoluiu pra outra coisa. Eu comecei com o olfato e aproveitei dele, que era a mesma coisa pro paladar, para construir algo com isso. Como havia falado, eu acabei criando umas “sequencinhas” e fui criando um enredo. Então esses dois sentidos trabalharam juntos comigo. Eu também fiquei muito focado no meu tato, especialmente quando encostei nas paredes, que eu tive muita relação com elas. E eu estou feliz que eu não me machuquei, porque eu me esfreguei muito na parede e não chão. E também achei que ia manchar as coisas, mas não manchou então tudo certo. E... a minha visão... foi realmente a relação daquela cegueira, que falei mais cedo, com as luzes, do tipo que a gente olha, tenta enxergar alguma coisa, mas não enxerga de fato, mas sabe que está vendo alguma coisa: as cores, o que era mais forte ou mais fraco, como você tinha falado, se me dava alguma vibração ou despertava alguma

memória. Eu acho que justamente o fato de a primeira luz ter sido a rendodinha, fez eu ter essa conexão com a lua, já que tem o mesmo formato e atrai os olhos. Eu acho que na minha visão foi trabalhada justamente isso, nas semelhanças eu acho, mas não me aprofundei muito nisso, foi só uma parada de conexão. E a audição, como eu acabei de falar, eu estava tão focado em tentar receber às vezes que a música sumia, e eu só prestava atenção quando você estava falando ou fazendo alguma coisa, ou prestava atenção no próprio espaço. Não o externo, mas o espaço do meu próprio corpo ali, de que, quando eu tocava na parede, havia um barulho ali que eu sentia, não necessariamente ouvia, mas “ouvia” com a pele. Eu acho que foi isso. Foi legal analisar separadamente cada uma das coisas e como elas aconteceram e questionar se tiveram alguma conexão no final. Eu acho que, novamente, todas essas conexões me fizeram criar uma história.

P: No final então teve uma conexão pra ti?

R: Sim

P: E a areia?

R: Senti a areia como se fosse um final mesmo, ainda mais que ela estava geladinha e úmida enquanto que nós estávamos quentes por estarmos dançando. Então ao colocar as mãos nela, senti uma calma, e me lembrei de algumas de quando era criança que eu ia para o sítio e ficava muito na água, ou quando saía da praia e ficava com areia em todo corpo. Eu fiquei mais calmo, porque era uma sensação mais de receber, como um final. O que eu fiz durante o início do processo até esse final e o que eu trouxe das minhas cargas passadas pra cá... foi um “ritualzinho” no final, eu achei. Terminamos com um ritual.

P: Tu achas que teve alguma mudança na tua percepção sensorial?

R: Com certeza. No sentido de... como posso falar? Você foi usando vários sentidos e nem todo processo as pessoas usam isso... falando em dança, que é nosso ambiente, nossa casa. Então estar atento a isso e também sair de um pra entrar em outro, é algo que eu percebi que eu posso fazer mais. A gente devia ter mais hábito de fazer isso. Porque foi o primeiro momento que eu pensei ‘ah não sei o que é, mas bora lá’. Aí depois que eu fui me tocar como teu trabalho é grande nesse sentido de pegar o corpo inteiro, de pegar todas as ferramentas que esse corpo pode ter e deixar elas presentes ali. Isso é difícil. Me deixou mais atento nesse lugar, sobre todos os nossos sentidos, que nem todos eles eu uso no dia a dia, no meu trabalho, nos meus processos. E você clareando e falando daquela forma simples também, calma... me ajudou.

R: Teve, com certeza, ainda mais que o processo é recente ainda. Então eu estou em casa e eu estou tentando sentir as coisas sabe? O que chega nessas minhas percepções e que o que não chega, talvez por conta da distância, ou falta de atenção ou foco demais numa coisa só.

Por exemplo, quando eu estou em casa, o que eu mais uso é o meu olfato. Um dos que eu mais uso, justamente para ver o que o vizinho está usando, seja perfume, óleo, para sentir o cocô do meu gato e xixi, coisas assim sabe? Como eu não dava muita atenção para o meu olfato antes, ele age agora mais inconsciente e me desperta algo, antes mesmo de eu saber que estou usando-o. E aí que eu percebo. Primeiro a gente sente e depois percebe o que está fazendo. Sabe quando às vezes alguém te toca, você sabe que alguém te tocou, mas só sente depois? É tipo que eu estou percebendo agora. Como o estudo ainda está no corpo, ele vem sem eu perceber. Aí passa um tempo até eu perceber, tipo “olha trabalhei isso e então estou percebendo que eu tenho isso também pra usar”. E só me toco depois.

3. CAPÍTULO III – LABORATÓRIOS SENSORIAIS

3.1 A POTÊNCIA DA LUZ E DA COR

Oiticica acreditava fielmente no potencial da cor de transformar qualquer coisa comum em algo extraordinário. Grandes obras suas, presentes em seus Bólides, Núcleos e Penetráveis, utilizavam a cor como mecanismo de transformação de um simples objeto ou espaço para uma obra de arte. Claro que, para ele, não bastava apenas aplicar uma cor ou tirar um objeto do cotidiano, era preciso incorporar uma ideia simbólica. Essa transformação era para ele a “renovação interior, de caráter estético, do nosso mundo gasto de objetos, do nosso cotidiano” (OITICICA, 2008, p. 148).

A partir do estímulo visual da cor, Oiticica transformava objetos banais em “transobjetos”, ou o que acreditava ser sua obra de arte. Mas nem sempre ele utilizava objetos. Oiticica já transformou espaços gigantescos, sejam fechados ou abertos, em obras completas apenas com o uso da cor. Ele afirmou, inclusive, que sua pintura “à medida que se vai não-objetivando, cria uma relação com outros campos da arte” (OITICICA, 2008, p. 85). Sendo assim, o primeiro laboratório de improvisação da pesquisa foi inspirado na potência da cor, principalmente das cores primárias, utilizada para a criação de grandes processos criativos de Oiticica.

Utilizei dois tubos de LED flexíveis, um azul e outro amarelo, como estímulo visual de luz e de cor a fim de se investigar a resposta corpórea da intérprete/pesquisadora. O uso das cores em questão não foi previamente pensado a partir de algum estudo sobre a psicologia das cores, apenas nas referências de Oiticica e sua preferência pelas cores primárias. No entanto, o quis fazer um balanço entre temperaturas, trazendo uma cor fria (o azul) e uma cor quente (amarelo) a fim de se gerar esse contraste e analisar minha percepção e dos participantes.

Os tubos flexíveis acabaram gerando um formato, que foi fator significativo para a improvisação, uma vez que a cor chama muita atenção, mas a forma como é disposta no meio interfere completamente o efeito que pode causar nas pessoas, e se for aplicado sem conhecimento, pode gerar conotações negativas.

Esse experimento com os LED's foi repetido diversas vezes, com pequenas alterações de intensidade de luz e disposição dos tubos de LED, mas sempre no mesmo local, e preferivelmente a noite, o que inclusive também interferiu no processo.

O laboratório inicial contou com a disposição dos LEDs ao longo de um corredor, na altura do chão, e cada um foi ligado em momentos diferentes. Primeiramente foi ligado o tubo de luz amarela. Meu corpo estava desaquecido e o experimento teve dois momentos: um de olhos fechados e outro de olhos abertos. A intenção de criar essa limitação da visão em um experimento de estímulo visual surgiu dos questionamentos de Vergara e Kastrup (2013) sobre a teoria visuocêntrica de: como seria receber um estímulo visual sem enxergá-lo com os olhos?

Comecei o laboratório com os olhos abertos e quando o LED acendeu, a primeira coisa que tomei consciência foi de meu corpo estava frio. E isso me incomodou porque demorei muito tempo para me concentrar e me entregar ao presente, de certa forma. Foi muito difícil também acalmar a mente. Eu estava pensando muito, então a princípio foquei na cor e, com o corpo frio, meus gestos foram mais limitados, pois tenho bastante receio de me machucar e fiz tudo mais gestual, mais sentido.

A primeira coisa que me chamou atenção na luz amarela foram as linhas. Então antes mesmo de eu pensar alguma coisa, meu corpo, minha vontade era de fazer linhas com os braços. Primeiro, na verdade, foi com o pé e depois com as minhas mãos. Para mim os detalhes eram esses: nas linhas dos dedos, dos braços, dos pés e das mãos. E foi isso. Eu não tinha necessidade de mover o meu tronco, nem a minha cabeça e nem minhas pernas. Mas sim me mover com os pés, as mãos e os braços. Nesse caso o formato talvez tenha tido mais impacto em minha percepção que a própria peculiaridade cor.

Quando eu fechei os olhos, a sensação foi outra. Eu não estava vendo as linhas, eu só tinha o impacto da luz e de como era forte. Era como se eu pudesse sentir sua vibração. Tinha vontade de fazer movimentos mais explosivos, mais vibratórios, menos linhas. Era mais abstrato no meu corpo e como a luz estava em um plano baixo, toda vez que eu ia em direção ao chão o movimento ficava mais forte, mais intenso. E quando eu ia pra cima, que eu olhava para uma parte que não tinha muito iluminação, eu parava. Eu tinha essa necessidade de parar o corpo e ir voltando com calma até a luz voltar à sua intensidade do plano baixo. Mesmo de olhos fechados eu sentia essa intensidade e meu corpo vibrava.

Nessa situação, é possível fazer alusão à simbologia quente da cor amarela, uma vez que, mesmo de olhos fechados, eu conseguia distinguir a cor específica. O amarelo, além de ter ficado em minha memória, transpassava a película de minhas pálpebras e ainda conseguia sentir sua potência, anulando, porém, seu formato.

