

## DESVELANDO MEMÓRIAS

### Afetos e autobiografia na criação cênica

## UNVEILING MEMORIES

### Affections and autobiography in scenic setting

Bruna Bellinazzi Peres<sup>1</sup>

#### RESUMO

O presente artigo estabelece um diálogo entre desmontagem, autobiografia e memória, tendo dois pontos principais como alicerces às discussões. O primeiro aborda uma desmontagem realizada pela autora, durante seu doutoramento e o segundo traz o seu olhar sobre processos de criação de discentes, realizados durante disciplina ministrada no Curso de Dança, na Universidade Federal de Uberlândia. Tanto o primeiro como o segundo ponto abordam processos que integram autobiografia e memória como fonte fundamental para a criação artística. O texto realiza breve contextualização sobre desmontagens, aprofundamento dos principais conceitos e relatos dos processos. Os questionamentos despertados pelos processos interpelam procedimentos pedagógicos e artísticos, atravessados por memórias e afetos, potencializando a criação cênica.

**Palavras-chave:** desmontagem, autobiografia, memória, processos de criação.

#### RESUMEN

En este artículo se establece un diálogo entre el desmontaje, la autobiografía y la memoria. Tiene dos puntos principales como bases para las discusiones. El primero aborda un desmontaje realizado por el autor, durante el doctorado y el segundo aporta su mirada sobre los estudiantes que crearan los procesos llevados a cabo durante la disciplina enseñada en Curso de Danza de la Universidad de Uberlândia. Tanto el primer como el segundo punto abordan procesos que integran autobiografía y la memoria como fuente de la creación artística. El texto lleva contextualización de desmontaje, la profundización de los conceptos y los informes de los procesos. Las cuestiones suscitadas por el proceso incluyen procesos educativos y artísticos, marcada por los recuerdos y las emociones, promoviendo la mejora de la creación escénica.

**Palabras clave:** el desmontaje, la autobiografía, la memoria, los procesos de creación

#### ABSTRACT

This article establishes a dialogue between disassembly, autobiography and memory, with two main points as the foundation for discussions. The first addresses a disassembly performed by the author in discipline during his PhD and the second brings her gaze on creation processes of students, conducted during subject taught in Dance Course at the Federal University of Uberlândia. Both the first and the second point addresses processes that integrate autobiography and memory as key source for artistic creation. The text carries brief contextualization of disassembly, deepening of key concepts and processes reports. The questions aroused by the processes of creation and artistic pedagogical approach procedures, crossed by memories and affections, giving power to create scenic.

---

<sup>1</sup> Dinter UniRio/UFU doutoranda. Pesquisa em segundo ano de andamento. Processos de criação e expressão cênicos, Orientador: Narciso Telles. Bailarina, pesquisadora nas áreas do corpo e movimento e professora de dança.

**Keywords:** disassembly, autobiography, memory, creation processes.

#### DESMONTAGEM: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

O conceito de Desmontagem é abordado pela professora e pesquisadora cênica Ileana Diéguez Caballero, de origem cubana, radicada no México. Ileana é curadora dos projetos *Desmontajes: procesos de investigación y creación* (CITRU/INBA, 2003-2009) e *Des/montar la re/presentación* (CA Expresión y representación, UAM-C, 2010). Em seu livro *Des/tejiendo escenas- Desmontajes: procesos de investigación y creación* (2009), a pesquisadora reúne textos de artistas cênicos mexicanos que abordam suas criações a partir de uma perspectiva artístico-pedagógica da desmontagem.

A proposta de desmontagem carrega consigo um histórico baseado nas demonstrações de trabalho, mas surge com outros aspectos relevantes, como “uma investigação interessada em fazer visível o tecido criativo através dos depoimentos, desconstruções e reconstruções dos próprios autores” (DIEGUEZ, 2009, p.18, tradução nossa). Nesse sentido, diferencia-se das demonstrações, pois está interessada em desvelar questões mais profundas dos processos de criação, questões de cunho, muitas vezes, pessoal e memorial. Não busca somente uma mostra do trabalho processual ou técnico, é mais vertical, implica em relações políticas, sociais e contextuais da criação cênica.

