



## De Registros a Reflexões sobre o Corpo em Processo de Criação

Mônica Medeiros Ribeiro<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil

**RESUMO – De Registros a Reflexões sobre o Corpo em Processo de Criação** – O artigo apresenta uma reflexão sobre o corpo por meio do estudo dos registros de movimento do processo de criação do espetáculo *Aldebaran*, do Grupo Oficina Multimídia. Com o objetivo de pensar o corpo, realizou-se observação inventiva, leitura corpórea de desenhos de movimento e revisão da literatura. Discute-se os registros como instâncias mnemônicas performativas que viabilizam ressonâncias corpóreas entre o estudioso do processo e a imagem do movimento. O corpo em ressonância apresenta-se como condição para interações poéticas de constituição da cena de dança e teatro, podendo a ressonância ser considerada como operador corpóreo da fruição artística e práticas de alteridade.

Palavras-chave: **Corpo. Processo de criação. Registro. Ressonância.**

**ABSTRACT – From Registers to Reflections on the Body in Process of Creation** – The article presents a reflection on the body through the study of movement registers in the creation process of the show *Aldebaran*, by *Grupo Oficina Multimídia*. Considering the body as the focus, an inventive observation, corporeal reading of movement drawings and a literature review were undertaken. Movement registers are discussed as performative mnemonic instances that enable corporeal resonances between the scholar of the process and the images of the movements. The body in resonance is shown as a condition for poetic interactions in scene constitution in dance and theater, and resonance is considered as a corporeal operator of artistic fruition and alterity practices.

Keywords: **Body. Process of creation. Register. Resonance.**

**RÉSUMÉ – Des Enregistrements aux Réflexions sur le Corps en Cours de Création** – L'article propose une réflexion sur le corps à travers l'étude des enregistrements de mouvement du processus de création du spectacle *Aldebaran*, du Grupo Oficina Multimídia. Afin de penser au corps, de faire une observation inventive, une lecture corporelle de dessins de mouvement et de réaliser une étude de la littérature correspondante. Les enregistrements sont discutés comme des instances mnémoniques performatives qui permettent des résonances corporelles entre le chercheur du processus et l'image du mouvement. Le corps en résonance se présente comme une condition pour des interactions poétiques qui font partie de la scène de la danse et du théâtre, et la résonance peut être considérée comme un opérateur corporel de jouissance artistique et de pratiques de l'altérité.

Mots-clés: **Corps. Processus de Création. Enregistrement. Résonance.**

## Introdução

Processos de criação deixam rastros para além das memórias dos sujeitos neles envolvidos. Podemos identificá-los, especialmente, nos registros de processos de criação feitos em diários de bordo, cadernos de processo, cadernos e livros de artista que acompanham criadores de diferentes linguagens artísticas, tais como literatura, música, artes visuais, teatro, dança. Mobilizada pelo desejo de desenvolver uma reflexão sobre o corpo cênico a partir dos rastros do processo de criação, tenho estudado as ações do artista da cena registradas sob a forma de desenho, letra, rasura.

Apresento neste texto uma reflexão sobre a relação entre registros de ações, em cadernos de processo, e pensamentos sobre o corpo, como parte dos resultados da pesquisa *O corpo em processo: a performatividade dos registros na gênese da cena*<sup>1</sup>. Essa investigação iniciou-se com as seguintes questões: quando o corpo em estado de criação é registrado, como esse registro alcança um estado afectivo com potência para gerar outras ações cênicas? O que podemos dizer sobre o corpo a partir do estudo de desenhos de movimento originados em processos de criação? Compartilho a seguir a reflexão fundamentada no estudo crítico-interpretativo dos desenhos de movimento registrados nos cadernos de processo do espetáculo *Aldebaran*<sup>2</sup>, da diretora teatral e musicista Ione de Medeiros<sup>3</sup>, que foram experimentados corporalmente, por meio de improvisações, com o objetivo de pensar o corpo em processo de criação.

Importa ressaltar que compreendemos o movimento dançado pelo artista da cena como *ação* no sentido proposto por Grotowski (1993). Esse autor diferencia ação e movimento ao pontuar que a ação está carregada de intencionalidade e é realizada com objetivo. Para esta reflexão, a ideia de movimento não será tomada como um conjunto de ações reflexas e, muito menos, como simples execução de um plano, mas sim como o resultado de uma comparação entre memória e predição das consequências da ação por intermédio da percepção (Berthoz, 2000). Importa também ressaltar que os registros estudados, documentos de processo, foram empreendidos durante o processo de criação do espetáculo, enquanto o que apresento neste artigo refere-se ao processo da pesquisa realizada. Portanto, o processo de criação

de movimentos foi estudado por meio dos registros de movimento que geraram um novo processo de experimentação corporal, como se verá a seguir.

O processo de criação foi compreendido como espaço-tempo para invenção de novos movimentos na sua dimensão de experimentação, o que implica na liberdade de escolhas entrelaçada ao repertório da pesquisadora/improvisadora. Dessa maneira, a criação de movimentos não foi realizada com o objetivo de gerar resultados sob a forma de um novo espetáculo, por essa razão não há registros imagéticos desse processo. Ressalto ainda que estar em processo de criação corporal, a partir do estudo dos registros em cadernos de processo, foi o que possibilitou pensar sobre estados do corpo no âmbito da experimentação artística. Desse modo, dois processos de criação se entrecruzaram mediante o estudo dos registros de movimento: o processo de criação do espetáculo de *Aldebaran* – que propiciou os desenhos de movimento – e o processo de criação como metodologia da própria pesquisa, experienciado por meio da improvisação corporal com o objetivo de se pensar sobre o corpo, movendo-o.

A ideia de registro, cuja origem etimológica latina – *registum* – significa a retomada de algo que já aconteceu (*re-gestum*), se refere à transcrição e à escrita de informações importantes. Considerarei o registro como uma *escrita plena de performatividade*. Seu aspecto performativo está, justamente, em sua capacidade de transformação e de afecção do estudioso do processo de criação, como propõe Fischer-Lichte (2008) quando define performatividade. Segundo essa autora, a experiência performativa ultrapassa os limites hermenêuticos e gera uma espécie de *infecção emocional* no receptor-ativo. Assim, analogamente, o pesquisador de processos de criação que utiliza os registros como fonte investigativa prioritária poderia *sofrer* o impacto da potência performativa dos registros, sendo afetado pelos vestígios da obra. O próprio processo de documentação da criação em cadernos de processo pode ser visto como ato performativo que presentifica traços do percurso criativo.

Os registros foram tratados como *instâncias mnemônicas performativas*. Ao traçarmos um breve recorrido por alguns tipos de práticas ocidentais de registro de movimento dançado, é possível perceber que os modos de registros estão intimamente associados a pensamentos sobre o corpo em movimento, sobre a dança.

Por volta de 1700, temos ciência daquela que tem sido considerada a primeira notação coreográfica de Raoul Feuillet e Pierre Beauchamp<sup>4</sup>. Essa notação era feita por meio de desenhos – caracteres, figuras e sinais – que descreviam esquematicamente as direções do corpo e as ornamentações de braços e pernas. O objetivo do ato de registrar era conservar a coreografia para posterior execução, com vistas a exportar a dança barroca da corte de Luis XIV para toda a Europa (Moraes, 2019). Essa notação ficou conhecida como *Beauchamp-Feuillet Notation* e foi referência em todo o século XVIII.