Figura 1- a potência da luz e da cor.



Fonte: acervo pessoal

Quando abri os olhos, eu voltei a perceber as linhas. Meu corpo ainda estava vibrando e essas linhas foram me acalmando, mas mesmo quando voltei a segui-las, meus movimentos eram um pouco mais agitados do que antes. No geral, a luz amarela me passou muita serenidade, uma sensação de oração, como se minhas mãos tivessem energia e eu não conseguisse desgrudar os olhos das linhas. Às vezes estava tão focada em enxergar a cor que esquecia de respirar. Só depois de fechar os olhos e abrir novamente que eu me lembrei disso, o que me ajudou muito. Consegui me entregar mais à improvisação com a respiração, pesquisar outros gestos, explorar mais pausas, e tudo isso com mais significado para mim.

Acredito que se revisar minha sensorialidade depois desse momento, os estímulos visuais, especialmente os luminosos, tornaram-se mais potentes a meu ver, mais sensíveis a minha atenção. Durante o laboratório, estava tão focada na luz, a qual era intensificada pelo escuro contrastando com as linhas intensas do amarelo, que consegui ofuscar quase todos os outros sentidos. Havia um som de rede balançando na casa do lado que estava me incomodando profundamente. Precisei desligar os tubos de luz por uns instantes, respirar fundo e tentar novamente o experimento, e ao ver as linhas reluzindo no breu da noite, fui puxada por sua intensidade e apenas deixei aquele estímulo se sobrepôr aos outros, o que aconteceu naturalmente.

Tomaz (2016) critica a utilização da visão como mecanismo sensorial primordial e fundamental para apreensão de informação, e certamente se acreditarmos que somos dependentes de um único sentido, dentro de tantos outros, nos tornaremos inertes a outras percepções. No entanto, tal experimento comprovou para mim, como intérprete-pesquisadora, a potência de um estímulo visual. Como ele pode facilmente captar minha atenção, estimular uma reação corporal e até ofuscar outros mecanismos sensoriais.

Figura 2- a potência da luz e da cor.



Fonte: acervo pessoal

A luz azul foi diferente da amarela, pois eu não consegui ver as linhas definidas que antes tanto me estimularam. Apesar de ser em teoria uma cor fria, a luz azul foi mais agressiva aos olhos, não tão intensa quanto a amarela, mas de uma tonalidade forte, a ponto de perder a definição de linha e ficar com um aspecto borrado à vista. Seu formato era semelhante ao do LED da cor amarela e mesmo assim a luz azul tinha uma aparência mais de ondulações, as quais estimulavam meu corpo a realizar movimentos de ondas, principalmente na região do plexo solar, do quadril e ombros.

Comecei no plano alto, então senti necessidade de ir para o chão, de ficar mais perto dessa luz, e, quando cheguei ao plano baixo, senti-me mais à vontade. Meu corpo respondeu mais à potência da luz azul ao me aproximar dela, a ponto de não conseguir lembrar o que fiz. Os pensamentos já haviam ido embora e a luz trazia uma sensação muito gostosa de se dançar.

Os movimentos eram contínuos, sem pausas, redondos e bem ondulares. Quando fechei os olhos, não tive tanto impacto quanto estar com eles abertos. A luz parecia até mais intensa, à primeira vista, mas na realidade ela é mais fraca que a amarela. Então, de olhos fechados, a luz pouco refletia em minhas pálpebras e, como o contato visual havia se perdido, o estímulo corporal também se fora, a não ser pelos resquícios do que já estava fazendo. Mas como era pouco, cheguei a me desconcentrar e precisei abrir meus olhos para retornar ao foco.

Pensando no foco de Oiticica em transformar “objetos” em obras de arte por meio da cor, tentei utilizar o LED em meu próprio corpo, como objeto de dança. Se para Louppe (2012), ser bailarino é escolher o corpo e seu movimento como campo de relação com o mundo e como instrumento de reconhecer, então que objeto de estudo melhor para o bailarino do que seu próprio corpo?

No entanto, na experiência com o tubo flexível da cor amarela enrolado no corpo, eu, como intérprete-pesquisadora, não consegui interagir de modo a me conectar com a luz e a cor. O LED era mais interessante como objeto estético do que como estímulo de criação. Possivelmente por não ser tão visível no corpo como era no espaço. Os tubos posicionados longe do corpo funcionam de modo muito mais efetivo como estímulo sensorial visual do que muito próximos do corpo.

Figura 3- a potência da luz e da cor.



Fonte: acervo pessoal

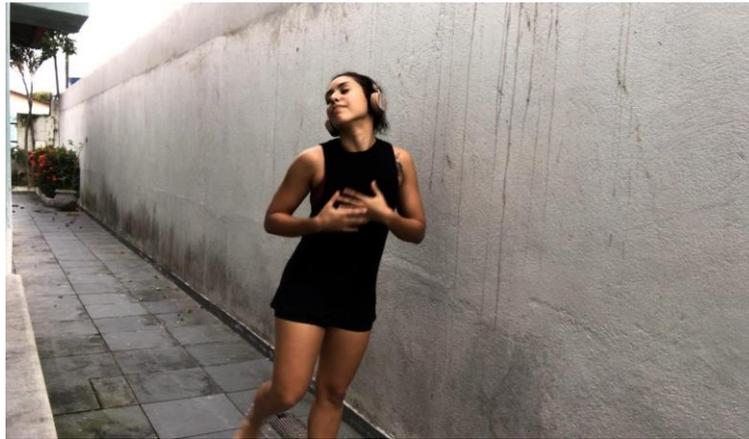
3.2 O SOM DE TODAS AS COISAS

Para Passos (2015) o ato de ouvir é “uma atividade do silêncio, uma vivência da concentração, um abandono de si” (p. 105). Significa abrir-se para o som e deixa-lo agir dentro de nós, despertando e arquitetando sensações. Pensando nisso elaborei diversos laboratórios sonoros, o que, de certo modo, não foram tão complexos uma vez que estamos constantemente rodeados de som, sejam de melodias durante aulas de dança ou barulhos da casa, da rua, dos vizinhos, animais, etc.

O primeiro experimento foi desenvolvido para dar ênfase ao som a ponto de isolar outros sentidos, como a escuridão fez com que o LED no laboratório anterior. Em seus estudos, Leote (2015) explica que a informação sonora “é um tipo de sinal [...] muito mais recebido pelo sentido do tato do que pelo da audição” (p. 30). E continua justificando que por isso, quando

usamos fones de ouvido, tendemos a aumentar o volume, pois não conseguimos perceber a reverberação sonora em nosso corpo e precisamos compensar essa carência tátil de algum modo. O primeiro laboratório do som, então, foi elaborado pensando nessa carência, em como a compensamos, e na expectativa de eliminar um dos sentidos mais utilizados, a visão, para potencializar o foco na audição. Para isso foi utilizado um fone de ouvido que abafa totalmente (quase) os barulhos externos e fiz todo o experimento de olhos fechados.

Figura 4- o som de todas as coisas.



Fonte: acervo pessoal

No começo, eu não dei muita atenção para o som em si. Como eu estava sem ver e sem ouvir nada do exterior, senti extrema necessidade de tocar. Então fiquei um bom tempo me concentrando, tocando o chão frio, tocando minha pele, a parede próxima de mim, até tomar iniciativa de aumentar o som, acreditando que o motivo de não estar concentrada nele era por ele estar um pouco baixo. Coloquei em uma lista de músicas aleatórias e quando o volume ficou mais alto, meus estímulos sensoriais pareciam responder somente a ele. Não tinha mais vontade de tocar, ou de ver. A música quase que me obrigava a me mexer. É praticamente impossível ficar parada ouvindo o som de uma melodia. As músicas fazem parte de uma trilha sonora do aplicativo *spotify* chamada “LAB”, que engloba em geral músicas instrumentais variadas, desde instrumentos de cordas até mixagens eletrônicas.

Por estar de olhos fechados, eu não estava muito equilibrada, o que é interessante já que o nosso senso de equilíbrio fica no ouvido e não nos olhos. E como estava cansada, comecei a improvisação mais devagar, mas ela foi surgindo como uma resposta necessária ao que estava ouvindo. E o mais interessante é que, mesmo de olhos vendados e com fones de ouvido, eu não perdi a noção espacial. Todos os experimentos foram realizados no corredor externo de minha casa e eu tinha plena consciência de onde estavam as paredes, o começo e o fim do corredor.

Ao finalizar o experimento, cheguei à conclusão de que, enquanto intérprete criadora, os estímulos sonoros me incentivam a improvisar de modo muito mais rápido que os visuais.

Passos (2015) explica e enfatiza a relação da dança e do som como elementos intrínsecos, pois os movimentos de dança “são musicais por excelência, ou seja, eles acentuam um ritmo, sugerem o desenho de uma melodia, evocam o timbre de certos instrumentos e a sua dinâmica expressa a intensidade dos sons” (ROBATTO, 1994, p. 191 *apud* PASSOS, 2015, p. 105). Porém, o peso desse conhecimento só chegou a mim no laboratório sonoro posterior. Dessa vez, eu não fui a promotora dele.

Estava em uma aula de dança contemporânea da artista Rosa Antuña⁵ no Corpo de Dança do Amazonas. Estamos trabalhando de maneira remota, então toda aula é feita em casa pela plataforma do zoom, e nesse dia a professora nos instigou a improvisar aos sons de água propostos por ela.

Inicialmente, participamos de uma meditação guiada, o que fortaleceu a concentração interior, e, para mim, intensificou a percepção sonora. Estávamos sentados de olhos fechados quando o som de água começou e, mais uma vez, senti a necessidade de tocar minha pele, o chão, as paredes, como se a água estivesse escorrendo sobre mim, sobre as paredes, até o chão, e essa sensação foi mais intensa até do que no experimento que fiz em uma chuva real.

