



# O CORPO EM *PLAY IT AGAIN*

*Ressonâncias corporificadas*

**Mônica Medeiros Ribeiro<sup>1</sup>**

## **Resumo**

A obra de arte multimeios traz pensamento, promove a construção de teoria e incita o atravessamento disciplinar por sua própria natureza interartes. Este texto apresenta reflexões a respeito do corpo em processo no espetáculo *Play it Again*, do grupo Oficina Multimídia de Belo Horizonte. Nesse espetáculo o grupo se movimenta baseado em estruturas rítmicas em relação à música tocada ao vivo pelo Grupo de Percussão da UFMG e às imagens projetadas. Por meio do exercício de revisão da literatura, da análise genética dos cadernos de artista da diretora do grupo e da construção de uma epistemologia avessa a purismos e coerente com o paradigma da complexidade, proponho o exercício de análise e síntese reflexiva do corpo cênico em diálogo com conceitos trabalhados pelas ciências cognitivas, a saber: empatia, sintonia e sincronia. Corpo, imagens visuais, sons e números interagem sincronicamente compondo uma cena sinérgica. O corpo dos sujeitos performers de *Play it Again* pode ser chamado de corpo empático e opera na experiência compartilhada de enação.

## **Palavras-chave**

Corpo empático. Ressonância. Sincronia. Rítmica.

Neste texto, compartilho reflexões a partir da busca por compreender a que corpo me refiro quando discuto e invento argumentos por meio da fruição da cena de *Play it Again*, do Grupo Oficcina Multimédia (GOM). A escolha por escrever fragmentos reflexivos é coerente com a minha convicção de que o exercício teórico é sempre aproximativo e inacabado. Essa escrita constitui-se tentativa de trazer para o campo abstrato dos conceitos a percepção da imagem corporificada de um espetáculo cênico. Exercício de tradução, de traição. Na argumentação, invento relações para colocar em pauta o que me interessa: o estudo atento do corpo a partir do fazer artístico. O diálogo com as ciências cognitivas se dá em razão dos conceitos corpóreos que ela porta, mas a reflexão sobre o corpo parte do que é visto e sentido na cena. Interessa-me o corpo percebido por meio da organização estética da cena de um determinado artista. Tenho buscado um conhecimento sentido, ou, como diria Hermeto Pascoal, uma teoria sentida<sup>2</sup> que possa ser percebida na entre cena, no entre gesto, na pausa e no acento musical.

### **Reflexão 1 - Cena multimeios**

Se esse espaço chamado palco se ilumina, eu entro, cumprimento o público, posiciono-me e passo a interpretar uma obra de um determinado compositor, de uma determinada época e lugar, estou, então, assumindo um papel, estou “representando” algo. Então, música é também teatro.” Rufo Herrera (2007)

A cena multimeios, proposta por Rufo Herrera no ano 1977, ocasião em que iniciou o projeto do GOM parte do princípio de que artistas formados em determinada linguagem artística tenham interesse em experimentar outras. A proposta de criação desse grupo foi propulsada pelo desejo de construir uma linguagem que integrasse todas as linguagens artísticas. Assim constituiu-se o GOM que, desde seu início, foi composto por artistas visuais, músicos, dançarinos, atores, performers. No decorrer das práticas de ensaio o músico atuava, o ator dançava e tocava, o artista visual tocava e atuava. Operavam inventivamente pelo trânsito interartes. A cena híbrida desse coletivo tornou-se sua característica mais marcante, evidenciando que se interessavam por uma não hierarquização entre as linguagens artísticas que eram postas em jogo para a construção de um sentido cênico.

Essa escolha reflete um pensamento indisciplinado na base do exercício de ler o mundo que o GOM pratica. Indisciplina que, conforme nos aponta Sodré (2002), propõe atravessamentos e diluição dos limites entre as linguagens. Podemos perceber na fala de Herrera que se música é teatro, teatro é dança e assim por diante, caminhamos rumo a uma não separação entre artes visuais, dança, música, teatro. Não interessa essa cisão na cena multimeios. Penso que se trata da evidência da possibilidade de ir além do transdisciplinar, uma vez que a disciplina teatro ou dança

deixa de existir de modo puro, e se configura como parente da ecologia de saberes proposta por Boaventura de Souza Santos. Saberes artísticos em fusão, não hierarquizados, que modificam a relação que existe, por exemplo, numa cena teatral na qual a música serve à dramaturgia textual. Aqui nenhuma linguagem serve à outra, mas todas estão entrelaçadas visando o sentido da cena. Esse sentido é imagético, principalmente se compreendemos a imagem como auditiva, visual, tátil, cinestésica, como propõe Damásio (2010).