Ainda no século XVIII, Pierre Rameau acrescenta, ao registro de movimento dançado, movimentos de braços e tronco, aplicando-os em um manual da dança cortesã francesa, utilizando para isso figuras de corpos de homens e mulheres. A própria ideia de manual deixa transparecer que havia pouco espaço para invenção artística por parte daqueles que entrariam em contato com as notações para nova encenação coreográfica e dos que realizavam o ato de registrar.

Por volta de 1928, com Rudolf Laban, o registro de movimento condensa as chamadas leis de movimento em símbolos de alta abstração. Nesse sistema, conhecido como *Labanotation*, interessava a *essência do movimento* inscrita no registro de acordo com um código que traduzia aspectos como: o sentido, a direção, a parte do corpo em movimento, a duração e a dinâmica. Um entremear de traços que intenta orientar o ato de dançar e denota outro modo de conceber a notação de movimento na dança ao deixar evidente um espaço maior destinado ao intérprete do registro de dança e, também, àquele que pratica a documentação da dança. Algo muito importante estava, então, em relevo: a ideia de autoria, a autonomia do dançarino. Pois, ainda que fosse mantida a necessidade de reprodução da essência do movimento, constituído por suas qualidades – em relação ao espaço, tempo, peso e fluência –, a abstração conferia, de certo modo, maior liberdade na interpretação, favorecendo a *assinatura pessoal* do(a) dançarino(a) na execução da dança (Ribeiro; Teixeira, 2008).

A abstração também marcou outros registros coreográficos, como os de Rudolf Benesh, gerando o sistema *Benesh Notation* (Benesh; Benesh, 1956). Em meados dos anos 1980, podemos perceber que essa abstração caminhou rumo a maior liberdade de invenção do próprio registro, indo além da tendência anterior de representação fidedigna para a manutenção do movimento *original*. Anne Teresa de Keersmaecker e Jonnathan Burrows

estão entre os criadores europeus de dança, proeminentes nas décadas de 1980 e 1990, cujas notações coreográficas demonstram uma ampliação da potência performativa do ato de registrar e da consequente abertura do espaço para a interpretação e para a criação pelo artista/performer de dança, a partir da leitura desses registros.

Os modos de registro de movimento dançado sofreram forte impacto das mídias digitais. Se, em meados do século XX, o vídeo fora protagonista, em pouco tempo os *softwares* somaram-se aos novos olhares sobre as anotações, desenhos, restos dos processos de criação. A performatividade do registro *explode* quando William Forsythe e Volker Kuchelmeister, em 1994, transformam esse *resto* em obra de dança com seu *CDroom Improvisation Technologies* (multimídia interativa): *a toll for the analytical eye*. Trata-se de um *software* para estudo do movimento que é organizado em quatro grandes categorias: escrita, reorganização, linhas e adicionais a serem exploradas a partir de tarefas para a resolução de caminhos e trajetórias propostas. Nos registros do *software*, os traços acompanham o presente da execução motora, coexistindo assim a imagem do corpo se movendo e o rastro desenhado do movimento, que se configura como parte da obra<sup>5</sup>.

No campo da dança, no Brasil, são muitos os artistas interessados em registros de movimento. Seja esse interesse no âmbito pedagógico, como percebemos na tese de Gabriela Christófaró (2018), que nos apresenta os registros de movimento de aulas de Marilene Martins, do *Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea*, seja ele de artistas da cena da dança. A improvisadora Dudude Herrmann publica, em 2011, o *Caderno de Notações: a poética do movimento no espaço de fora*, obra que contém registros sob a forma de letra – textos reflexivos – referentes a quatro de seus cadernos de processos, dos anos 2003 e 2004. Márcia de Moraes desenha os solos da dançarina e coreógrafa Juliana Moraes, entre 2002 e 2005, e os disponibiliza na internet<sup>6</sup>. A pesquisa de doutorado da dançarina e coreógrafa Thembi Rosa (2020), que problematiza a noção de arquivo, com base no estudo da inserção de registros de movimento nas mídias digitais, é outro ponto alto no que diz respeito ao estudo de registros de movimento associados a novas mídias digitais.

Desde o final do século XX, temos ainda forte impulso no processo de arquivamento e tratamento de registros de movimento dos processos de criação em dança sendo elaborados em vários países. Esse impulso pode ser visto

no site *Synchronous Object* (2009)<sup>7</sup>, criado por William Forsythe, que é a primeira parte do *Motion Bank*, também coordenado por ele em parceria com Scott de Lahunta (2010-2013 - Fase 1)<sup>8</sup>. Ambos são plataformas digitais que objetivam o estudo compartilhado de modos processuais da prática coreográfica, com especial ênfase nas novas possibilidades de criação a partir dos registros efetuados e disponibilizados em plataformas digitais (Rosa; Falci, 2018). O *Motion Bank*, projeto de pesquisa codirigido por Florian Jenett e Scott de Lahunta, no âmbito da Mainz University of Applied Sciences, destaca-se por ser uma plataforma focada na notação e gravação em tempo real a partir do diálogo com artistas coreógrafos – Debora Hay, Jonathan Burrows e Matteo Fargio, entre outros –, que viabiliza diversas possibilidades investigativas<sup>9</sup>. Para Themi Rosa (2018, p. 6), essas são instâncias disponibilizadas para criar “redes de encontros interdisciplinares gerados para pensar, criar, propor e produzir formas de visualizações da dança”. Themi Rosa, em parceria com Scott de Lahunta, iniciou no Brasil, em 2019, um desdobramento desse projeto: o *Motion Bank Brasil*. Assim, a dançarina colocou na agenda internacional os trabalhos de coreógrafas, como Dudude Herrmann, Dorothe Depeauw, Margo Assis, e dela mesma, que se envolveram na documentação digital, na notação e na visualização de características de suas obras de dança<sup>10</sup>. Na Universidade Nova de Lisboa, temos a Prof.<sup>a</sup> Carla Montez Fernandes, com seu premiado projeto *Black Box*, uma plataforma colaborativa para documentar e analisar a composição de performances, inter-relacionando os estudos da cena e a linguística cognitiva.

Sem pretender esgotar, com esse breve percurso, as práticas de documentação do movimento na dança, sua presença neste texto vai ao encontro da ideia de apresentar distintas formas de tratamento do registro, para que possamos concebê-lo como instância performativa. Com esses exemplos, podemos perceber que o ato de registrar passa tanto pela necessidade de representação do movimento, para viabilizar sua posterior execução, quanto pela incorporação e apropriação do registro como parte da obra de dança e, ainda, pelo tratamento do registro como invenção (Rosa; Falci, 2018).

A pesquisa que realizei principiou da proposta de olhar os registros de movimentos atravessando sua condição não só de uma representação do movimento executado pelo ator-dançarino, do movimento criado pelo coreógrafo, ou de um registro como obra, como propôs Forsythe. Interessou-me, para além disso, observar o registro, visando perceber como ele poderia

me afetar em direção a outros movimentos. Sem trabalhar com recursos computacionais, como poderia ser feito por meio do *Motion Bank*, operei na proximidade da *restância* do movimento presente nos cadernos de processo de Ione de Medeiros, criados durante o espetáculo *Aldebaran* (2013), concebendo a *observação como ato inventivo*. Percebendo a associação entre a percepção visual e a percepção cinestésica, experimentei a leitura corpórea dos registros por intermédio da improvisação de movimentos<sup>11</sup>.