Para Dieguez (2009) os textos sobre desmontagens e as próprias desmontagens são como um imenso véu, que pode cobrir, pode revelar, e pode fazer visível o que ainda está guardado. Também vejo como um processo de desnudar-se, de revelar, aos poucos, as questões mais íntimas, secretas e ainda cobertas pelos tecidos dos resultados finais. Essa valorização do processo, como uma espécie de dramaturgia de revelações, com sutilezas confessionais, torna a desmontagem muito íntima, um processo arriscado. Segundo Ileana:

Optar por compartilhar processos de trabalho, e não somente mostrar resultados, é empreender caminhos arriscados, em uma direção muito diferente da montagem ou representação de um texto prévio. O que se decide compartilhar ou mostrar não é uma técnica ou regra de como fazer o *trabalho de mesa* para interpretar o texto ou como dividir os papéis entre os autores e lhes marcar uma característica cênica. Talvez por isso estas experiências contribuam para alargar o horizonte de estratégias poéticas, colocam à prova os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos e, muito especialmente, propõem novos desafios para aqueles que estudam e refletem em torno da cena (DIEGUEZ, 2009, p. 10, tradução nossa).

Os processos que são desvelados nas desmontagens, não buscam estabelecer um molde ou algum protocolo, o que Ileana quer dizer é justamente o oposto a essa visão: a desmontagem atravessa o sujeito criador de maneiras distintas, pessoais e individuais, não é passível de uma metodologização nem de um essencialismo, é tecida pelas escolhas dramáticas de discurso e prática, escolhas estas, pertencentes unicamente ao sujeito/artista da ação. Nesse sentido a autora completa:

[...] Não há essencialismos nem pedra filosofal para descobrir. Por isso, fazer a desmontagem de um processo nunca seria a construção de uma hermenêutica feliz nem a confirmação de poéticas modeladoras. É mais uma problematização fundamentada— porém necessariamente quente e arriscada— de experiências criativas específicas. Em cada um desses processos, a investigação tem sido uma experiência particularizada pelas necessidades práticas, culturais e sociais de cada contexto representacional (DIEGUEZ, 2009, p. 12, tradução nossa).

Ou seja, o sujeito/artista desmontador é responsável pelos riscos que corre ao desvelar seus percursos. Isso porque o mesmo não está fundamentado em um método ou procedimento e também porque se encontra num ponto de exposição, de nudez, de compartilhamentos íntimos e pessoais. Nesse caminho compreendo que a desmontagem tem a capacidade de alterar as construções lógicas e hermeticamente fechadas, trazendo para a cena um pensamento contemporâneo, no qual o artista é sujeito de sua própria criação.

#### DANCE SUA MEMÓRIA<sup>2</sup>: DESMONTAGEM EM PROCESSO

Durante a disciplina de Pedagogias Teatrais, oferecida pelo Programa de Pós Graduação em artes da UNIRIO, em parceria com a Universidade Federal de Uberlândia, realizei o exercício de uma desmontagem. A proposta era que escolhêssemos um trabalho, uma cena, uma ação, um discurso ou outro material importante para nós e realizássemos, a partir dele, uma desmontagem.

Muitas discussões ocorreram em torno desta temática, que além de ter sido estudada, previamente, com a presença da pesquisadora Ileana Dieguez<sup>3</sup>, também foi

---

<sup>2</sup> Ao final da minha desmontagem, realizada na disciplina, pedi que os outros alunos dançassem uma memória e que a compartilhassem conosco através do movimento e da fala, se assim o desejassem. As minhas memórias foram compartilhadas no decorrer da cena.