Figura 5- o som de todas as coisas.



Fonte: acervo pessoal

⁵ Rosa Antuña - diretora, coreógrafa, bailarina, professora de dança, dirige seu Núcleo de Criação(NCRA) desde 2013. É também co-diretora da Cia Mário Nascimento. Formada em dança pelo Centro Mineiro de Danças Clássicas(1995), com especialização no Centro Pro Danza de Cuba(1996) e na Palucca Schule Dresden na Alemanha(1998). Trabalhou no Chemnitz e Erfurt Theater, na Alemanha e, no Brasil, no Balé da Cidade de São Paulo, Grupo de Dança 1º Ato, Mímulus Cia de Dança e Cia Mário Nascimento.

Iniciei o experimento com o corpo frio e fui aquecendo-o à medida que passava a mão na pele até estar quente o suficiente para não precisar mais tocar em nada e deixar a movimentação crescer, conforme a intensidade do barulho d'água também crescia. A partir de cada estímulo sonoro, a qualidade de movimentos mudava: tempo, força, fluxo, tudo mudava de acordo com o som. Se era uma goteira, por exemplo, eram movimentos mais pontuais, com fluxo contido. Apenas uma qualidade permanecia: o peso era sempre leve.

O som estava alto o que impediu de qualquer pensamento surgir. O laboratório foi feito quase cem por cento de olhos fechados e eu não tinha dimensão da potência da audição no meu corpo até aquele momento. Como ela poderia influenciar minha concentração de modo mais intenso e rápido que qualquer outra sensação que já experienciei. O som juntamente com a dança, me fizeram entrar em um certo estado de transe que eu já não sabia mais onde estava ou o que estava fazendo. Quando abri os olhos, já mais para o final e com o corpo cansado, consegui prestar mais atenção no que estava fazendo, entender as qualidades de movimento, o significado daquilo para mim.

Oiticica dizia que o mecanismo mais atingia de modo objetivo à suprasensorialidade era o uso de tóxicos e alucinógenos, no entanto ele comparava a sensação de seu uso com o do ritmo, da dança e da música. Para ele, a sensorialidade, nesses contextos, era modificada para uma “ação interna, na origem, que age diretamente sobre sua constituição habitual, dando-lhe uma outra dimensão, libertando poderosas vivências [...] a percepção flui num supra plano, o real parece modificar-se inesperadamente [...]” (OITICICA, 1967, p. 7-8)

3.3 A ESSÊNCIA DO TOQUE

Esse foi sem dúvida o experimento mais surpreendente, lúdico e espontâneo de todos. Após pesquisar a respeito de diversas obras de Oiticica, fiquei instigada a desenvolver pelo menos um laboratório sobre um depoimento que o fascinou e inspirou a continuar pesquisando sobre o suprasensorial.

Descobri por uma experiência, uma de minhas obras, que isto se dá do seguinte modo: numa bacia azul (Bólido – bacia nº2 – B45 – “senso”) coloquei lama de barro – o participante é solicitado a apalpar, enterrar suas mãos na lama (com ou sem luvas) para sentir a sensação do mexer na lama. Alguém, ao fazê-lo, disse-me: sinto como se voltasse à infância [...]. Na verdade, há a sensação de moldar algo que aqui é indeterminado [...] essa sensação que decorre da participação sensorial nessa aluna deixa de ser simplesmente sensorial [...]: tende ela ao suprasensorial ao romper a barreira da inibição puramente sensorial – a experiência se alça por sobre o objeto da mesma, se subjetiva, liberando supersensações, originais, míticas, nunca antes movidas (OITICICA, 1967, p. 4-5)

Oiticica acreditava que o sensorial puramente dito já era o começo do suprasensorial, uma vez que os sentidos incitavam, de maneira informal, a vivenciar cada instante em sua

sensação latente. Estar disposto a quebrar barreiras sociais e comportamentos de etiqueta por uma experiência espontânea significava permitir-se explorar outras percepções, diferentes da que se estava acostumado.

Suas proposições sensoriais buscavam o lúdico, enfatizando a ideia de “brincadeira”, que está vinculada diretamente com a espontaneidade. Crianças são muito mais espontâneas que adultos, formados para agir de acordo com o senso comum. Desse modo, a partir dessa experiência pessoal, elaborei o seguinte experimento: peguei um saco de areia que tinha em casa e despejei-o completamente em meu corredor, local dos experimentos.

Assim, despejei toda a areia no chão do corredor, a qual formou um montinho perfeito, e deixei o saco de lado. A princípio fiquei receosa de tocar na areia. E se tivesse algum bicho? Eu já levei uma ferrada de lacraia e não é uma experiência que gostaria de repetir. Assim, mais a vontade de enterrá-las, mas eu ainda estava com medo, então segurei minha vontade até ter certeza de que a areia estava “limpa”.

Era tudo que precisava. Com o medo deixado de lado, finalmente matei o desejo de enterrar as mãos na textura áspera da areia, que estava levemente fria e úmida. A sensação veio de modo muito espontâneo: voltei à infância, mais especificamente, senti a sensação nostálgica de estar na praia, porém não em uma época qualquer. Estava em uma praia tentando fazer castelos de areia quando na verdade só saíam desenhos estranho e borrados. Mas eu não estava nem aí. Não queria beleza. Era apenas uma criança que queria brincar na areia.

Figura 6- a essência do toque



Fonte: acervo pessoal

E aí estava eu, no corredor de casa, com vinte e dois anos, querendo brincar na areia do mesmo jeito que fazia quando criança. Sem me contentar com as mãos, deitei no chão coberto dessa areia e olhei para o céu e tive uma sensação mais estranha ainda. Meu racional afirmava

que eu não estava em uma praia e meus olhos me mostravam isso. Mas minha pele e nariz diziam o contrário. Meu cérebro estava brincando comigo, pois eram informações contrárias disputando atenção, mas de certa forma, ambas estavam certas: eu havia trazido a praia para o meu corredor. Então eu me perguntei: se eu fosse dançar essa sensação, como essa dança seria?

Figura 7-a a essência do toque



Fonte: acervo pessoal

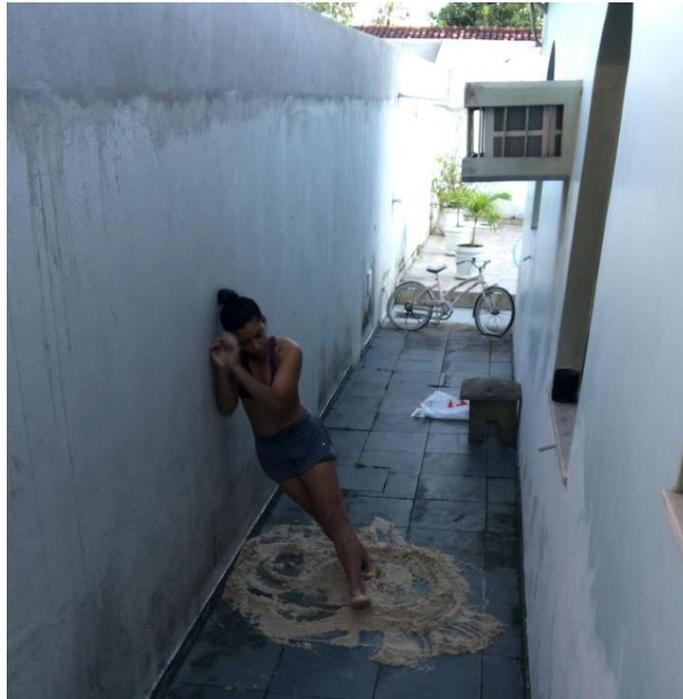
Levantei-me e coloquei uma música de fundo para ver se estimulava a movimentação e o que aconteceu também me surpreendeu. Eu realmente me senti instigada a dançar, mas essa sensação foi movida apenas inicialmente pelo som. Comecei a arrastar os pés na areia, fazendo-a deslizar pelo chão de maneira áspera, e, por mais estranho que pareça, era uma sensação maravilhosa. Assim que senti esse deslizar em meus pés, esqueci a música.

Não sei quanto tempo fiquei patinando sobre a areia, nem quanto tempo levei para voltar a fazer desenhos estranhos com as mãos, nem quando voltei a deitar e arrastar meu corpo pelo chão, mas percebi algo verdadeiro ali, uma sensação e gestos tão potentes que não precisavam mais do que isso para expressar sua intensidade. Isso se confirmou quando vi os vídeos depois. Eu sabia a sensação de tocar na areia, mas ver também estimula uma curiosidade latente. Ver uma pessoa brincando com areia verdadeiramente é tão forte quanto ver uma coreografia super elaborada. Eu comecei passando as mãos suavemente na areia, espalhando o pequeno monte formado inicialmente e observando seus detalhes. A sensação de colocar as mãos na areia incitava ainda laborada (para mim). É um estado muito potente de corpo que adoraria usar mais vezes em cena e compartilhar com outras pessoas.

Porém ao me afastar desse contato foi um pouco esquisito: senti-me suja e com movimentos limitados com tanta areia grudada no corpo. E, exatamente como quando estou em uma praia suja de areia, fui para água (no caso o chuveiro) e deixei a areia escorrer.

Durante todo o início do experimento e quando estava de pé, mantive os olhos abertos, porém em alguns momentos, principalmente quando estava sentada com as mãos enterradas, fechei os olhos e a sensação nostálgica da areia fria invadiam-me com mais força.