### Modos de Percorrer o Caminho da Pesquisa

A pesquisa foi realizada mediante o estudo de registros do processo de criação de *Aldebaran*, a partir da abordagem proposta pela crítica genética no campo teatral<sup>12</sup>, e utilizou como metodologia a leitura corpórea e o exercício de revisão da literatura. A chamada crítica genética, iniciada no campo da literatura na década de 1960, trata do estudo dos processos de criação também decorrente de registros efetivados durante a criação das obras<sup>13</sup>. Importa dizer que fiz uma assessoria de movimento cênico, em 2012, somada à coordenação da pesquisa de preparação corporal para a cena junto à diretora Ione de Medeiros, o que me proporcionou intimidade com os artistas e com as nuances do processo. Os dados, oriundos da observação e da posterior experiência corpórea dos registros de movimentos, sob a forma de desenho, foram imbricados a conceitos provenientes de campos fronteiriços, como as ciências cognitivas. Essa articulação entre conceitos e movimentos deve-se ao meu desejo de perceber e conceber, pelo traço do desenho, da letra, e também daquilo que está na borda do registro, pensamentos sobre o corpo em processo de criação.

Experimentei a *observação como invenção*, realizando junto a ela uma *leitura corpórea* do movimento desenhado. Qualificar a observação como inventiva consiste em considerar que nesse ato há razão e emoção entrelaçadas (Damásio, 1996) somadas à boa dose de imaginação, o que nos faz coincidir com o que Paul Valéry (2012) diz a respeito dos desenhos de Degas: “Observar é, em grande parte, imaginar o que esperamos ver”. Inicialmente, busquei identificar quais registros me moviam em direção a outros movimentos e, ao sentir o que as imagens me *pediam*, efetuei a escolha daqueles que seriam experimentados em movimento do/no meu próprio corpo. Desse modo, não estudei os registros circunscrita a sistemas de análise, mas me deixei afetar pelos desenhos, pelo movimento que resta no traço.

Então, a partir desse exercício de percepção visual e cinestésica, busquei compreender qual movimento o desenho me solicitava, me instigava e o que me gerava em termos reflexivos. Após experimentar com movimentos aquilo que via – o que chamo de leitura corpórea –, escrevia, sob a forma de letra, as sensações e suspeições acerca do estado do corpo naquele processo de criação. Dancei o desenho, pensando sobre o corpo durante o próprio movimento e performando meu pensamento pelo exercício da escrita reflexiva. Assim, reiteramos o imprescindível entrelaçamento entre pensamento-sentimento-ação – presente nos processos de experimentação inventiva – passível de ocorrer nas pesquisas em artes.

A partir da ideia de *tradução* do desenho para o movimento dançado, exercitei uma espécie de *traição* ou de atualização do instante capturado pelo gesto da escrita do movimento. Essa experimentação metodológica esteve fortemente ancorada na consideração de que há pensamento reflexivo no movimento, bem como na imagem, ainda que não seja, inicialmente, operado por palavras. Não é necessário destrinchar o corpo em partes, ao modo descartiano – pensamento/movimento/sentimento/razão/emoção –, para que se efetive uma leitura atenta da experiência poética do movimento. E, quando me refiro à leitura, solicito ao leitor que não a restrinja apenas aos órgãos da visão, pois lemos com todo o corpo. Coloquei em movimento o registro (Figura 1), por meio dessa observação fortemente afetiva, o que me incluiu intencionalmente como sujeito criador daquilo que observava. Uma prática de pensamento em movimento que buscava a composição com restos, com vestígios.



Figura 1 – Improvisação corporal para o espetáculo *Aldebaran*, 2012.  
Fonte: Medeiros (2012).

Experimento a flexão de tronco com mãos atrás da cabeça, joelhos flexionados, olhando para meus pés. Pausa. Solto o braço direito, o esquerdo. Pausa. Retomo o entrecruzar das mãos atrás da cabeça, no pescoço. Subitamente, levanto o tronco, olho a frente. Giro. Retomo a imagem inicial, a do desenho. Desmancho. Retomo. Desmancho lentamente... retomo rapidamente. Desmancho. *Repetição*. Repetição com variações (Ribeiro, 2015).

O desenho, como nos diz Didi-Huberman (1998, p. 10), “abre pensamento”, nos faz pensar rumo a diálogos com teorias e outras práticas. A performatividade dos registros implicou transformação em meu próprio corpo. Ainda que a experiência tenha se configurado como exercício de repetição com variações, por via da imitação do movimento desenhado, seguida de improvisação, tratei de “refazer diferente” (Hissa, 2013, p. 125). Ao mover meu corpo, buscando corporificar o desenho, estudei a imagem, o traço do processo de criação ora vivido pelos artistas do *Grupo Oficina Multimédia*.

Isso posto, apresentarei, a seguir, imagens de *Aldebaran*, cuja montagem possibilitou a ocorrência dos desenhos dos movimentos estudados, associadas a relatos textuais sobre alguns fragmentos, constituindo uma breve reflexão do espetáculo. A seguir, desenvolverei a discussão em decorrência dos processos corporais da observação, da simulação e da imitação. Tais processos foram reconhecidos durante a experiência da pesquisa para chegar à proposta de *corpos ressoantes*, que permitem a percepção de sua qualidade constitutiva relacional.

### **O Contexto do Movimento Desenhado: *Aldebaran***

Os desenhos de movimentos estudados foram feitos durante os anos de 2011 a 2013, como parte da documentação do processo de criação de *Aldebaran*.

*Aldebaran* remete a esses tempos apoteóticos, em que as leis proliferaram e o politicamente correto se instalou como uma regra social, mas, paradoxalmente, nunca se viu tanto horror, tanta violência e tanta crueldade. Esta soma de desvios e arbitrariedades humanas desencadeou no planeta uma grande desordem que se estendeu para a natureza e para tudo que nos cerca (Medeiros, 2013, p. 1).

A partir de estudos sobre os monstros – desde a antiguidade, com os monstros marinhos, até os *monstros* contemporâneos, como guerras, matan-

ças e crueldades do homem –, o grupo iniciou a criação do espetáculo com estudos práticos e teóricos. Do campo da literatura, encontros com Lisley Nascimento, autora da obra *Da fabricação de monstros* (2009) e professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), marcaram os estudos teóricos para a cena do espetáculo em estudo. A ênfase no trabalho com o movimento, característico do Grupo, se fez ainda mais aguda e teve a colaboração de artistas como Mário Nascimento, coreógrafo e dançarino, Rosa Antuña, dançarina e atriz, e Gabriela Christófaro, professora da Licenciatura em Dança da UFMG e dançarina<sup>14</sup>.

Nesse percurso de criação, materiais e objetos – caixas de papelão, papelão, plástico bolha – fizeram parte das improvisações de cenas desde o início, e tornaram-se cruciais no espetáculo, como se poderá notar a seguir nas imagens de cenas. Em *Aldebaran*, o objeto equipara-se, no que se refere à importância cênica, aos atores. Movimentam-se ambos pelo espaço, presentificando reveses, autoritarismos, golpes. O movimento cênico dos atores e objetos, associado às imagens em vídeo, desencadeia, ora no ritmo veloz dos grandes centros urbanos, ora na lentidão, metáforas cênicas de catástrofes, como guerras, queimadas, desastres.

Ao principiar da temática dos monstros e da investigação do que seria um *monstro* na atualidade, a dramaturgia da cena apresentou um universo imagético no qual atores se hibridizam com objetos e compõem uma paisagem de micromovimentos, como podemos perceber na imagem a seguir (Figura 2), do fotógrafo Netun Lima. Nela, presentifica-se o objeto-papelão que, pouco a pouco, vai ampliando seu movimento até ficar na posição vertical. Os atores que animam o papel não são vistos e a cena se constrói, minimalisticamente, em tons de terra ao som de pássaros.