<sup>3</sup> III Interfaces Internacional—Intercâmbio em Artes Cênicas: A desmontagem como Procedimento Artístico-Pedagógico, evento realizado em Uberlândia, entre os dias 15 e 18 de Abril de 2013, na Universidade Federal de Uberlândia- MG, organizado pelo Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas (GEAC)-.

bastante abordada e friccionada pelos pensamentos e diálogos promovidos pelos próprios alunos e professores da disciplina. Ponderamos, em grande maioria, que as desmontagens contribuíram para a reflexão autobiográfica e para a compreensão de certos aspectos pessoais, artísticos e emocionais, que nos trouxeram à tona muitos questionamentos.

Pessoalmente, observei que a própria desmontagem é, em si, um ato de escolhas, de quebras de fronteiras e de posicionamento político. Os aspectos artísticos e pedagógicos dessa prática contribuíram para a formação de um pensamento mais autocrítico e mais compreensivo sobre obscuridades ainda não reveladas. O processo de retirar os véus me conectou com o contexto em que vivo e me fez lembrar aspectos importantes da minha vida artística, trazendo à tona abordagens mais críticas para meu trabalho atual. Esses pensamentos pessoalizados foram, aos poucos, sendo compartilhados, e o que antes beirava sessões de auto-reflexão, passou a tornar-se uma discussão coletiva, durante a qual os pontos em comum nos fizeram compreender a amplitude e profundidade desse tipo de processo.

A desmontagem que optei em realizar dizia respeito ao meu processo com o movimento corporal. Desde pequena eu reconheço aspectos importantes no que se refere à minha produção de movimento. Fui muito incentivada a brincar, a correr e a reconhecer meus territórios, meus quintais. Nesses quintais eu tive experiências bastante distintas, pois eu vivia em apartamento, na cidade grande. Uma de minhas avós vivia em uma chácara, com plantações, jardins e muito espaço para correr e dançar, já a outra, vivia em uma casa, com um quintal grande. Sempre tive contato com crianças, que eram meus primos ou amigos de escola e com eles, brincava de correr, de casinha, de dançar, de fazer show... Iniciei meus estudos em movimento em uma escola de dança clássica. A partir desse momento, comecei um processo de educação corporal muito forte, que reverbera em mim até os dias de hoje.

Ao aprofundar os estudos sobre o corpo e a dança, principalmente durante a minha graduação em Dança, passei a identificar que o balé clássico transformava meu corpo e meus pensamentos, me enquadrava em moldes e me bloqueava quanto aos processos criativos e improvisações. Não pretendo dizer que essa ocorrência é uma regra. Apenas a identifico como parte do meu processo de construção de conhecimento psicofísico.

Ao observar registros audiovisuais de movimentações realizadas na minha infância, encontro fases bastante distintas. Até a idade de seis anos, aproximadamente, me percebo no lugar da criança que está descobrindo suas possibilidades, ainda muito carregada pelas brincadeiras e pelo caráter lúdico dos jogos e das ações da infância, como correr, cantar, rolar, etc. Após esse período, identifico uma recorrência de padrões arraigados no corpo, devido à prática diária da dança clássica, tais como a postura mais ereta, as brincadeiras de dançar com giros e piruetas, as movimentações com os braços e pés bastante estilizados pelo balé clássico e outros. As lembranças que tenho dessas fases são acessadas através da própria memória ou por meio de objetos de recordações, como fotos, vídeos, sapatilhas, roupas de dança, etc.

Com, aproximadamente, dezoito anos de idade ingressei na graduação em Dança e, a partir daí, conquistei a possibilidade de me reconectar com princípios já existentes em minha movimentação e que estavam adormecidos durante minha fase de envolvimento com a dança clássica. Os conceitos foram, aos poucos, se resignificando, novos padrões de movimentações foram surgindo e novas possibilidades criativas ampliaram meus horizontes.