Figura 8- a essência do toque



Fonte: acervo pessoal

A questão do toque também me levou a outro fator de influência ao laboratório: a vestimenta. Falar sobre o que vestimos está intimamente relacionado ao que sentimos com o tato. Por ser o único dos cinco sentidos que não pode ser “desligado” de suas funções nervosas, nosso corpo criou um mecanismo filtro para os estímulos táteis. Nossa pele é o maior órgão sensorial do corpo, se não fôssemos capazes de estipular prioridades entre tudo que sentimos, de modo inconsciente inclusive, estaríamos sobrecarregados de informação. Por isso a vestimenta se faz tão presente nos laboratórios sensoriais.

No primeiro experimento, eu vesti uma roupa um pouco desconfortável e precisei trocar pois não conseguia me concentrar no estímulo visual me sentindo tão incomodada. Por exemplo, a luz teve seu impacto elevado em contato com minha pele, então utilizei algo que me deixa confortável e que cobrisse pouco a pele, especialmente dos braços e do tronco.

3.4 A LEMBRANÇA DO CHEIRO

Leal (2009) investiga a percepção sensorial para criação de gestos através da improvisação e da correspondência das sensações com as qualidades de movimento desenvolvidas por Laban. Ela foca, principalmente, na interferência do olfato e do paladar na fluência de movimentos. Para a autora “as sensações olfativas agradáveis em conjunto a respiração facilitam consideravelmente o espaçamento das articulações” (LEAL, 2009, p. 42)

Seus processos criativos iniciam com os participantes de olhos fechados “para evidenciar o sentido sendo trabalhado” (LEAL, 2009, p. 59), e o primeiro reconhecimento, se tratando de um estímulo olfativo ou gustativo, está relacionado ao prazer ou desprazer. Tais atitudes, para a autora, influenciam diretamente à liberação ou controle da fluência, geralmente ligada à respiração, como ela acontece e como guia inicialmente a improvisação.

Partindo desse estudo, o experimento “a lembrança do cheiro” foi criado, uma vez que o olfato é o sentido que mais evoca memórias afetivas. Comumente, relacionamos um cheiro a uma lembrança, seja ela boa ou ruim. Desse modo, utilizei a princípio um aroma agradável, um perfume meu que gosto muito, para meu estudo da percepção sensorial durante a improvisação, e tive uma revelação.

É mais simples que eu pensava. Uma coisa estava me atormentando e me deixando preocupada com relação aos experimentos. Nem sempre eu conseguia encontrar uma estratégia para me concentrar, especialmente quando não tinha nenhum estímulo sonoro ou até mesmo quando tinha, mas não era o foco do laboratório. Também conseguia me concentrar mais facilmente utilizando as cores como estímulo, mas não tão rápido quanto a partir do som (descrição pessoal do diário de campo)

Em um dos experimentos, testei o estímulo olfativo, sem outras interferências propositais, apenas o som, luz e textura ambiente. Estava já aquecida e usei um perfume que gosto muito para criar movimentação. O cheiro e a sensação de senti-lo me invadiram de imediato, no entanto, não tive vontade de dançar. Minha respiração tomava conta de tudo, o peito subindo e descendo intensamente, e senti meu rosto suavizar com o aroma doce. Como queria saber de que maneira meu corpo reagiria ao estímulo através de uma improvisação, fiz um pequeno teste.

Fato interessante que Passos (2015) fala, ao estudar os laboratórios de improvisação de Gelewski, é que quando a improvisação é muito livre, deixa espaço para a bagunça da mente e nos perdemos na imensidão de possibilidades. Para a autora “trabalhar dentro dos limites impostos pelo meio nos obriga a mudar nossos próprios limites” (PASSOS, 2021, p. 139) Quando somos limitados, nossa criatividade ativa de maneira mais forte, a fim de que consigamos transpassar as barreiras que nos restringem. E assim novos gestos aparecem. Talvez

o mesmo funcione para os mecanismos sensoriais. Se deixar o corpo totalmente livre para perceber a sensação, talvez ele ignore certas percepções ou reações naturais do corpo.

Então se ele (o corpo) estiver limitado de alguma maneira (seja com restrição de algum outro sentido, ou obrigatoriedade de ação, como executar uma sequência ou caminhar, ou permanecer no chão), talvez ele consiga superar suas próprias perspectivas e encontrar novas percepções sensoriais e, por consequência, novos gestos. Um corpo limitado tende a superar seus condicionamentos e reagir sob diferentes perspectivas. E foi o que fiz: limitei a sensação a uma composição de movimentos já preestabelecida.

A sensação já estava ali, só precisava de um motivador corporal. Leal (2009) afirma que “ao desenvolver as movimentações em células, frases, temas, muitas vezes [...] a sensação dá lugar à intuição, o corpo caminha de forma intuitiva dando continuidade a uma sensação concreta primeira, [...] que toma continuidade de forma menos óbvia” (p. 89). A autora continua ainda explicando que a intuição é uma forma de percepção que chega diretamente do inconsciente.

Então comecei a esboçar uma sequência que temos ensaiado nas aulas do CDA com a professora Rosa Antuña e intencionei a sensação do perfume na movimentação. Percebi que toda a movimentação era respirada: ao inspirar meus movimentos eram suaves, delicados e mais lentos, e durante a expiração a velocidade aumentava e, por mais que continuasse me sentindo leve, os movimentos ficavam mais intensos e fortes. Deixei o corpo seguir a sequência preestabelecida até começar a criar seu próprio caminho e então a improvisação surgiu. A sensação adocicada do perfume me fazia querer levitar e ela seguia pelos meus braços deixando-os soltos e delicados. Foi muito mais interessante do que imaginei.

Antes de testar o cheiro na prática, eu tentei mentaliza-lo e o que fiz de movimentação a partir do imaginário foi bastante diferente do que o cheiro real. Afinal, era uma informação que estava apenas na mente. Não era a mesma coisa que sentir na pele, nos ossos, músculos e órgãos.

3.5 AQUELE SABOR

Ao realizar processos criativos com ênfase no paladar e no olfato, Leal (2009) identifica alguns padrões ao utilizar tais estímulos para criação de movimento. Com relação ao nosso sistema gustativo, ela explica que a sensação tátil do paladar evoca a possibilidade do toque e “provoca associações nas mãos e nos pés e dessas extremidades com outras partes do corpo e com o chão” (p. 90), além de se relacionar intimamente com as expressões faciais.

Porém, antes de testar o sensorial gustativo real, teste o poder imaginativo assim como fiz com o olfato e com o som. Qual a influência da nossa imaginação e o quão próxima ou distante está da realidade?

Tal experimento, no entanto, não foi realizado por mim, assim como o laboratório do som, aproveitei uma dinâmica das aulas, dessa vez com proposições da professora Flávia Tapias, para estudar minha percepção sensorial. Fui instigada a improvisar sempre em plano baixo, imaginando três tipos de comida: uma muito gostosa (escolhi chocolate), uma que odeio (escolhi a rúcula) e uma que nunca provei (não recordo qual foi especificamente). Foi uma improvisação guiada, pois a professora dava os comandos dos sabores e estávamos restritos a improvisar em plano baixo sempre.

A princípio, confesso que achei que o experimento não ia dar em nada. Estava muito apegada a ideia de que os sentidos precisavam ser estimulados externamente para evocar alguma reação interna. No entanto, um dos fundamentos primordiais de Oiticica (1986) para se despertar nosso estado criativo é o “mergulhar em si mesmo” (p. 104). O que me leva a acreditar que nem sempre nossa percepção está vinculada a reações ao meio, mas a adaptações do meio à nossa intuição ou sensações interiores.

Antes eu acreditava que utilizando diversos mecanismos sensoriais era possível se estimular o corpo a criar movimentos e assim ampliar a percepção interior. No entanto, ao longo dos laboratórios fui percebendo que não existe uma ordem correta. Nem sempre o corpo vai estar aberto às propostas externas. Não tenho que me adequar aos estímulos que me cercam, mas aos estímulos internos. Como meu corpo está, como ele reage ao que me cerca, se o exterior contribui ou contraria meu interior, e como utilizar isso a meu favor. (depoimento pessoal descrito no diário de campo)

A espontaneidade adormecida, que Bezerra (2016) fala, está intimamente relacionada ao o que sentimos, desde sensações e sentimentos até nossos processos intuitivos. Ouvir o corpo é outra maneira de escutar a intuição. Logo, esse experimento do paladar imaginário me abriu os olhos para o poder da própria imaginação e como podemos descobrir novas percepções, ou no mínimo nos tornar mais atentos às que já conhecemos. Quando eu pensava no sabor bom, o chocolate, meu corpo parecia ter um movimento mais gostoso de se fazer. Era mais redondo e interno, como se eu estivesse desmanchando no chão. Não tinham movimentos bruscos e meu corpo agia como se fosse algo que derretia e deslizava, tudo isso só de lembrar o sabor.

Com o sabor ruim, meu corpo se retraía mais, ele realizava uns movimentos de espasmos, sendo alguns mais explosivos e outros mais reprimidos. Às vezes ficava parada por um tempo, com uma interrupção abrupta, até colocar tudo pra fora em uma explosão de movimentos rápidos. Leal (2009) explica, a partir de seus próprios laboratórios, que a improvisação estimulada pelo paladar ou olfato é mais interna, mais sentida, voltada para o

centro do corpo. Comparando com minha própria experiência, posso dizer que os estímulos gustativos tendem a se aproximar do sistema digestivo e por consequência atinge mais o tronco, pescoço e crânio, reverberando mais sutilmente para as extremidades.