Figura 2 – Imagem de *Aldebaran*. Autor: fotógrafo Netun Lima, 2013. Fonte: Arquivo pessoal do Grupo.

O objeto nessa obra é prioritariamente feito de papelão e plástico bolha. Caixas, esteiras, capas, fardos, todos esses tipos de papelão operam no espaço-tempo em parceria com os atores. Animados, tais artefatos, por vezes, velam os corpos dos atores, fazendo com que eles, de tão próximos, desapareçam. O objeto torna-se um dispositivo que metamorfoseia os sujeitos em seres misteriosos – monstros. Ou podemos pensar que os atores se fundem ao objeto-papel, animando-o e sendo animados por ele.

Nas próximas imagens (Figura 3; Figura 4), também de Netun Lima, podemos inferir o ritmo veloz que toma conta da cena numa clara alusão à agitação dos grandes centros. Atores e objetos *correm* e *saltam* pelo espaço, propiciando a sensação de pressa e de certo anulamento dos sujeitos que se misturam, em tom e em movimento, às caixas de papelão.

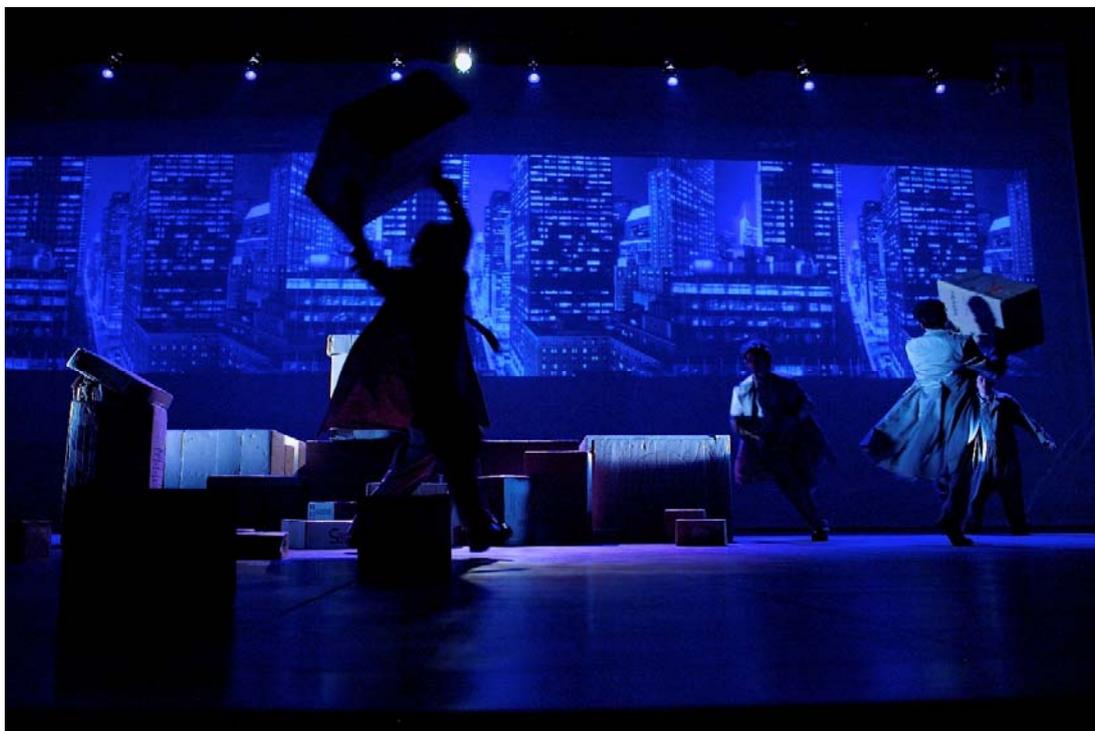


Figura 3 – Imagem de *Aldebaran*. Autor: fotógrafo Netun Lima, 2013. Fonte: Arquivo pessoal do Grupo.

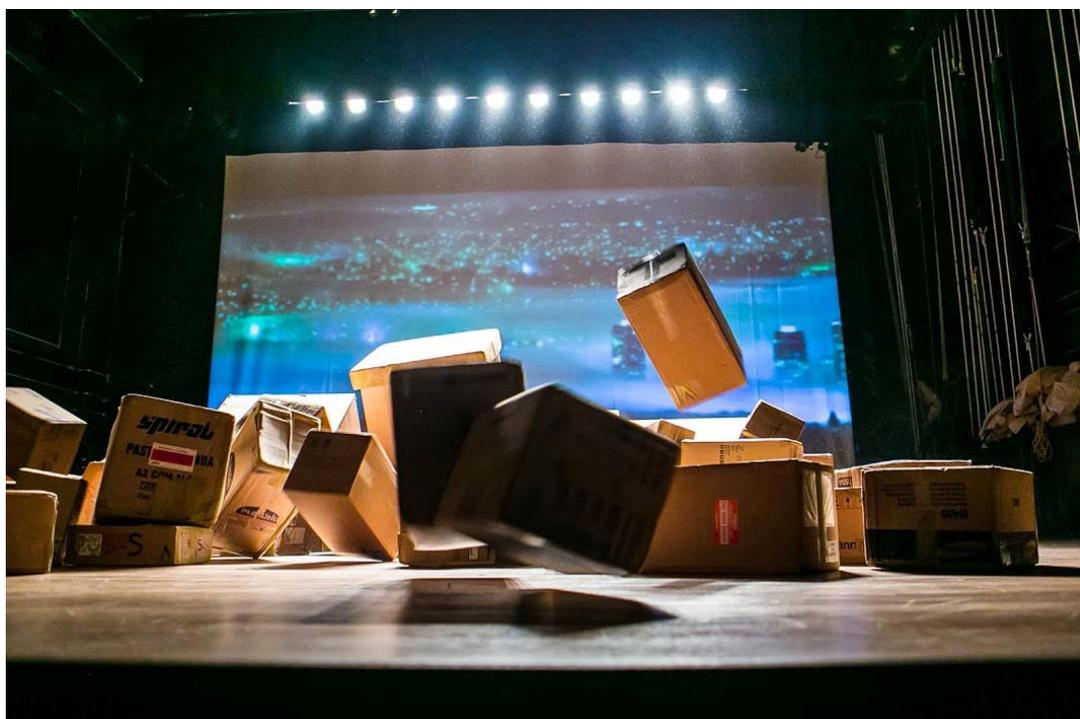


Figura 4 – Imagem de *Aldebaran*. Autor: fotógrafo Netun Lima, 2013. Fonte: Arquivo pessoal do Grupo.

Ao final da obra, a estrela Aldebaran, possuidora de brilho intenso, se aproxima, trazendo consigo uma promessa de paz e recomeço. Na cena, Aldebaran irrompe para salvar o planeta, resgatando da Terra aquilo que te-

mos de mais precioso, para caminharmos em direção à construção de um novo mundo.

Em oposição aos monstros surge Aldebaran, guardião do universo, representando as forças do bem contra o mal. Estrela de altíssimo brilho, cinquenta vezes maior do que o sol, sua função é resgatar do planeta Terra tudo aquilo que foi considerado sagrado e precioso e com esses bens da humanidade reconstruir um mundo novo, em qualquer ponto distante do universo. Uma vez cumprida essa tarefa, restaria do antigo planeta apenas a memória de algo profundamente belo que se perdeu para sempre (Medeiros, 2013, p. 1).