A relação que eu passei a estabelecer com a técnica de dança, se transformou, pois através dos processos de reeducação do corpo e do movimento, vividos na graduação, passo a olhar para a técnica como um meio e não como um fim. Em consonância com Strazzacappa (2012) entendo que um dos grandes problemas da utilização incorreta da técnica é a criação de um mito, isto é, “a técnica pela técnica, a técnica como um fim. [...] A técnica deve servir ao artista cênico, ao espetáculo; deve ser uma ferramenta para o ator; o meio e não o fim.” (STRAZZACAPPA, 2012, p.38)

Esse novo encontro com o movimento me possibilitou a abertura para um autoconhecimento e autoconsciência, antes muito distantes. Lançando uma luz sobre essa retomada de conexão com meu próprio corpo, focalizo os desdobramentos do meu percurso artístico/acadêmico e docente.

Desde os estudos da graduação meu campo de interesse se concentrou nos processos de criação em dança e, dentro destes, a ideia de corpo sensível, afeto e memória foram atravessando meus percursos como pesquisadora. Compreendo esse campo de atuação/interesse como um ponto de partida para as conexões que também pretendo estabelecer no presente artigo, pois ao trazer a minha própria desmontagem

como processo de autoconhecimento e rememoração, integro a memória e a autobiografia como dois importantes potencializadores da cena do presente.

#### A MEMÓRIA EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO: CAMINHOS POSSÍVEIS

A partir desse momento, trago para a discussão os trabalhos realizados na disciplina de Dança Contemporânea III<sup>4</sup>, processos a partir dos quais pude observar e aplicar alguns princípios que norteiam minha trajetória de pesquisa.

Os alunos tiveram duas aplicações de procedimentos que suscitaram estudos cênicos de movimentação. Um deles foi voltado para a criação de uma pequena cena, a partir dos estudos autobiográficos e outro voltado para a criação de frases de movimento, a partir da experimentação de diversos elementos que carregavam recordações e memórias.

#### Estudos cênicos autobiográficos

Os processos de criação autobiográficos ocorreram em duas etapas. A primeira consistiu em uma troca, através de diálogos, das autobiografias dos alunos. Essas conversas tinham o objetivo de promover o autoconhecimento e também de incentivar a busca pelas ancestralidades dos alunos. Foi solicitado que os discentes realizassem uma árvore genealógica e que levassem, a fim de contribuir com seus discursos, objetos relacionados com suas memórias.

Em um segundo momento, os alunos foram incentivados a criar, a partir dos materiais levantados, um estudo prático autobiográfico, a fim de promover a experiência de transformação das questões atravessadas pelo diálogo, em ações corporais, intermediadas pelos movimentos.

A utilização de dados autobiográficos em composições cênicas emerge na cena moderna e contemporânea como uma possibilidade do sujeito ser criador de sua própria arte. Fernandes (2000) cita em seu livro a utilização de processos autobiográficos na criação e composição cênica das obras de Pina Bausch. Para Bausch, segundo Fernandes, o intérprete-criador se aproxima da criação quando é envolvido nesta. Nesse sentido é importante ressaltar a diferença entre a utilização desses meios como fins

---

<sup>4</sup> Disciplina ministrada por mim no curso de Graduação em Dança na Universidade Federal de Uberlândia, no primeiro semestre de 2013. Os alunos autorizaram o uso de seus depoimentos.

terapêuticos e como parte de processos cênicos, pois considero que a cena é a possibilidade do sujeito ressignificar as experiências que o atravessaram.

Levando em consideração a experiência como aquela que atravessa o sujeito, que o afeta e que se passa por/entre o mesmo (LAROSSA, 2008), compreendo que a experiência autobiográfica dos intérpretes-criadores é aquela que os atravessou e que, desde modo, pode ser potencializadora de um material cênico, porque foi vivenciada corporalmente nos processos de criação.