A improvisação com o sabor que eu nunca tinha provado era algo que eu não fazia ideia se conseguiria fazer, mas no final tudo aconteceu como uma brincadeira. Como eu nunca tinha provado aquela comida, aquela textura, eu não sabia o que iria vir na movimentação. Meu corpo respondeu de uma forma bastante divertida, como se eu estivesse brincando comigo mesma a ponto de me surpreender. E tudo aconteceu de uma forma muito natural e não pensada, apesar de ser inicialmente movida por um pensamento ou, por vezes, uma lembrança.

Após esse experimento, realizei um laboratório sensorial com os sabores reais e não mais imaginários, porém fiz apenas com o sabor do chocolate. Leal (2009) afirma que a sensação do paladar provoca reações faciais, ou de estranhamento ou de apreciação dependendo do sabor. E de fato, a movimentação da língua durante a degustação do chocolate é muito presente, e conseqüentemente envolve a mastigação, a contração dos lábios, suavidade do rosto, e até um certo exagero de expressões faciais. Também mexe bastante com a respiração, por mais que não a envolva necessariamente, porém, como olfato e paladar são sentidos muito conectados, não é de se estranhar que um influencie o outro.

A respiração profunda aumentava a sensação gostosa do chocolate, e esse movimento de respirar suave e de mastigar e degustar algo que eu particularmente gosto bastante, estimulou a movimentação dos meus ombros, pulsos e dedos, principalmente. Realizei o experimento inicialmente no plano alto, e utilizei a ideia de tradução que Bongiovanni (2017) traz em sua tese de mestrado e pensei em como traduzir aquela sensação para o meu corpo.

Assim surgiu uma movimentação mais ondulatória, bastante respirada, envolvendo especialmente o tronco, ombros e dedos, e expressões faciais. E ao explorar o plano alto, senti vontade de tocar alguma coisa, então fui para o plano baixo e comparei as texturas do chocolate com a textura tátil do chão. São ferramentas diferentes em sua essência, porém possíveis de se comparar quando pensadas como sensações e associa-las a algo em comum. A necessidade de tocar foi muito grande, e a movimentação cresceu ainda mais com o tato. Mas a sensação real do paladar não dura muito, e fica apenas a lembrança, o que me fez criar movimentações semelhantes ao experimento imaginário, pois o rosto já não se fazia tão presente sem o estímulo gustativo.

3.6 A JUNÇÃO DE TODOS EM UM NÓ

Após meses de estudos, levantamento teórico, práticas sensoriais e improvisações das mais diversas maneiras, selecionei os laboratórios que mais me estimularam como artista criadora para elaborar um processo criativo, ou pelo menos o princípio de um, através de um único laboratório sensorial que englobasse todos os sentidos. Isso em teoria, porque na prática não sabia como iria acontecer. Passos (2015) afirma que é muita prepotência de um artista achar que tem controle sobre seu público e até sobre sua própria obra em si, pois no momento que ela ocorre, sua relação com os participantes “é sempre maior do que o artista e sua intenção. Não é possível controlar nem determinar o que o público irá pensar, sentir e interpretar” (p. 26).

Então, convidar dois bailarinos e pesquisadores de dança para participar de meu processo criativo que busca o suprasensorial foi um ato arriscado e muito mais experimental e investigativo do que qualquer outra coisa. Eu não buscava respostas. Buscava compartilhamento. Buscava ainda mais perguntas, mais questionamentos e, assim, mais caminhos a se investigar. Acredito que depois de ter realizado cheguei à conclusão de que toda essa pesquisa só vai crescendo à medida que é investigada e colocada em prática. Cada vez mais perguntas e situações surgem, até porque a percepção é subjetiva e que nosso corpo tem linguagem própria.

A vontade de dividir minhas próprias vivências com outros artistas da dança se dava mais pela minha necessidade pessoal de entender como outras pessoas reagiriam a esses estímulos e como isso poderia se aplicar no dia a dia de cada uma delas, seja na vida artística ou na vida pessoal. Afinal todas elas estão interligadas. Na entrevista após o experimento, o intérprete turquesa explicou que tentou ser o mais natural possível durante o processo, disponibilizando seus “eus”: o eu artista e o eu pessoa, já que na realidade eles são a mesma pessoa. “Um não desgruda do outro”, afirmou o intérprete turquesa.

Então com esse intuito de pesquisa e aprofundamento, elaborei um processo criativo utilizando os estímulos sensoriais dos laboratórios descritos anteriormente, porém com pequenas alterações. O experimento aconteceu no dia 24 de junho de 2021, às 21h (horário escolhido por conta da utilização dos LEDs), no corredor da minha casa (local dos meus laboratórios pessoais).

Primeiramente o experimento começou com o estímulo visual imaginário. Por conta ainda das restrições da pandemia do Covid-19, mantive-me como observadora e propositora do experimento e os participantes, que nomeei de intérpretes amarelo e turquesa por conta de suas cores favoritas, eram próximos, portanto não havia perigo em compartilharem o processo

juntos. A princípio eles foram conduzidos a imaginar uma luz e a descrevê-la como quisessem, sua cor, sua intensidade, sua textura, seu tamanho... contanto que não usassem a voz.

Figura 9- a junção de todos em um nó



Fonte: acervo pessoal

Antes de pedir isso, fiz uma breve introdução sobre a linguagem verbal em comparação à linguagem corporal. A primeira é formada por códigos e símbolos tão comumente utilizados que conseguimos entender facilmente. A segunda não possui um catálogo de códigos, portanto é muito subjetiva e singular, como diz Louppe (2012).

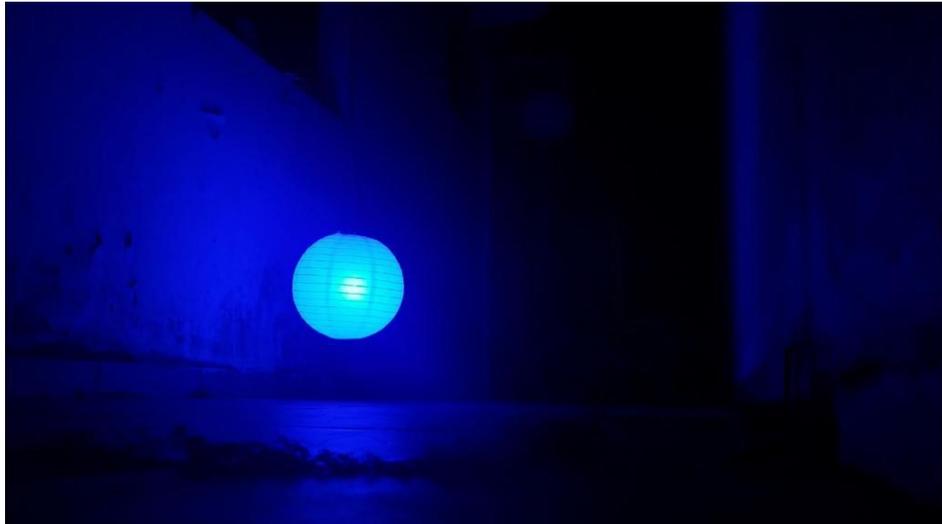
O corpo comunica, expressa e percebe de forma única e poética, e pode se tornar uma “admirável ferramenta de conhecimento e sensações” (LOUPPE, 2012, p. 69). A autora ainda afirma que é a partir dos canais sensoriais que a nossa compreensão do mundo é ativada, e a nossa consciência crítica é despertada. Tais atitudes são ainda mais incentivadas pelas percepções sensoriais até do que pela comunicação denotativa (LOUPPE, 2012, p. 37).

Nós, como bailarinos, expressamo-nos com o corpo. É nosso mecanismo de trabalho e maneira de expressão, sem necessariamente precisar representar algo simbolicamente entendível. Bongiovanni (2017) utiliza o trabalho de leitura externa e coordenação internamente refratada para explicar um processo de tradução daquilo que nos atinge e como isso reverbera no corpo. Para ele, ler externamente é “usar a percepção visual, tátil, auditiva para traduzir eventos externos em movimento; as coordenações internamente refratadas são percepções de movimentos direcionadas para partes do corpo diferentes das originais” (p. 58-59).

Então após essa comparação, pedi aos participantes que se concentrassem em sua respiração, e então introduzi a brincadeira da imaginação e pedi que me traduzissem a luz imaginária. Estava tudo escuro e pouco dá para ver na gravação, mas deixei-os um tempo com esse estímulo e pedi que a luz fosse reduzindo aos poucos, até sumir. Então acendi a luz real (um balão azul) e pedi que traduzissem essa luz real, do mesmo jeito que fizeram com a

imaginária. O uso do balão nessa situação aconteceu por conta de um problema técnico com o LED azul, e, apesar disso, talvez tenha sido mais significativo desse modo. O intérprete amarelo de imediato associou a luz azul e sua característica redonda à lua. Não aprofundou esse pensamento, porém essa conexão foi um fator primordial para sua linguagem corporal.

Figura 50- a junção de todos em um nó



Fonte: acervo pessoal

Mantive a luz acesa, porém pedi que agora se concentrassem no espaço ao seu redor. Eles tinham reparado nele? De verdade? Pedi que sentissem a textura das paredes que o cercavam, do chão que pisavam, a temperatura do local, o tamanho. E assim fizeram.

Foi ótimo trabalhar com a pele. Eu estava sentindo tudo, calor, frio, vibração... acho que o tato foi meu sentido mais aflorado. Eu acho que, como é uma coisa mais de contato mesmo, eu fugi do padrão de técnica. Não que eu não usasse, porque já é automático, do meu corpo, usar algumas técnicas por ser bailarino profissional e trabalhar constantemente com isso. (depoimento do intérprete amarelo durante a entrevista)

1- a junção de todos em um nó



Fonte: acervo pessoal

Após esse trabalho com o tato, liguei o LED amarelo, mantendo o contraste do balão azul ainda aceso, e pedi que me traduzissem com o corpo aquela nova luz. Era diferente da antiga? Era mais forte, ou mais fraca? Qual a textura dela? Se tinha calor, ou um formato específico, e como era aquela sensação para eles.