Figura 5 – Imagem de *Aldebaran*. Autor: fotógrafa Catarina Paulino, 2014.  
Fonte: Arquivo pessoal do Grupo.

Ao observarmos a foto anterior (Figura 5), vemos o imenso plástico-bolha – imagem de nuvem, água, mistério – cobrindo o palco e, sob ele, bonecos, acoplados aos atores, caminhando. A impressão desejada é a de que esses seres poderiam criar um mundo sem guerras, desigualdades, crueldades, sem monstros.

O espetáculo finaliza com uma sequência de imagens de obras de arte, de artistas, de cientistas, de filósofos que marcaram a história da humanidade (Figura 6), deixando em evidência sua crença de que a valorização da cultura é o caminho para a construção de um novo modo de viver<sup>15</sup>.



Figura 6 – Imagem de *Aldebaran*. Autor: fotógrafa Catarina Paulino, 2014.

Fonte: Arquivo pessoal do Grupo.

Os atores foram rigorosamente acompanhados no seu processo inventivo de movimentos para a cena. A diretora possui, desde 1977, o hábito de registrar toda a fase de montagem do espetáculo, o que inclui o treinamento rítmico corporal<sup>16</sup>, as improvisações, os estudos teóricos. A escrita em cadernos de processo por Medeiros se sobressai devido à precisão de detalhes presentes nos registros daquilo que observa. A escrita composta por letra e desenho possibilitou-me pensar o corpo em processo. E o que marca esse corpo do processo de criação de *Aldebaran*? Quais seriam suas singularidades?

### **Sobre o Corpo em Processo**

Refletir sobre o corpo em processo é, sobretudo, sublinhar sua condição de matéria movente em contínua invenção e transformação de si. O corpo que se constitui como espaço de entrecruzamentos é também texto e movimento que viabilizam o pensar.

Pensamento sobre corpo e corpo-pensamento trazem em si parcelas do mundo. Esse corpo, não objetificado pelo desenho, é marcado pelo traço que presentifica algo do movimento realizado no ensaio. Entrar em contato com os desenhos nos faz exercitar a memória em performance, movendo subjetividades ao observar, de modo inventivo, o registro na folha do caderno.

Percebido pelo desenho, o corpo de quem se moveu no ensaio é contextualizado também pela borda do traço, por aquilo que está no papel para além do desenho. Há palavras que informam o contexto do ensaio, do treinamento e da improvisação. Assim, estudar a imagem registrada implicou também caminhar por suas margens, para abrir espaço para novas afecções provenientes de outros rastros do processo. Então, o corpo em ação, desenhado, se fez corpo-mundo, corpo-processo de criação, um traço que porta histórias. O registro revelou o corpo-sujeito, e se mostrou avesso a análises que tenderiam para sua objetificação.

A potência de movimento que o desenho gesta me encaminhou para a invenção de outros movimentos. Optei por improvisar os desenhos, performando-os novamente. Olhar o desenho e sentir-me olhada por ele, *à la* Didi-Huberman (1998), deu vazão a um processo de criação por afecção. Como o desenho me afeta? Afetar é verbo resultante da provocação que modifica o corpo e “o faz mover-se (afetar e ser afetado por outros corpos) e, do lado da mente, a faz pensar” (Chauí, 2011, p. 84)<sup>17</sup>. O que pode o desenho?

Inicialmente, senti-me levada a reproduzir o movimento observado, imitando-o. Uma imitação que encaminhou experimentações motoras durante a improvisação. Experimentei o traço e sua espessura, respondendo a uma sensação de *pertencimento*. Durante a observação inventiva, somada à leitura corpórea, sentia-me parte daquilo que via. A imagem me pedia movimento, e parte desse movimento eu conhecia pelo que observava. Experimentei o reconhecimento de mim, de meus saberes decorrentes de minha trajetória de vida, no e pelo outro. Tomei consciência da existência de uma dimensão *comum* entre eu e aquele que fora desenhado (Figura 7).



Figura 7 – Improvisação corporal para o espetáculo *Aldebaran*. Fonte: Medeiros (2012).

Sento. Aos poucos vou escorregando na cadeira. Sigo o desenho. A cabeça pende à frente. Olho e vejo cansaço, corpo exausto de movimento. Deixo estar... apenas me movo internamente. Penso, sinto, penso-sinto, imagino. No externo: silêncio. Os pés que vejo me pedem movimento. Arrasto minhas plantas dos pés no chão alternando entre direita e esquerda. Acelero. Corro sentada. Caí. *Aceleração. Interrupção* (Ribeiro, 2015).

O que, em termos de processos corporais, viabilizava essa afecção? Meu corpo *ressoa* com o desenho, assim como pode ressoar na percepção de movimentos de outras pessoas? Ao vermos alguém bocejando, por exemplo, nosso corpo mapeia internamente essa ação – simula mentalmente o bocejo – e nos pomos a bocejar (Houzel, 2007). São processos de ressonância entre quem observa e quem é observado. Mas podemos pensar que, ao olhar o desenho, estaria meu corpo realizando-o internamente, ressoando com a imagem pictórica?

Sabemos que, quando observamos uma ação, nosso corpo a mapeia internamente no córtex cerebral, em função de nossas células multimodais, chamadas *neurônios-espelho*, descobertas por Rizzolatti, Fadiga, Fogassi e colaboradores (1996). Assim, podemos pensar que, quando fruo dança, teatro, obras de artes visuais, entre outras, internalizo aquilo que observo, trazendo para meu próprio corpo *experiências de alteridade*. Posso dizer que são experiências de alteridade, porque essa simulação parte da capacidade que temos de perceber intenções e objetivos daquele cujo movimento observamos, o que adensa a ideia mesma de movimento e do próprio ato de observar.

Assim, durante a improvisação experimentada na leitura corpórea do registro, o desenho me pedia movimento. Foi essa sensação de afecção que me levou rumo à ação inventiva na improvisação: começava imitando, e, em seguida, imprimia ao movimento observado e praticado novas possibilidades expressivas. A percepção visual do registro se associava a uma percepção cinestésica dele em meu corpo.

A percepção, ao modo de Berthoz (2000), é uma ação exploratória, uma escolha que prediz, que lança hipóteses sobre o mundo, julgando a ação e antecipando suas consequências. Ainda que pensemos que estamos vendo o movimento, estamos também apreendendo o outro, aprendendo sobre ele, num exercício intersubjetivo. A aproximação eu-outro se dá por meio da *simulação*, processo que aciona trajetórias neurais concernentes ao movimento observado. É como se esse movimento ocorresse simultanea-

mente em meu corpo, porém de modo não visível. Em 2008, apontamos a necessidade de se compreender que o movimento se inicia de modo não perceptível àquele que o observa (Ribeiro; Teixeira, 2008). Podemos dizer que o movimento corporal é composto por uma parte visível e outra não visível, que se dá em nível cortical. Na simulação do movimento observado ocorreria, portanto, a realização cortical desse movimento, ou seja, sua parte não visível.