A pesquisadora Mara Leal, relata em seu texto, reflexões sobre os processos de atravessamento da experiência por meio de dados autobiográficos, em seu trabalho com alunos de graduação:

Penso a cena como um lugar privilegiado para ressignificar experiências. Ao reencenar, friccionar dados autobiográficos cria-se a possibilidade de refletir sobre esses eventos, lançando luz ao que antes era escuridão. [...] o trabalho sobre acervo pessoal colaborou para a criação de cenas que expõem memórias de exclusão. Ao fazer isso, além de se dar visibilidade a narrativas silenciadas pelo discurso dominante, os *performers* têm a possibilidade de ressignificar essas experiências num processo de autorreflexibilidade e transformação pessoal para além da cena (LEAL, 2012, p.69).

Ou seja, considero importante pontuar que a ressignificação pode ir para além da cena, mas seu princípio de atuação é a própria cena, o local onde a experiência possibilita as transformações e visibilidades.

Nesse processo os alunos conseguiram atingir momentos muito potentes no que se refere à movimentação. Percebi que o envolvimento com a cena se tornou profundo e que as características de movimentações se alteravam conforme as lembranças os afetavam. Ao final desta etapa, fizemos ainda algumas práticas improvisacionais, nas quais os alunos tiveram a oportunidade de experimentar, de maneira mais dinâmica (mais veloz), os materiais corporais que haviam surgido durante o processo.

### **Estudos de movimentos através das sensações**

A realização dessa etapa reforça as criações estabelecidas anteriormente, além de promover um levantamento de material cênico (movimento dançado) para a criação de uma partitura.

Para a realização da maioria das experimentações, tomei como referência a metodologia utilizada em “A Dança pelos sentidos”, de Patrícia Leal. Seu modo de

realizar a pesquisa prática nós<sup>5</sup> serviu como base e estímulo para iniciarmos a investigação proposta pela pesquisa em questão. Dessa forma, considero fundamental efetuar uma contextualização, a fim de que o leitor compreenda o modo como realizamos nossa pesquisa, a partir de um breve resumo da metodologia de “A Dança pelos sentidos”<sup>6</sup>.

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

Na “Improvisação pelos sentidos”, a autora realiza uma relação entre as qualidades de movimentos dos fatores definidos pela Eukinéctica<sup>7</sup> de Laban, a saber: fluência, espaço, peso e tempo, juntamente com os sentidos: olfato e paladar, visão, tato e audição, respectivamente. A improvisação integra-se à dança pelos sentidos, aparecendo como técnica de preparo corporal, técnica de criação ou como fim expressivo através de cenas mais abertas a transformações e possíveis propostas no contexto das temáticas trabalhadas.

Em “A Dança pelos sentidos” a autora focaliza os sentidos do olfato e do paladar, contextualizando “questões como a criação e suas etapas, a estruturação dos

---

<sup>5</sup> Refiro-me a “nós”, verbo conjugado na primeira pessoa do plural, por reconhecer que os procedimentos realizados em aula são construídos em conjunto (professor mais alunos/intérpretes criadores da cena).

<sup>6</sup> Este resumo foi elaborado tomando como referência a tese de doutorado de Patrícia Leal (2009) e o livro publicado recentemente pela autora, que se remete à mesma pesquisa: LEAL, Patricia. *Amargo perfume: a dança pelos sentidos*. São Paulo, Annablume, 2012. A proposta metodológica é desenvolvida e refletida sob vários aspectos, alguns deles também são abordados em minha pesquisa no desenvolvimento de algumas reflexões, e no trabalho prático através dos procedimentos. No entanto, para uma compreensão mais ampla e específica sobre a pesquisa de LEAL (2012), sugiro a leitura do livro descrito nesta nota.

<sup>7</sup> “Eukinéctica é o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. É o estudo das qualidades expressivas do movimento. Eukinéctica é parte integrante da **Teoria dos Esforços**. A Eukinéctica levou Laban à conceituação da palavra esforço e dos quatro fatores de movimento. **v. coreologia** (nº 37). **v. dinâmica** (nº 48). **v. esforço** (nº 75). **v. fator de movimento** (nº 85). **v. qualidade do esforço** (nº 149). Laban criou o termo Eukinéctica no início de sua carreira (1910).” (RENGEL, 2003, p. 62-62).

movimentos em matrizes, células, temas e frases, bem como recursos utilizados para estes desenvolvimentos a partir dos sentidos mencionados.” (LEAL, 2012, p. 80).