Assim, no processo formativo de ensaio improvisa-se com materialidades das diversas linguagens artísticas. O vídeo vem para a cena do ensaio, a partitura é treinada em casa, mistura-se arte e vida pelo fato de que esse bordado não se faz de relance, mas demanda vagar mediado por uma atenção afetiva, que porta desejo de mistura.

## **Reflexão 2 - Trazendo as ciências cognitivas para o estudo da cena**

Nesses primeiros quinze anos do século XXI, os artistas de dança do Brasil e do mundo têm lançado mão de teorias das ciências cognitivas para refletirem sobre obras artísticas (GREINER, 2005; 2010; 2015; NUNES, 2009; DOMENICI, 2010;). Ainda assim, posso arriscar a dizer que estamos na infância teórica da dança no Brasil.

Diz-se, a partir de Merleau Ponty, da existência de uma racionalidade estético-expressiva que se contraporia a uma racionalidade cognitiva oriunda da ciência moderna (SANTOS; HISSA, 2011). Enquanto a primeira faz parte do fazer artístico, essa última teria um caráter instrumental que colonizou a arte tornando-a cartesiana, mercantilizada. Se, por um lado, considero totalmente pertinente a proposição de que a chamada racionalidade cognitiva, proveniente da regulação operada pelo Estado e pelo mercado, tenha contribuído para certa instrumentalização da arte, por outro discordo da distinção entre cognição e estética presente na contraposição entre racionalidade estético-expressiva e racionalidade cognitiva. A cognição foi historicamente associada à mente não corporal em contraposição às emoções, sentimentos, sensações que estariam atreladas ao corpo. A razão, como atributo prioritário da cognição, foi associada à mente e dissociada do corpo. Assim, tal distinção soa como remanescente de dualismos históricos como mente e corpo, emoção e razão.

Ao compreender a cognição como construto não separável da afetividade e como dimensão corpórea, é para mim impossível cindila da experiência estética. Cognição compreendida como processo corporal envolvido na construção do conhecimento implica sua inclusão no ato estético. Damásio (2010) reitera que a razão não opera dissociada da emoção, e acrescenta que, ainda que pensemos que estamos tomando uma decisão baseando-nos numa lógica racional, a emoção marca nossas escolhas impossibilitando tal separação.

Desse modo, uma primeira geração de cientistas cognitivos, os cognitivistas, tratou a cognição como processamento de símbolos, mas

num segundo momento essa foi atrelada ao corpo no mundo. Aí está o ponto de partida para qualquer associação das ciências cognitivas ao estudo do corpo na arte. Uma cognição que faz parte do corpo-mundo e favorece a recursividade do sistema corpo-mente-ambiente.

Interessa-me pensar a partir do paradigma da complexidade (MORIN, 2007) que implicará em teorias, métodos e práticas concernentes a ações de misturas e pertencentes a campos fronteiros de conhecimento. Portanto, cabe pensar no entre mundos, entendendo esse como terceiro corpo e, portanto lugar de trânsito e diálogo entre saberes (HISSA, 2016).<sup>3</sup>

Ao apropriarmos-nos dos conceitos oriundos das ciências cognitivas, que trazem as enunciações das neurociências, linguística cognitiva, filosofia das ciências, neuropsicologia, entre outras, para a discussão sobre dança, é preciso que consideremos estar atuando sob a égide do paradigma da complexidade que contempla a unicidade e a multiplicidade a partir da dialógica e da recursividade. A dialógica traz à tona a ideia de que forças contrárias constituem e modificam a realidade tal como ela é construída por nós. Então interessa também considerar os efeitos de certa desordem na operação cognoscitiva. E a recursividade quebra com o pensamento linear de causa e efeito propondo que o efeito também pode agir sobre a causa.