Com essa afirmação, não estou atribuindo ao cérebro uma protagônica responsabilidade pelos modos de percepção, de maneira apartada do mundo. Seria impossível essa cisão entre cérebro e mundo, uma vez que o cérebro é corpo e o corpo se constitui na sua relação de imbricação com o mundo: corpo-mundo. Csordas (1993) nos auxilia nessa ressalva quando distingue corpo e corporificação, afirmando que corpo é matéria biológica e a *corporificação é o modo de engajamento e presença do sujeito no mundo* que se dá via experiência perceptiva. Essa compreensão se afiniza com os estudos da *cognição corporificada* que compreendem a mente como corpo em contínua relação com o mundo (Varela; Thompson; Rosch, 1993; Berthoz, 2000; 2004; 2006). É essa dimensão corporificada que nos interessa, objetivando o pensar sobre o corpo no processo de criação.

Na esteira desse pensamento, temos Gabriele Sofia (2009; 2012) que nos fala sobre a *performance do espectador*. Em sua pesquisa acerca da participação dos espectadores na cena teatral, ele retoma os estudos sobre os neurônios-espelho para pensar essa coconstituição da *poiesis* cênica, pensando em como a ação do artista da cena afeta aquele que a observa, que a frui. E Sofia vai adiante quando sugere que o ator propicia as condições para acolher essa experiência performativa do espectador. Coincidindo com suas reflexões, pensamos que a experiência de encontro com a obra de arte – seja espectador-ator(atriz); espectador-filme/vídeo; espectador-pintura/desenho/gravura – está fortemente ancorada em processos corporais de ressonância que estão, por sua vez, embebidos em culturas e subjetividades.

Na experiência da pesquisa aqui compartilhada, a visão foi explorada na sua imbricação com a cinestesia e, a partir da prática consciente dessa multimodalidade sensorial, subjacente ao ato de improvisação, me aproximei das intenções do ator/atriz performer do movimento registrado e daquele que desenhou seu movimento, pelo estudo do comportamento do traço. Como dissemos anteriormente, essa investigação motora iniciou-se

pela *imitação* do desenho. A imitação, decorrente da já mencionada simulação interna, constitui-se também como operador de ressonância eu-outro. Sublinho, assim, que o corpo traz em si processos – observação; simulação; imitação – que viabilizam a relação intersubjetiva por via da percepção. Essa possibilidade de trazer parcelas do movimento observado para meu próprio corpo evidencia a condição relacional entre corpo e mundo.

A improvisação, por meio de procedimentos como repetição, aceleração, desaceleração, interrupções, possibilitou a composição provisória de escritas com o corpo a partir dos restos de um outro processo de criação: o de *Aldebaran*. Essa composição, mobilizada pela leitura corpórea, foi possível devido ao exercício de perceber-me ressoando com o que observava e, especialmente, com as intenções contidas no traço do desenho. Esse ressoar impulsionou a trajetória inventiva da percepção à ação.

Com Jeannerod (2008), podemos acrescentar que é justamente a consciência da intenção do movimento do outro que facilita a distinção eu/outro. Desse modo, podemos dizer que esses *corpos ressoantes*, que ressoam entre si por meio de uma atenção compartilhada no instante da experiência estética, não nos levam ao apagamento das subjetividades. Ao contrário, estar na experiência compartilhada, no coletivo, pode tornar mais forte a singularidade de cada sujeito. Observar o outro, ao observar o desenho de seu movimento, e compreendê-lo para além do traço, considerando seu contexto, não leva à fusão eu-outro. Isso porque essa internalização do outro em si demanda a autopercepção e viabiliza as condições necessárias à expressão intencional: consciência corporal, capacidade de variação, capacidade de atualização de propostas motoras. A metáfora da ressonância refere-se, assim, à correspondência entre a ação observada e a ação executada. Como sua resultante, podemos dizer que ocorre um entrelaçamento entre perceber e agir e, também, entre eu e o outro. Compreendemos que essa ressonância faz parte dos processos de comunicação, *interação* e, também, *da afecção* sentida no encontro com o registro.

Possivelmente, devido ao contexto da improvisação corporal, a imitação gerou mais do que cópia e esse aspecto inventivo se deu como desdobramento da repetição nesse contexto. A apropriação corpórea do movimento desenhado, operada na improvisação, ocorreu mediante procedimentos compositivos já citados – repetição, aceleração, desaceleração, interrupções – que incluíram também a fragmentação, o deslocamento do foco do

movimento, mudanças de velocidade, de tamanho, variações de tônus muscular, de direção, de movimento, alternância, superposição, sucessão, entre outros. Assim, coexistiam identidade e diferença (Derrida, 1991) na repetição em diferentes contextos, o que promovia o deslocamento do sentido dos desenhos como registro. Portanto, tratei-os como instâncias performativas. Repetir para chegar ao diferente, esse foi o procedimento priorizado.

À pergunta que me fiz, questionando-me se estaria meu corpo ressoando com a imagem pictórica, responderia que sim. Gallese (2010), um dos pesquisadores envolvidos na descoberta dos neurônios-espelho, ao final da década de 1990, sugere que a resposta estética a obras de arte – pinturas e esculturas – está fundamentada na ativação de mecanismos de ressonância corporal, como a simulação motora. Apesar de o pesquisador dizer que essas simulações se deram com imagens de movimentos de mãos tentando agarrar um objeto, ou algo semelhante, ele sugere que pode haver simulação de imagens de movimentos realizados por outros efetores. Gallese acrescenta que estudos neurofisiológicos recentes demonstraram que, quando uma ação familiar é observada, ainda que não seja efetivada pela mão ou boca, ela também é mapeada no córtex motor do observador. Assim, a consciência de si, necessária para a percepção do outro, como dito anteriormente, somada ao repertório do observador, interfere na sua capacidade de interpretar o registro e criar a partir dele. Recorro novamente a Gallese (2018) quando diz que nossos cérebros possuem a capacidade de reconstrução de ações *a posteriori* ao observar um movimento pintado ou desenhado. Ao olhar o desenho, imaginamos o corpo que o movimentou, o gesto de quem o registrou e sentimos o desenho em nosso corpo de tal modo que nos colocamos em movimento. Assim, pudemos perceber, na experiência de leitura corpórea, a teoria de ressonância dos neurônios-espelho. Compreendemos a experiência de ressonância como uma inter-relação entre observação, sentimento, imaginação e movimento.

A performatividade do registro deve-se tanto à sua potência de afetar quem o observa, ou à capacidade de o observador ser afetado durante a percepção do registro, quanto à capacidade de ter seu sentido deslocado na repetição com variação. Importa ressaltar que não precisamos organizar essa afecção de forma linear, do desenho para o observador ou vice-versa. A afecção se dá pelo *encontro* que borra excessivas distinções temporais ao revelar

algo do passado que será necessariamente atualizado no presente e reconfigurado em novas possibilidades de movimento.

O desenho se configura então entre dois corpos em movimento: aquele corpo que foi desenhado e o corpo que corporificará o desenho sob a forma de dança. Esse espaço-tempo *entre* permite que a ressonância se efetive pela observação, simulação e imitação inventiva do movimento. Pelo desenho, os corpos, de diferentes momentos e sujeitos, se encontram na imbricação de percepção visual e motora, como se o instante capturado pela mão que desenhava pusesse em conexão passado e futuro.