Figura 12- a junção de todos em um nó



Fonte: acervo pessoal

Parece muita informação, mas cada estímulo foi oferecido com um espaço de tempo entre um e outro para que os participantes absorvessem os comandos. Não sabia quanto tempo especificamente, então dei as deixas como eu gostaria de receber e fui surpreendida com o depoimento do intérprete turquesa sobre esse processo.

Foi um processo bem delicado. Mas delicado no sentido de ser, de começar de uma forma que me acesse e terminar de uma forma bacana. [...] É difícil chegar de uma forma assim que eu não me incomode, que vai entrando, vai te pegando, vai te envolvendo e também vai diluindo dessa mesma forma (depoimento do intérprete turquesa durante a entrevista)

Posteriormente ao tato e às luzes, pedi que parassem um pouco e voltassem a fechar os olhos. Perguntei se estavam bem e, ao responderem que sim, pedi que voltassem a respirar fundo e se concentrassem na respiração. Cheguei mais perto e pedi que cheirassem o aroma que coloquei próximo a eles. Era uma taça de vinho, mas eles não sabiam, pelo menos não pela visão. Descobri depois que eles sabiam exatamente o que era e de que tipo era. Mas no processo, perguntei o que era aquele cheiro. Se era doce, agradável ou desagradável, qual sua textura, se tinha conseguiam visualizar uma cor para ele. E após um período improvisando, aproximei-me novamente e pedi que tomasse um gole e repetissem o processo, mas agora pensando naquele gosto.

Os dois tiveram reações bem diferentes com o corpo e descobri depois que realmente eles processaram de modo bem distintos aquela informação, no entanto ambos concordaram

que foi um dos estímulos mais marcantes do processo, seja por dificuldade ou facilidade. Para o intérprete amarelo, que identificou logo de cara o tipo de vinho que era, a sensação líquida do movimento foi muito forte e por onde essa sensação escorria pelo corpo. Já para o intérprete turquesa, foi complicado tirar algo do seu dia a dia, que tem essa conotação de socializar, e levar para esse lugar de improvisação, de linguagem corporal e gestos. “Como é a textura de um vinho? Eu nunca tinha parado pra pensar nisso”, explicou ele durante a entrevista.

Figura 13- a junção de todos em um nó



Fonte: acervo pessoal

A utilização do vinho nesse experimento se deu por dois motivos: em minhas experiências utilizei perfume como estímulo olfativo, praticamente me banhei de perfume, e um dos intérpretes é alérgico a perfume, então tive que adaptar. Escolhi o vinho pelo depoimento de Leal (2009) em seu trabalho “amargo perfume” em que ela utiliza diversos mecanismos olfativos e gustativos, dentre eles o vinho, para a criação em dança. Pensando também em amenizar a quantidade de informações para meus participantes, optei por utilizar um mesmo material para dois sentidos.

E por último, e talvez o mais importante, veio a areia. Pedi que eles diminuíssem os movimentos até pararem e abrirem os olhos. Então disse: é hora de brincar.

Peguei o saco de areia, me aproximei dos participantes e disse que iria fazer aquela parte junto com eles, mantendo, porém, a máscara por segurança. Joguei toda a areia no chão do corredor e falei que tudo que precisávamos fazer era enfiar as mãos naquela areia e depois fazer o que quiséssemos, se quiséssemos é claro.

Figura 14- a junção de todos em um nó



Fonte: acervo pessoal

Ficamos um tempo brincando com a areia e, assim como aconteceu comigo e com os participantes que Oiticica descreveu em sua obra com barro, eles tiveram uma sensação nostálgica.

Senti a areia como se fosse um final mesmo, ainda mais que ela estava geladinha e úmida enquanto que nós estávamos quentes por estarmos dançando. Então ao colocar as mãos nela, senti uma calma, e me lembrei de algumas de quando era criança que eu ia para o sítio e ficava muito na água, ou quando saía da praia e ficava com areia em todo corpo. [...] Eu fiquei mais calmo, porque era uma sensação mais de receber, como um final. O que eu fiz durante o início do processo até esse final e o que eu trouxe das minhas cargas passadas pra cá... foi um “ritualzinho” no final, eu achei. Terminamos com um ritual. (depoimento do intérprete amarelo durante a entrevista)

Ao longo de todo o processo, só utilizei dois recursos sonoros, que foram introduzidos durante o experimento do toque com as paredes e durante o estímulo do LED amarelo com o balão azul. Não havia sentido necessidade de som por conta da quantidade de outros estímulos que já existiam ali. E na entrevista feita antes do processo, os dois participantes relataram ter muita influência sonora para criar. Oiticica já afirmava que a música era facilitadora da busca pelo suprasensorial, porém naquele momento meu receio era que ela se sobressaísse propositalmente sobre outros sentidos.

Como nós bailarinos somos facilmente alcançados pelo som, decidi colocá-lo mais como complemento dos outros estímulos. Escolhi duas músicas instrumentais (“Spain” de Julie Byrne e Steve Sobs, e “The song of butterfly” de Estas Tonne), que foram utilizadas em improvisações minhas no corredor, inclusive durante o experimento da areia, e senti que não roubavam a cena somente para elas, mas facilitavam a entrega ao que já estava acontecendo.

No depoimento dos participantes, a audição muitas vezes sumia e demorava para eles perceberem que havia um som que antes não estava ali, mas que combinava e até intensificava

o que estava acontecendo. Durante a roda de conversa, o intérprete turquesa, que na entrevista inicial disse ter a audição como estímulo mais forte para si, comentou que durante o processo as músicas foram muito sutis, mas que gostou muito, pois ele gosta de ter esses estímulos sonoros, e que casou com a dualidade das luzes. Porém o fato de não ter música o tempo todo já o colocou em outro lugar, tirou-o de um estado em que estava sendo vigiado e o fez se concentrar mais ali, naquele momento. Para o intérprete amarelo, a transição entre o silêncio e o som passava despercebida e o tato tinha mais sonoridade que a própria audição, como por exemplo, um toque simples significar um “tum” sonoro para ele e isso reverberar no corpo inteiro.

Figura 15- a junção de todos em um nó



Fonte: acervo pessoal

Um outro fator que pode ter influenciado a percepção sonora dessa maneira foi a altura do som. Em meu experimento com o som, senti uma facilidade muito grande de entrega a ele por conta da intensidade dele. O som estava tão alto que não conseguia nem pensar em alguma coisa que não fosse ele. Leote (2015) afirma que o som é muito mais percebido com a pele do que com o próprio ouvido, e realmente sentimos muito as vibrações das ondas sonoras, e quando um som está mais baixo, essas vibrações chegam até nós de modo mais sutil.

Durante o processo compartilhado, a caixa de som desligou sozinha e eu não tinha como religá-la pois ela estava muito próxima dos participantes, então não teria como mexer nela sem interromper o processo deles. O som, por conta disso, saiu somente pela saída do computador, que estava um pouco mais distante dos intérpretes amarelo e turquesa, e deve tê-los alcançado de forma mais suave do que com a caixa de som.

4. ANÁLISE DOS DADOS

Todo trabalho precisa de uma estrutura para sua composição, no entanto não existe uma ordem correta para se realizar na prática uma pesquisa científica ou um processo artístico, principalmente pelo fato de que é sempre preciso voltar ao que já foi realizado, repensar algumas afirmações que mudam ao longo do processo e, por vezes, recomeçar tudo de novo.

E assim ocorre também a análise e interpretação de dados, pois “estão contidas em um mesmo movimento: o de olhar atentamente para os dados da pesquisa” (MINAYO, 2001, p. 68). Tal processo, no entanto, não ocorre posteriormente aos procedimentos, uma vez que, somente através dessa análise e interpretação, é possível enxergar certos fatores da pesquisa que foram deixados de lado, esquecidos ou ignorados.

Diversos momentos de minha pesquisa tive que revisitar meus elementos pré-textuais, meus objetivos, a própria problematização e até mesmo o tema em si. Como se tratou de um experimento, um processo criativo, algumas ideias e suposições tiveram que ser testadas na prática para observar sua veracidade, como por exemplo o experimento de Oiticica com o barro e se isso funcionaria em um processo de dança. Outras questões foram desmistificadas através dos laboratórios sensoriais, uma vez que todo meu embasamento era teórico, porém experimentar com meu corpo e com meus próprios sentidos é outra coisa.

Por exemplo, antes acreditava que somente através da utilização de mecanismos sensoriais externos era possível estimular o corpo a criar movimentos e assim ampliar a percepção interior. Ou seja, acreditava que o caminho vinha de fora para dentro, a fim de se despertar novas percepções. No entanto, só ao longo dos laboratórios fui percebendo que não existe uma ordem correta. Nem sempre o corpo vai estar aberto às propostas externas, e o fato é: não sou obrigada a me adequar aos estímulos que me cercam, mas sim a meu eu interno. Como meu corpo está, como ele reage ao que me cerca, se o exterior contribui ou contraria meu interior, e como utilizar isso a meu favor. E quanto mais centrada em mim mesma eu estiver, mas a relação com os estímulos sensoriais externos vai se desenvolvendo naturalmente.

A espontaneidade adormecida que Bezerra (2016) fala está intimamente relacionada com o que sentimos, desde sensações e sentimentos até nossos processos intuitivos. Ouvir o corpo é outra maneira de escutar a intuição.