Assim não basta aplicar, como se fosse adesivo, conceitos das ciências cognitivas no campo investigativo da dança. O aplicar parece estar associado a uma instrumentalização dos conceitos, uma vez que é sinônimo de sobrepor e manejar. Aplicar conceitos cognitivos, como o tão citado corporificado, ou incorporado em relação à cognição, ou a ação dos neurônios espelhos, deixa entrever o possível desconhecimento do que parecem ser os atos perceptivos, e, conseqüentemente, cognoscitivos. Tanto a percepção quanto a cognição tem sido abordadas pelos cientistas de modo aproximativo sem pretensão de estabilidade teórica explicativa. Sabe-se até certo ponto. Depois desse, mistério. Nas ciências cognitivas o conhecimento é falível e provisório.

Essas qualidades poderiam interessar mais aos pesquisadores do corpo na arte da dança. Uma vez que buscamos conceitos oriundos dessas ciências, é necessário que consideremos sua condição provisória. Mas, a paixão pelos conceitos “estrangeiros” associada à carência existencial de um corpo teórico constituído – e, portanto, passível de contestação – no campo da dança no Brasil nos faz recorrer a outros campos do saber sem a devida imersão nos mesmos. Temos que cuidarmos-nos da tendência de colonização desses campos outros, muitas vezes movidos por princípios positivistas de generalização, de proposição de verdades aplicáveis a toda e qualquer circunstância, para evitarmos equivocadas relações de poder entre territórios de conhecimentos. É com Cassio Hissa que vemos a pertinência de se denominar território de conhecimento ao invés de campo, uma vez que entram em jogo as relações de poder e dominação entre conhecimentos e saberes. É preciso nos apropriarmos daquilo que nos gera movimento pensante em direção ao atravessamento disciplinar. Essas apropriações pressupõem compreensão e invenção por meio de desdobramentos teórico-práticos.

O ato de teorizar compreendido como prática do pensamento sobre arte, em arte, não está separado da obra artística. Há pensamento na obra. Parto dessa premissa para então aventurar-me a decifrar os conceitos, filosofias, presentes na imagem. Teorizar implica exercitar a abstração; buscar a compreensão mais que a explicação, no caso da arte; permitir-se especular a respeito de qualidades artísticas, de experiências artísticas, de obras de arte; promover o trânsito entre saberes para se pensar e inventar argumentos que se desdobrem em conceitos, exercitar a tradução. A teoria parte da prática, está presente na prática, que, por sua vez, relaciona-se a fundamentos teóricos. O artista aporta teoria para a prática, muitas vezes sem saber, devido à sua condição de sujeito de cultura. Os conteúdos teóricos surgem da relação sujeito e cultura, no corpo-mundo. Recursividade. Complexidade. Entrelaçamento entre reflexão e ação no mundo, práxis que não cinde teoria e prática.

Dizer que estamos na infância não significa dizer que não há pesquisadores exercitando o teorizar. Significa dizer que falta arriscarmos contraposições, apontar lacunas, demandar aprofundamento reflexivo, exercer a leitura criativa. Ler é também prática de invenção, de criação como nos lembra Hissa. Nesse contexto epistemológico – que se constitui de teorias, práticas, métodos, relação pesquisador objeto de pesquisa – as proposições conceituais das ciências cognitivas ancoradas nos estudos do corpo tem subsidiado reflexões artísticas sobre o corpo no Brasil.

A partir da pesquisa que teve como foco o estudo dos registros de movimentos corporais no espetáculo *Play it Again*, do grupo Oficina Multimídia<sup>4</sup>, desejo compreender de que corpo se trata quando fruo esse trabalho cênico. O que o corpo em cena me diz acerca do pensamento sobre o corpo construído pelos artistas? Considero que os artistas, por meio de suas obras, fazem *práxis* artística, exercitando teorias em fricção com práticas, mesmo que apenas percebamos imagens visuais, auditivas, táteis, as quais, aparentemente, não se associam a conceitos. Ainda proponho que possamos entrever teoria nos movimentos dançados, nas imagens projetadas e nos ritmos com os quais o corpo é levado à cena em *Play it Again*. Relaciono os conhecimentos oriundos das ciências cognitivas com o aquilo que percebo do corpo em cena devido a um mergulho nesse campo outro que me afetou e me fez desejar falar a língua do outro: das ciências cognitivas. Aprender o “básico” para travessar esse outro modo de ler o mundo. Mas, por que estabelecer esse diálogo com outro campo?