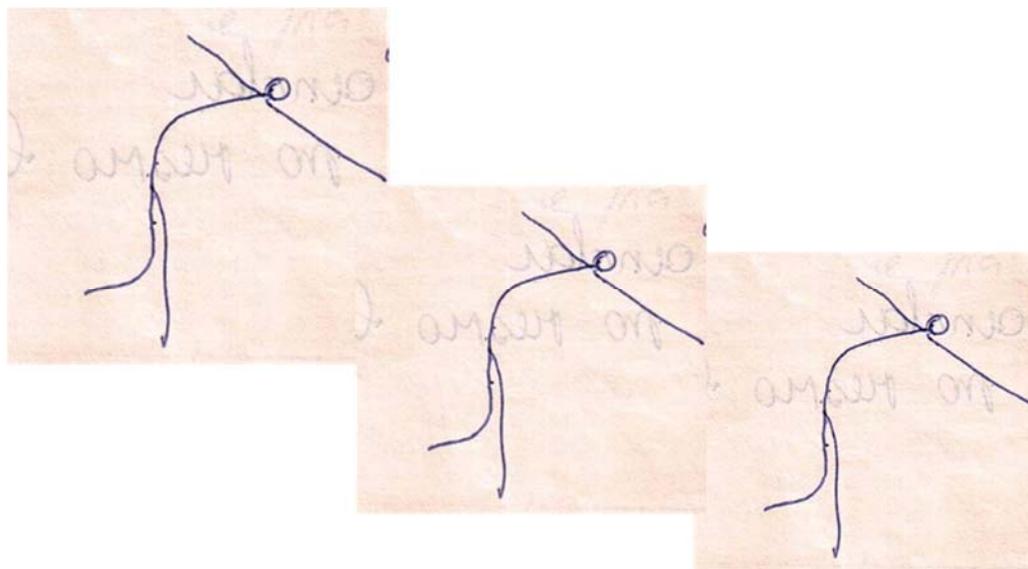


Figura 8 – Improvisação corporal para o espetáculo *Aldebaran*. Fonte: Medeiros (2012).

O desenho-registro (Figura 8) opera como um *terceiro corpo-entre*, que, como nos aponta Cássio Hissa (2017, p. 18-19), “[...] não é um, mas são dois ou vários entrecortados. [...] O terceiro é a fronteira [...]”. No desenho, se atravessam o corpo desenhado, o gesto-corpo que desenha – presentificados no próprio desenho – e o corpo-sujeito que o observa e corporifica. Corpos de sujeitos-mundo que portam suas autorias de movimento. Lugar de fronteira, esse corpo-desenho permite o exercício de convivência entre as singularidades, por meio da assinatura pessoal dada ao movimento, associada àquilo que resta do outro. Supomos que a fronteira potencializa o *comum* que nos permite ressoar com o outro, operado pelas sensações de pertencimento, reconhecimento e interação. Mediado pela ressonância, o encontro possibilita também a atualização do próprio movimento como efeito da compreensão daquilo que de mim difere.

O estado dos corpos imaginados e pensados, a partir do estudo dos registros do processo de criação de *Aldebaran*, é de ressonância. *Corpos ressoantes*, corpos tecidos em e para relações, sublinham a necessidade de se experimentar a alteridade. Perceber-me e perceber o outro em mim exigem ativação de processos corporais de ressonância. Pensar sobre corpos ressoantes é considerar que não há um solo, isolado, é também saber que a experiência atenta na observação inventiva promove o entretecimento eu-outro. Somos sempre atravessados por outros. Disso decorre a consciência de que o saber de si implica aprender a perceber aquilo que é diferente.

### Considerações Finais

Estudar os registros de movimento construídos no processo de criação do espetáculo *Aldebaran* levou-me a conhecer modos diversos de registros de movimento, também chamados partituras, notações, escrita de dança. O registro tem sido alçado a um *status* de invenção por excelência, como podemos experimentar se acessarmos, por exemplo, a mencionada plataforma digital *Motion Bank*.

A investigação sobre processos de criação facultada pelo estudo crítico-interpretativo de documentos primários, como diário de bordo, cadernos de processo, entre outros, faz parte da agenda dos pesquisadores de dança não apenas com o objetivo de preservação das obras, mas, principalmente, pela potência performativa dos diferentes registros de movimento. Ter experimentado essa performatividade, por meio da afecção resultante do contato com os desenhos, que me fez dançá-los e pensar sobre os processos corporais envolvidos nesse encontro entre o observador e o registro de movimento, me faz sugerir que a *ressonância* é condição para as interações poéticas de constituição da cena de dança, de teatro, podendo ser considerada como *operador corpóreo da fruição*.

Por isso, *corpos ressoantes* parecem ser imprescindíveis ao ato de criação compartilhado – que ocorre no encontro entre artista e espectador – e ao exercício da convivência tão caro à comunidade das artes da cena. Estar consciente da existência desses tipos de processos corporais, que nos levam ao entrelaçamento com o outro, pode sensibilizar-nos no que tange ao modo como vivenciamos as práticas coletivas, de maneira a fortalecermos tanto nossas singularidades, quanto a compreensão da importância daquilo que

nos é comum. Perceber a condição relacional constitutiva desses *corpos ressoantes* confere-nos coragem para insistirmos na prática da coletividade.

O estudo dos registros de processos de criação, como instâncias mnemônicas performativas, no campo dos estudos corporais – na dança, no teatro – acessa memórias do processo e, igualmente, pode ser mobilizador de novas experiências inventivas nas artes. A improvisação corporal, somada à observação e à leitura corpórea de imagens-desenho, cria condições, fundadas no movimento, para o exercício reflexivo sobre o corpo em processo de criação. A pesquisa realizada, aqui parcialmente compartilhada, faz-me ressaltar a importância de se efetivar alianças estéticas entre as mais diversas escritas que compõem nossas formas de criar leituras de mundo através da prática artística.

## Notas

- <sup>1</sup> Pesquisa financiada pela FAPEMIG, por meio do Edital Demanda Universal, e constituída pelo estudo crítico-interpretativo de documentos processuais — cadernos de artista — acerca do corpo em processo durante as fases pertencentes à criação dos espetáculos *As últimas flores do Jardim das Cerejeiras* (2011); *Play it Again + Dressur* (2012) e *Aldebaran* (2013), do Grupo Oficcina Multimédia. "O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001". Este trabalho foi realizado no âmbito do programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.
- <sup>2</sup> Espetáculo do Grupo Oficcina Multimédia, estreado em 18 de abril de 2013, patrocinado pela Petrobrás/Ministério da Cultura. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Ve\\_ZWIOjff8](https://www.youtube.com/watch?v=Ve_ZWIOjff8)>. Acesso em: 11 dez. 2019.
- <sup>3</sup> Ione de Medeiros é musicista e diretora teatral do Grupo Oficcina Multimédia (BH) desde 1983. Disponível em: <<http://oficcinamultimedia.com.br/v2/c/o-grupo/>>. Acesso em 20 de nov. 2019.
- <sup>4</sup> Raoul-Augur Feuillet (1659 or 1660-1710) (Goff, 1995).
- <sup>5</sup> Disponível em: <<http://www.niea.unsw.edu.au/research/publications/improvisation-technologies-tool-analytical-dance-eye>>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- <sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.julianamoraes.art.br/Desenhos-de-Marcia-de-Moraes>>. Acesso em: 10 jan. 2020