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

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

Outro elemento fundamental para a construção da metodologia, apontado por Patricia Leal (2012), e que ganha ênfase em seu trabalho é a consciência corporal. Isto porque, para a autora, essa é premissa para o desenvolvimento criativo através dos sentidos. Por meio do reconhecimento consciente do movimento gerado pela percepção dos sentidos, busca-se a amplitude da própria percepção do movimento, sem bloqueios ou distorções. O reconhecimento também exige a presença do intérprete, ampliando sua consciência da percepção e dos processos que estão ocorrendo com o seu corpo. (LEAL, 2012, p.84-85).

Reconheço, nas propostas de “A Dança pelos sentidos”, que as etapas ou elementos encontram-se em teias, ou seja, se misturam, dialogam entre si, dão abertura para novos recortes e possibilitam que o propositor descubra novos caminhos por meio do seu fazer. Isso configura as relações que estabeleço na presente pesquisa com a metodologia em questão, pois, ao reconhecer na proposta sua amplitude de ‘negociação’ com o processo de criação cênica, pessoal e intransferível, identifico a genetriz do trabalho, promovendo sua materialização e expressão.

O processo que propus caminhou basicamente dentro dessa mesma estrutura (“A Dança pelos sentidos”), em que, primeiramente, uma das pessoas da dupla mantinha-se

de olhos vendados<sup>8</sup>, e a outra ficava incumbida de oferecer o objeto/elemento<sup>9</sup> à outra pessoa. Assim que a pessoa vendada entrava em contato com o elemento experimentado, ela tinha uma reação. Essa reação era então repetida mais ou menos três vezes, sem a experimentação do objeto/elemento, somente através do registro corporal, ou seja, por meio da sensação obtida ao experimentá-lo (criando a matriz de movimento – etapa 1).

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

Num terceiro momento, os intérpretes criadores, já sem suas vendas, poderiam experimentar, em seu corpo, todas as reações e as movimentações realizadas na experiência, explorando assim essas qualidades de movimento (geradas e registradas a partir da primeira experimentação) em outras partes do seu corpo, além de se utilizarem de diferentes níveis espaciais, ritmos, dinâmicas e outros (criando as frases e temas de movimentos – etapa 3).

Todas as etapas citadas acima eram também permeadas pelas memórias e lembranças com as quais os intérpretes criadores se deparavam durante as experimentações. Ou seja, as lembranças que, por ventura, surgissem a partir das sensações, poderiam ser levadas em consideração durante a construção do movimento. Considero importante ressaltar, ainda, que a percepção, segundo Merleau-Ponty (2006) já é permeada pela memória e que a mesma está sempre imbricada nos processos de percepção do mundo do sujeito sensível.

A prática que proponho, portanto, se define como procedimento e está ancorada em três pontos: Percepção, Materialização e Composição.

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

a-) Percepção

---

<sup>8</sup> Os olhos vendados serviram a todos os sentidos, menos ao sentido da visão.

<sup>9</sup> Utilizarei o termo com as palavras objeto/elemento, por significarem, respectivamente, tudo que pode ser percebido pelos sentidos e tudo que se refere ao meio e ao ambiente. (Fonte: dicionário LUFT, 1991)

Com o intuito de proporcionar ao grupo um estado de corpo sensível, antes mesmo de começarmos as nossas experimentações dos objetos/elementos, em laboratório, trabalhávamos exercícios de aquecimento dos sentidos. Ou seja, realizávamos a observação do espaço, as relações que se estabeleciam com este e com o outro, a escuta interna e externa, e ampliação da visão e dos outros órgãos do sentido, trazendo a ideia de tridimensionalidade do corpo<sup>10</sup>.