Durante o experimento, o intérprete amarelo afirmou que, para ele, existem dois caminhos em um processo criativo: ou você segue a proposta ou vai contra ela para ver o que acontece. No caso dele, ele se colocou no meio termo, estava aberto aos comandos vindos por mim enquanto propositora do processo, respeitando, porém, seus comandos internos, seu tempo, e sua intuição.

Fayga Ostrower (2014), em sua pesquisa sobre criatividade e o fazer criativo, aborda a percepção como um “apreender o mundo externo junto com um mundo interno” (OSTROWER, 2014, p. 57). “Como um processo sempre ativo, de interação, perceber é, de certo modo, ir ao encontro do que no íntimo se quer perceber” (OSTROWER, 2014, p. 65). Percebemos o mundo ao nosso redor a partir de interpretações individuais, que nem sempre são conscientes. E, mais a fundo, percebemos aquilo que estamos centrados para perceber, o que nos é relevante.

A percepção é um fenômeno mais seletivo que os sentidos, ou seja, o sistema nervoso tem mecanismos para bloquear as informações sensoriais irrelevantes a cada momento da vida; da mesma forma, assim como podemos bloquear, podemos também dirigir, selecionar e focalizar nossa atenção a certos estímulos e, portanto, colocar em destaque certas modalidades sensoriais (COSTAS, 2010, p. 46)

Isso vai ao encontro do que Oiticica estimula tanto em seus participantes: o mergulhar em si mesmo a fim de se despertar o centro criativo interior.

Para o intérprete turquesa, alguns estímulos foram mais difíceis de apreender que outros, no entanto, ele respeitou seu tempo, e por vezes, enquanto o intérprete amarelo dançava, ele se mantinha de olhos fechados até conseguir captar a sensação ou informação que estava recebendo. Ao perguntar se algum pensamento surgiu durante a improvisação, ou alguma lembrança ou associação, o intérprete turquesa respondeu surpreso que não.

Claro que a nossa historicidade vem com a gente. Tinha muita coisa já gravada em mim, no movimento, na ação, e inconscientemente essas coisas vêm, mas naquele momento específico não veio nada na minha cabeça. Eu estava hiper focando mesmo, porque pra mim é a melhor forma de eu estar neutro (depoimento do intérprete turquesa durante a entrevista)

Nesse contexto, percebi que a concentração é um elemento fundamental para a percepção de novas sensações e possíveis novos gestos. Costas (2010) argumenta em seus trabalhos que se despertarmos nossa curiosidade espontânea, nos tornaremos aptos a novas percepções e a uma nova forma corporal e impulso do movimento. Percebi isso na utilização da areia, como um simples ato de toca-la pôde trazer tantas sensações para mim e para os intérpretes amarelo e turquesa. Ao observar o vídeo, pude analisar racionalmente a potência da cena. O contato da pele com a areia já era intenso por si só, não precisava de tantos movimentos para trazer tanto simbolismo, e até mesmo para compartilhar a sensação só olhando.

Figura 16- a junção de todos em um nó



Fonte: acervo pessoal

Durante meu processo de pesquisa e autorreflexão, percebi que algumas qualidades e intenções de movimento só tomavam consciência quando assistia minhas próprias gravações. Já no experimento compartilhado, precisei observar atentamente o comportamento dos participantes, a fim aproveitar a concentração e entrega deles sem interromper, por ansiedade, a cena que eles estavam investigando.

Na entrevista do intérprete amarelo, ele fala sobre seu estudo durante o processo. “Assim como você estava estudando a gente só olhando, eu também estava me estudando no processo, estudando o aqui e o agora que tanto falam” (depoimento de intérprete amarelo durante a entrevista). Esse fato de se estudar é muito interessante para a proposta da pesquisa, uma vez que a intenção do artista criador é tirar seu participador da zona de conforto, de seu lugar de espectador passivo, a fim de se despertador seu senso criativo interior. E para isso, era preciso respeitar o tempo deles e seus gestos para que as coisas acontecessem de forma espontânea, e não conduzida por mim.

Porém era preciso interferir no processo deles para dar certos comandos e introduzir outros estímulos sensoriais, tentando deixar o processo deles acontecer naturalmente e, ao mesmo tempo, conduzi-los a um propósito em comum com a pesquisa. É algo que não tive controle e nunca terei, pois é um processo pessoal e único. Cada artista age e reage do seu jeito e “sendo o corpo o eixo de toda e qualquer produção criativa na dança, a materialidade dos processos se organiza de modo subjetivo a partir das características próprias de cada indivíduo (MUNDIM, 2014, p. 51)

A observação participante é uma técnica importante para captar certas informações e variedades de situações que não são obtidas de forma tão direta por meio de perguntas. No entanto, a entrevista foi essencial para a coleta de dados e para compartilhamento de

experiências, tanto minhas quando dos intérpretes. Eles sentiram que foi dividido com eles um processo muito íntimo e isso causou uma certa delicadeza na situação, e a entrevista serviu para que eles mesmos relembressem e se analisassem mais racionalmente.

Figura 17- a junção de todos em um nó



Fonte: acervo pessoal

Ao final da entrevista, os dois participantes responderam que haviam sentido mudança em sua sensorialidade. O intérprete amarelo disse que se sente muito mais atento aos cheiros ao seu redor, que ainda não dava muita importância, e que, por conta talvez da proximidade de tempo com o processo, ele sente as sensações chegarem até ele antes mesmo de mentalizá-las.

“Como o estudo ainda está no corpo, ele vem sem eu perceber. Aí passa um tempo até eu perceber, tipo “olha trabalhei isso e então estou percebendo que eu tenho isso também pra usar”. E só me toco depois” (depoimento do intérprete amarelo durante a entrevista).

Já o intérprete turquesa refletiu sobre a importância da utilização de estímulos sensoriais reais para a criação de dança.

Você foi usando vários sentidos e nem todo processo as pessoas usam isso... falando em dança, que é nosso ambiente, nossa casa. Então estar atento a isso e também sair de um pra entrar em outro, é algo que eu percebi que eu posso fazer mais. A gente devia ter mais hábito de fazer isso. Porque foi o primeiro momento que eu pensei ‘ah não sei o que é, mas bora lá’. Aí depois que eu fui me tocar como teu trabalho é grande nesse sentido de pegar o corpo inteiro, de pegar todas as ferramentas que esse corpo pode ter e deixar elas presentes ali. Isso é difícil. Me deixou mais atento nesse lugar, sobre todos os nossos sentidos, que nem todos eles eu uso no dia a dia, no meu trabalho, nos meus processos. (depoimento intérprete turquesa durante a entrevista)

E por minha parte acredito que vivia cega para o mundo ao meu redor, para todas as possibilidades e impossibilidades de sensações. Mas acredito que viva ainda mais cega para o universo sensorial que existe dentro de mim. E agora vejo tudo com outros olhos. Na verdade, sinto que vejo com o corpo inteiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho objetivou investigar a busca pela suprasensorialidade, a qual, para seu primeiro investigador Hélio Oiticica, não poderia ser proposta pelo artista criador a princípio. Como foi dito anteriormente, não interessava a ele “sensações provocadas” (OITICICA, 1967, p. [...]), pois o suprasensorial não poderia ser intencionalmente provocado.

No entanto, faz-se importante o artista, como propositor e inventor, dar a pista a respeito dessa busca. O artista, nesse caso, encontra-se no papel de instigar o participante a perceber os experimentos sob a perspectiva do artista criador, a fim de, possivelmente, despertar sua própria inventividade adormecida. E tal como o participante, o propositor também deve se colocar em constante processo, compartilhando experiências com seu público participante a fim de se estimular o condicionamento sensorial que há em cada um.

Desse modo, primeiramente optei por estudar os experimentos em mim mesma, por meio de um estudo autoetnográfico, a fim de entender mais a fundo o que incomoda em mim, o que estimula ou inibe meu corpo, e o que realmente quero compartilhar com outros artistas. Nesse sentido o fato de eu trabalhar constantemente com a dança prática por meio de aula diárias no CDA possibilitou mais oportunidades de testar os conhecimentos que adquiri no estudo teórico e em meus experimentos pessoais, uma vez que a sensorialidade está presente no corpo o tempo inteiro, não só quando queremos.

O intérprete turquesa analisou o fato de trabalharmos pouco com os sentidos em processos coreográficos e, para falar a verdade, concordo com ele. Afirmando por minha experiência em processos coreográficos, muitas vezes os bailarinos se ancoram ao poder imaginativo das coisas e não explora os aspectos reais, físicos e sensitivos de uma ideia. Imaginar dançar com a água é completamente diferente de dançar com a própria água e sua textura, temperatura, liquidez, etc.

Durante seu processo coreográfico com o CDA, a artista Rosa Antuña pediu que pegássemos um balde ou pote com água, para sentirmos sua materialidade, e pediu que improvisássemos com isso. Acredito esse tipo de prática estimula um despertar para sensações que não estamos acostumados enquanto intérpretes criadores, o que me fez refletir a cerca de meu próprio processo.

Talvez não seja um processo de uma obra específica, talvez a busca pelo suprasensorial seja um processo cujo resultado seja a potencialização de um processo artístico. Por exemplo, ao estudar os estímulos olfativos, utilizei células coreográficas que previamente construídas e

atribui-lhes uma sensação. A partir disso, a movimentação seguiu seu próprio rumo, com outras qualidades e gestualidades, potencializando o que já existia.