- <sup>7</sup> Disponível em: <<https://synchronousobjects.osu.edu/media/inside.php>>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- <sup>8</sup> Disponível em: <<http://motionbank.org/>>. Acesso em: 03 jan. 2020.
- <sup>9</sup> Disponível em: <<http://motionbank.org/>>. Acesso em: 03 jan. 2020.
- <sup>10</sup> Disponível em:  
<<http://www.sdela.dds.nl/motionbank/brazillab2019/#/mosys/grids/718d441b-f9f0-4381-8850-80dc81b5d779>>. Acesso em: 03 jan. 2020.
- <sup>11</sup> Este texto desenvolve a palestra *REGISTROS para MOVIMENTOS: a observação como operador de invenção*, apresentada no *UFMG Talks*, em dezembro de 2019, que compartilhou parte dos resultados da pesquisa *O corpo em processo: a performatividade do registro na gênese da cena*.
- <sup>12</sup> A Genética teatral tem sido desenvolvida em diversos países, destacadamente França e Brasil, como se pode conhecer pela leitura da Revista Brasileira de Estudos da Presença, em seu volume 3, n. 2, publicada em 2013. Josette Féral, Jean-Marie Thomasseau, Almuth Grésillon, Marie-Madaleine Mervant-Roux, Silvia Fernandes e Luiz Marfus estão entre os autores que discutem, nesse número da revista, aspectos fundamentais acerca da crítica genética no campo teatral por meio de experiências associadas a estudos teóricos.
- <sup>13</sup> São vários os pesquisadores do campo das artes que se dedicam ao estudo dos processos de criação, o que pode ser verificado em obras como as de Fayga Ostroyer (2009), Cecília Salles (2004; 2008; 2010; 2017), Ângela Grando e José Cirillo (2009), além do dossiê da *Revista Brasileira de Estudos da Presença* v. 3, n. 2, de 2013.
- <sup>14</sup> Os atores do espetáculo *Aldebaran*, dirigido por Ione de Medeiros, foram Arthur Camargos, Diego Matos, Escandar Alcici Curi, Gabriel Corrêa, Henrique Mourão, Jhonathan Oliveira, Jonnatha Horta Fortes, Marco Vieira, Nicolás Bolívar e Sérgio Salomão, que se somaram à criação de bonecos com Daniel Herthel, à trilha sonora de Francisco César e à iluminação de Telma Fernandes. Para conferir partes do processo de trabalho do grupo durante a montagem, sugerimos o acesso ao link: <<http://oficinamultimedia.com.br/v2/espetaculos/aldebaran/>>. Acesso em: 03 jan. 2020.
- <sup>15</sup> A apresentação completa do espetáculo, apresentado no Festival Internacional de Teatro de BH no Teatro Bradesco, em maio de 2014, está disponível em: <<https://youtu.be/1nlx6z53PSQ>>. No minuto 1:01:53, pode-se ver as imagens finais com a citação de artistas, cientistas e filósofos. Para acesso a outras fotos do espetáculo,

indicamos o link <<http://www.focoincena.com.br/aldebaran?programa=true>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

- <sup>16</sup> A Rítmica Corporal é uma prática de treinamento corporal desenvolvida por Ione de Medeiros com forte influência das práticas pedagógicas de Edgar Willemms e de Jaques Dalcroze.
- <sup>17</sup> Vale lembrar que nesta reflexão não se pretende separar corpo e mente, mas sim reiterar que são dimensões distintas da mesma matéria.

### Referências

BENESH, Rudolf; BENESH, Joan. **An Introduction in Benesh Notation**. London: Adam & Charles Black, 1956.

BERTHOZ, Alain. **The Brain's Sense of Movement**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

BERTHOZ, Alain; JORLAND, Gérard (Org.). **L'Empathie**. Paris: Odile Jacob, 2004.

BERTHOZ, Alain; PETIT, Jean-Luc. **Phénoménologie et physiologie de l'action**. Paris: Odile Jacob, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. **Convivência e alteridade no processo de conhecimento em dança: a abordagem de Marilene Martins no Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea**. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

CSORDAS, Thomas J. Somatic Modes of Attention. **Cultural Anthropology**, v. 8, n. 2, p. 135-156, 1993.

DAMÁSIO, Antonio R. **O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Limited inc**. Campinas: Papyrus, 1991.

DIDI-HUBERMAN, George. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. New York: Taylor and Francis, 2008.



GALLESE, Vittorio. **Mirror neurons and Art**. 2010. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/284661288\\_Mirror\\_neurons\\_and\\_art](https://www.researchgate.net/publication/284661288_Mirror_neurons_and_art)>. Acesso em: 20 jun. 2017.

GALLESE, Vittorio et al. Behavioral and autonomic responses to real and digital reproductions of works of art. **Progress in Brain Research**, v. 237, p. 201-221, 2018.

GOFF, Moira. The art of dancing, demonstrated by characters and figures: French and English sources for court and theatre dance, 1700-1750. **Electronic British Library Journal**, London, 1995. Disponível em: <<https://www.bl.uk/eblj/1995/articles/pdf/article14.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (Org.). **Arqueologias da criação**: Estudos sobre o processo de criação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. Conferenza a Liège, Cirque Divers, 2 gennaio 1986. In: RICHARDS, Thomas. **Al Lavoro con Grotowski Sulle Azioni Fisiche**. Milano: Ubulibri, 1993. P. 85-90.

HERRMANN, Maria de Lourdes Tavares. **Caderno de Notações**: A Poética do Movimento no espaço de Fora. Belo Horizonte: Edição da Autora, 2011.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Entrenotas**: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Entre. In: SILVA, Maria Ivonete Santos; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues (Org.). **Literatura**: espaço fronteiro. Colatina; Chicago: Clock-Book, 2017. P. 11-28.

HOUZEL, Herculano S. **Por que o bocejo é contagioso?** São Paulo: Zahar, 2007.

JEANNEROD, Marc. **Motor Cognition**: what actions tell the self. New York: Oxford University Press, 2008.

MEDEIROS, Ione de. **Caderno de processo 2E**. 2012.

MEDEIROS, Ione de. **Programa do espetáculo Aldebaran**. 2013.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues. O conceito de coreografia em transformação. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 34, 2019.

NASCIMENTO, Lyslei; JEHA, Julio (Org.). **Da fabricação de monstros**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. **Caderno de processo**. Arquivo pessoal da autora. 2015.

RIBEIRO, Mônica Medeiros; TEIXEIRA, Antônio Lúcio. Aprender uma coreografia: contribuições das neurociências para a dança. **Neurociências**, v. 4, n. 4, 2008.

RIZZOLATTI, Giacomo et al. Premotor cortex and the recognition of motor actions. **Brain research. Cognitive brain research**, v. 3, n. 2, p. 131-141, 1996.

ROSA, Thembi. **Dança: arquivos como invenções**. 2020. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

ROSA, Thembi; FALCI, Carlos. Registers as inventions: body, dance, memory and digital medias. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MOVEMENT AND COMPUTING, MOCO, 5., 2018, Genoa. **Proceedings...** Genoa, Italy, 2018.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Editor Horizonte, 2008.

SALLES, Cecília de Almeida. **Arquivos de Criação**: Arte e Curadoria. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília de Almeida. **Processos de Criação em Grupo**. Diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SOFIA, Gabriele (Org.). **Dialoghi tra teatro e neuroscienze**. Roma: Edizioni Alegre, 2009.

SOFIA, Gabriele. Teatro e Neurociência: da intenção dilatada à experiência performativa do espectador. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 93-122, jan./jun. 2012.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **The embodied Mind**: cognitive science and human experience. Cambridge; London: MIT Press, 1993.



Mônica Medeiros Ribeiro é professora do Departamento de Artes Cênicas e da Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5625-6115>

E-mail: [monicaribeiro@yahoo.com](mailto:monicaribeiro@yahoo.com)

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 30 de janeiro de 2020*

*Aceito em 01 de junho de 2020*

*Editor-responsável: Gilberto Icle*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.