#### b-) Materialização

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

#### c-) Composição.

Esse é o último princípio que localizo. É procedido com a construção de frases de movimento, apropriando-se dos estudos anteriores, que estabeleceram qualidades e tendências de movimentação. Ou seja, era o momento em que fazíamos uma composição a partir do material memorizado, explorando diversas possibilidades de execução do movimento no corpo e no espaço.

Outro momento que identifico como inspiração criativa é a construção do material artístico final. Momento este, a partir do qual conseguimos realizar conexões entre os sentidos trabalhados, e entre o saber sensível e os afetos que nos atravessaram durante todo o percurso.

### ENTRE MEMÓRIAS E AFETOS: POTENCIALIZANDO A CRIAÇÃO CÊNICA.

Todos os procedimentos citados acima, tanto a desmontagem como a criação dos alunos, são atravessados pelos afetos, pela memória e percepção. Penso esses três pontos como importantes potencializadores da criação artística.

---

<sup>10</sup> Chamo aqui de tridimensionalidade a percepção do corpo em todos os planos no espaço e acredito que o trabalho de aquecimento dos sentidos pode ativar essa percepção.

Tais procedimentos artístico-pedagógicos podem ser considerados possibilidades de utilização da memória, afetos e percepção na criação cênica. Considero o processo de desmontagem como um procedimento de criação que envolveu meus afetos e minhas lembranças, trazendo à tona os questionamentos ligados aos meus percursos artísticos, pedagógicos e de pesquisa. O trabalho com os alunos estabelece conexões com os percursos de uma desmontagem, pois acessa os campos da memória e da autobiografia, também buscando levantamento de questões e material artístico. Lançando uma luz a tais possibilidades, me situo no lugar dos questionamentos, das indagações e das respostas inaudíveis, que ainda me põem a refletir a todo instante.

Como contribuir, por meio dos caminhos que estou trilhando, com a criação cênica de intérpretes criadores? Como potencializar as subjetividades dos procedimentos autobiográficos e sensoriais a fim de possibilitar construções dramáticas corporais e cênicas mais eficientes? Como me apropriar de meus afetos e possibilitar que os mesmos auxiliem e contribuam com os processos do outro? Como treinar o meu olhar para que eu possa, cada vez mais, identificar os **nós** dos processos de criação?

Enfim, destecho todo esse emaranhado de fios, que se cruzam, entrecruzam, se embarçam e se misturam, não encontrando ainda a linha esticada, a linha fixa de um percurso artístico, mas sim uma linha de lã, resiliente, flexível e que permitirá a construção de outros novelos e tricôs em meus caminhos ainda não trilhados.

## BIBLIOGRAFIA

DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación.** Cidade do México: Universidad Iberoamericana, 2009.

DUARTE JR, João Francisco. **A montanha e o videogame. Escritos sobre Educação.** Campinas: Papyrus, 2010.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação.** São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

LANDOWSKI, Eric. Viagem às nascentes do sentido. In: SILVA, I.A. (org). **Corpo e sentido: a escuta do sensível.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. – (Seminários e debates). Capítulo II, 21-44.

LAROSSA, Jorge. Desejo de realidade. Experiência e alteridade na investigação educativa. In: BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (org.). **Filosofia, aprendizagem, experiência.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 185 - 194.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e educação depois de Babel.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LEAL, Mara L. Memória e autobiografia na composição da cena. In: CARREIRA, André; BIÃO, Armindo; NETO, Walter. (org). **Da cena contemporânea**. Porto Alegre- ABRACE, 2012.p.64-71.

LEAL, Patrícia. **Amargo Perfume: a dança pelos sentidos**. São Paulo, Annablume, 2012.

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

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

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

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas: princípios e aplicações**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

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

Recebido em 03/04/2014

Aprovado em 01/06/2014

Publicado em 31/07/2014