A sensorialidade existe o tempo todo, especialmente para nós como artistas da dança que trabalhamos constantemente com o corpo e sua comunicação com o mundo. Porém, como seres distraídos que somos incentivados a ser, concentrados somente em prazos de entrega e preços de serviço, deixamos muitas sensações passarem despercebidas, ou até as sentimos, mas não em sua totalidade. Aí entra a busca pelo suprasensorial, essa infinita procura por um dilatamento sensorial, pelo despertar de nosso centro criativo e pela nossa espontaneidade ingênua.

Minha pesquisa então, não se preocupou com o fato de encontrar o “suprasensorial” proposto por Oiticica, mas sim com a “busca” contínua dessa “percepção total”, a final, não se trata de um experimento único, mas de processo infinito e inacabado, que cresce a cada tomada de consciência pessoal.

Nesse ponto, a questão tempo é um fator primordial para essa busca. O experimento que fiz com os intérpretes amarelo e turquesa foi feito em apenas uma noite, por conta do curto período entre a flexibilização das restrições sociais e a entrega do trabalho. Seria muito mais efetivo e interessante um processo um pouco mais longo, como fiz sozinha, e até mesmo um processo que eles mesmos pudessem continuar sozinhos, pois se trata de uma busca contínua e um trabalho de autoanálise sobre nossos comportamentos e o senso comum de vivermos em um piloto automático.

No entanto, pelas falas dos participantes, esse único processo já rendeu reflexões e críticas sobre eles mesmos, a metodologia de trabalho que fazem e seu papel como artistas propositores e criadores.

Acho que serviu para eu continuar minha autoanálise corporal. De saber o que eu tenho de mais ativo no meu corpo em relação aos sentidos e o que eu tenho de mais calado também. Então é bom saber onde já consigo ter essa facilidade pois, se eu quiser criar uma coisa com mais praticidade, eu vou usar o sentido que me facilita mais. Agora se eu quero alguma coisa que me instiga mais, justamente por conta desse teu processo, eu vou pegar alguma coisa que me instigou menos, que eu tive menos atenção. (depoimento do intérprete amarelo durante a entrevista)

Oiticica também falava que o “suprasensorial” é totalmente subjetivo e individual, e a maneira como se desperta, varia das mais diversas formas. Não há como prever a reação do participante, o que, nas palavras de Passos (2015), seria muita presunção do artista achar que tem esse poder. “A obra, no momento que ocorre a relação com o público, é sempre maior do que o artista e sua intenção. Não é possível controlar nem determinar o que o público irá pensar, sentir e interpretar” (PASSOS, 2015, p. 26). Portanto não posso afirmar que cheguei ao

suprasensorial ou que meus participantes chegaram. Por ser um fenômeno pessoal e denominado por seu próprio criador como uma sensação que não pode ser provocada, acredito que cheguei a um dilatamento sensorial que foi o mais próximo que poderia ir ao supra. Especialmente no experimento com a areia, uma vez que superou os sensorial puramente dito e chegou a despertar sensações adormecidas de nostalgia e transposição de tempo-espaço.

Acredito que todos os estímulos externos podem causar reações aos artistas participante e criador, dependendo do quanto eles se propuserem a experienciar verdadeiramente aquele estímulo. Por exemplo, acredito que de todos, o mecanismo mais simples e mais potente foi a areia, não somente para quem estava sentido com sua própria pele, mas para quem observou de fora. Em minha observação participante, quase pude sentir a textura da areia e senti muita vontade de entrar em cena e brincar com os intérpretes Amarelo e Turquesa. Mas pelos relatos, tanto meus quanto dos participantes, as luzes causaram reações corporais mais gestuais e próximas a movimentos coreografados que as outras. Os estímulos gustativos e olfativos, no entanto, foram os que mais tiraram os intérpretes amarelo e turquesa, além de mim mesma, da zona de conforto, pois não era nada do que já tínhamos trabalhado antes.

Já os estímulos sonoros, infelizmente ou não, não tiveram tanto impacto para os participantes como teve para mim, porém foram situações bastante diferentes. Em meus experimentos auditivos, foquei cem por cento no som, como ele poderia afetar meu corpo e como poderia senti-lo de diferentes formas. No laboratório coletivo, o som não esteve tão presente, em parte pela caixa de som que desligou sozinha e deixou a música muito baixa, e em parte por escolha minha. Eles só teriam um experimento e na entrevista de apresentação, os dois participantes destacaram a audição como sentido de grande potência para criação em dança.

A audição, é ela que sempre começa: tem que ter uma sonoridade pra eu me situar. Aí sim. Mesmo que não seja pra agora, seja pra depois, ou vice-versa, isso acontece também. Às vezes estou pensando numa coisa e se encaixa outra... mas tudo pela audição, tudo pela sonoridade. Acho que é um estímulo forte que eu tenho quando vou fazer qualquer coisa, tanto na nossa profissão quanto no cotidiano. (depoimento do intérprete turquesa durante a entrevista)

Assim, quis deixar propositalmente os estímulos sonoros um pouco de canto, por receio de ofuscarem os demais sentidos. Claro que só pude fazer isso com o que podia controlar, afinal a sonoridade está presente em todos os barulhos e sons que um ambiente proporciona, além da sonoridade interna dos pensamentos, dos batimentos cardíacos, e do corpo inteiro. Ainda assim, eles perceberam as músicas que coloquei ao longo do experimento e variavam entre deixa-la conduzir seus gestos ou não.

Para Oiticica (1986) o artista constrói sua obra buscando exprimir algo que para ele é essencial, e cabe a ela a função de permitir que o participador possa imergir em suas

proposições. Como ele o fará, cabe somente ao participante, mas se o artista não se propuser a inventar, questionar e instigar o participante a expandir seu condicionamento e conforto sensorial e semântico, estaremos fadados a permanecer “numa espécie de colonialismo cultural ou na mera especulação de possibilidades que no fundo se resumem em pequenas variações de grandes idéias já mortas” (OITICICA, 1986, p. 95). Tal citação apenas reforça a ideia de busca da pesquisa. Por mais que Oiticica diga que não se pode forçar o suprasensorial, pode-se instigá-lo das mais diversas formas, como fiz em meus laboratórios sensoriais. E tais laboratórios se encaixam não só em um processo criativo, mas em nosso cotidiano, a fim de superá-lo nos pequenos detalhes e trazer essa transcendência para a vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Samuel Nascimento de; BOSSLE, Fabiano; ROCHA, Leandro Oliveira. **Autoetnografia, ciências sociais e formação crítica: uma revisão da produção científica da educação física.** Revista Internacional de Formação de Professores (RIFP), Itapetinga, v. 3, n.4, p. 168-185, out./dez., 2018

BEZERRA, Marta Oliveira. **Dança sensorial háptica: movimento inventivo, experiência multissensorial e corpoambiente.** Dissertação (mestrado) Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança. Salvador, 2016.

BENETTI, Alfonso. **A expressividade da performance pianística.** 2013. Tese (Doutorado em música) – Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte, Portugal, 2013

_____. **A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística.** Opus, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017. Submetido em 24/10/2016, aprovado em 11/01/2017.

BONGIOVANNI, Luiz Fernando Martins, 1970; **William Forsythe: contato e tradução para construção de autonomia em dança.** Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322302>

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança: um estudo sobre o projeto por que Lygia Clark?** Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP. 2010.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística.** Tradução de Helena Maria Mello. Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas instituto de artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 7, p. 77-88, 2009

GIL, Antônio Carlos, 1946 **Como elaborar projetos de pesquisa**/Antônio Carlos Gil. - 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto.** Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Guanabara, 1960. Disponível em: <https://notamanuscrita.files.wordpress.com/2014/03/teoria-do-nc3a3o.pdf>

HISSA, c. e. v.; NOGUEIRA. **Cidade-corpo.** rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.54-77, jan./jun. 2013

KASTRUP, V., VERGARA, L. **Zona de risco dos encontros multissensoriais: anotações éticas e estéticas sobre acessibilidade e mediações.** *Revista Trama Interdisciplinar*, 4(1) recuperado em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5542>. Rio de Janeiro, 2013.

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica** / Marina de Andrade Marconi, Eva Maria Lakatos. 5ª edição. São Paulo: Atlas, 2003.

- LEAL, Patrícia Garcia. **Amargo perfume: a dança pelos sentidos**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2009.
- LENT, Roberto. **Cem bilhões de neurônios: conceitos fundamentais de neurociências**. 2ª edição. São Paulo, Ed. Atheneu, 2010.
- LEOTE, Rosângela. **ArteCiênciaArte** [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/mqfvk/pdf/leote-9788568334652.pdf>
- LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. 3ª edição, Orfeu Negro, 2012
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18ª edição. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Dramaturgia, corpo e processos de formação em dança na contemporaneidade. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 49-60, jul. 2014.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos criativos**. 27ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**; Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. **A pintura depois do quadro**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler edições de arte, 2008.
- _____. **À busca do suprasensorial**. Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultural. Número do tomo: 0192/67 - 8/9. 10 de outubro de 1967. Disponível em < <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=481&tipo=2>>
- PASSOS, Juliana Cunha. **Rolf Gelewski: e a improvisação na criação em dança: formas, espaço e tempo**. Curitiba; Editora Prismas, 2015.
- PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico** / Cleber Cristiano Prodanov, Ernani Cesar de Freitas. 2ª edição. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- SENNET, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis – 5ª edição – Rio de Janeiro: BestBolso, 2020.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico** [livro eletrônico]. 2ª edição. São Paulo: Cortez, 2017.
- TEIXEIRA, Enise Barth. **Análise de dados na pesquisa científica: importância e desafios em estudos organizacionais**. Desenvolvimento em questão, vol. 1, n. 2. Editora Unijuí. 2003 p. 177-201.
- TOMAZ, Marina Vargas. **Além da Visão: mediações na experiência estética**. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes. Uberlândia, MG, 2010.