Parto da premissa de que não se trata de dialogar com o outro, mas sim com uma parte de mim que, a princípio, desconhecia como minha. Aquilo que me interessa, a partir do momento que recebe meu olhar interessado, já me pertence perceptivamente, corporalmente. Isso porque considero que apenas vejo o que consigo perceber, não sendo possível abarcar o todo do acontecimento. Vejo, percebo o que posso, mais do que o que desejo perceber. Esse é um ponto importante para se levar em consideração quando dialogamos territórios de conhecimentos no processo de construção teórica sobre/em arte.

Assim o campo da arte e os chamados outros territórios de conhecimento compõem um todo epistemológico indisciplinado, afim ao paradigma da complexidade que evita excessivas distinções e que se constitui como plataforma teórica para que possamos construir leituras de mundo.

O corpo na cena de *Play it Again* provoca reflexão e invenção argumentativa. Trata-se de um corpo que se mistura às imagens visuais e auditivas dispostas no tempo-espço da cena.

### **Reflexão 3 - Performatividade dos números no espaço-tempo: a cena de *Play it Again*<sup>5</sup>**

*Play it Again + Dressur* é um espetáculo cênico-musical criado pelo GOM, no ano de 2012, em parceria com o Grupo de Percussão da UFMG. A proposta foi a construção de uma cena musical “na qual elementos rítmicos e cênicos se aliassem aos parâmetros estritamente sonoros particulares à música”<sup>6</sup>, integrando teatro, movimento dançado e música. Essa obra foi dividida em duas partes, sendo a primeira *Dressur* – obra do argentino Maurício Kagel que se utiliza de instrumentos musicais e objetos sonoros não convencionais – executada pelos três percussionistas do grupo de Percussão da UFMG e a segunda, *Play it Again* – obra cênico-musical que homenageia o clássico *Casablanca* por meio de uma partitura de movimentos, textos, ritmos, gestos e deslocamentos, vídeos num jogo mediado pela repetição – com os percussionistas e os atores do GOM que presentificam a conflituosa relação amorosa do casal do filme.<sup>7</sup>

A princípio, na investigação nos cadernos de artista da diretora Ione de Medeiros, eu buscava índices do corpo em processo por via de desenhos de movimento. Entretanto deparei-me com organizações numéricas. Números organizados pela lógica da Rítmica Corporal de Ione de Medeiros.<sup>8</sup> Como entrever o corpo processual em meio a números? Medeiros diz que parte da noção de um corpo musical que corporifica qualidades como duração e intensidade do som por via da sensibilização e da ação rítmica. Uma prática na qual as organizações numéricas se deixam ver no corpo em movimento. O número vira corpo. O corpo incorpora os números transcendendo-os em direção a um movimento rítmico.

86

1 2 3 4 > >	1 TÔ	1 2 3 4 5 > > >
1 2 3 4 > >	1 2 TÔ-IN	1 2 3 4 > >
1 2 3 4 > >	1 2 3 TÔ-IN-TI	1 2 3 > >
1 2 3 4 > >	1 2 3 4 TÔ-IN-TI-NÔ	1 2 >
1 2 3 4 > >	1 2 3 4 5 TÔ-IN-TI-NÔ-TSHE	1 >

N1

1 2 3 4 TÔ IN	1 TÔ TÔ	1 2 3 4 5 TÔ IN TI
1 2 3 4 TÔ IN	1 2 TÔ-IN	1 2 3 4 TÔ IN
1 2 3 4 TÔ IN	1 2 3 TÔ-IN-TI	1 2 3 TÔ IN
1 2 3 4 TÔ IN	1 2 3 4 TÔ-IN-TI-NÔ	1 2 TÔ
1 2 3 4 TÔ IN	1 2 3 4 5 TÔ-IN-TI-NÔ-TSHE	1 TÔ

CRESCIMENTO e  
DE-CRESCIMENTO

**Figura 1.** Partitura rítmica de Ione de Medeiros, 2006.

Aqui ressaltamos que esses números, trabalhados esteticamente para a construção da cena de *Play it Again*, permitem que percebamos modos de articulação de movimentos numa dimensão que não dissocia espaço de tempo. Os passos dados, que são a base de toda a movimentação cênica, recortam o espaço e criam espaços- compassos, espaços- pulsos. As direções para as quais os corpos se voltam, em meio ao desenho de uma trajetória, fazem visualizar acentos. Abstração sentida. O espaço-tempo torna-se plataforma de movimento, fazendo parte da cena. A voz-corpo soma-se aos passos e palmas que, junto com a percussão, trabalham com acréscimo e decréscimo. Matemática dançada.

O número, quando praticado, deixou de ser número puro para misturar-se ao corpo do sujeito-ator que dança a relação numérica. Não importa propriamente a quantidade, relação imediatamente associada aos números, mas sim a qualidade espaço-temporal que o número porta na *Ritmica Corporal* de Medeiros. Posso arriscar a afirmação de que o número dança não no corpo, mas no espaço-tempo. O número vira corpo dançante. O registro numérico portou, desde sua origem em traço, potência de invenção poética para a cena de *Play it Again*.

Medeiros inventa movimento com organizações numéricas, movimento rítmico que permite que o número-corpo performe na cena. Vemos movimento, mas sentimos o impacto do número. Aquilo que era instante, traço, potência, torna-se duração, trajetória, acontecimento. No caso dos registros numéricos da *Ritmica* que performa no *Play it Again*, o registro não esboça a cena. O registro permite que o abstrato se corporifique na ação cênica. Não se trata de esboço, mas de potência de transformação de uma entidade abstrata em materialidade corpórea poética.





**Figura 2.** Trecho de *Play it Again* – Foto: Netun Lima.

O registro compreendido como rastro do processo de criação não esboça porque não premedita uma cena. Não opera como origem da cena. Mas, como potência de transformação e de corporificação do número, esse rastro serviria a mais de uma organização poética.

A cena de *Play it Again* é número-corpo em performance multimeios. Importa-me destacar que não estou qualificando o corpo como número. Trata-se de pensar o número como corpo que materializa em movimento a abstração, qualificando o quantificável.

#### **Reflexão 4 - Processos sincrônicos e sintônicos em corpos empáticos**

Nesse espetáculo, percebemos esteticamente o número-corpo que performa num contexto de ressonância. O contexto mencionado traduz-se em estados do corpo e não chega a configurar-se como propulsor de um modelo de corpo. A recusa em buscar um modelo de corpo está ancorada no pressuposto, anteriormente apresentado, de que posso perceber a ideia de corpo, proposta pelo artista, ao fruir sua obra. Caberia a mim, pesquisadora, escrutinar a obra e capturar a teoria e o pensamento sobre corpo que lá se corporifica. Portanto, aquilo que é modelar parece-me distanciar-se da condição provisória afim à diversidade de corpos devido à multiplicidade de artistas e obras. Um estado corporal não possui compromisso com a suposta permanência da estabilidade conceitual. O estado corporal dos sujeitos de *Play it Again* parece-me configurar-se como empático. A empatia facilita a consciência de si como sujeito-mundo. Desse modo, sugiro que ela viabiliza ações de compartilhamento de movimento e da sensação de pertencimento ao grupo.

O corpo de *Play it Again* é coletivo e empático. Move-se devido, prioritariamente, à escuta do outro. Move-se com o outro. E esse outro não é apenas o colega de cena, mas também o vídeo e a música. A situação de ressonância é constituída por uma experiência atencional que se volta para si próprio e para o outro, reforçando a condição de fronteira do próprio corpo. Blacking (1992) nos diz que ao sabermos-nos sincrônicos e sintônicos em relação aos outros tomamos consciência de que estamos ressoando corporalmente. Esse ressoar junto deve-se à empatia. O corpo empático é corpo poroso, processo de relação e de reafirmação de que ao olharmos para “fora” estamos também olhando para “dentro”.

Os corpos em convívio na cena acontecem sincronizando-se com imagens auditivas e visuais, pela interação com som e vídeo. Retomo as palavras de Clayton, Sager e Will (2004) que dizem que o sincronizar refere-se a uma tendência de mover-se de acordo com o padrão sonoro posto na cena. Ao propor uma sincronia dos sujeitos-atores também com as imagens do vídeo, quero incitar a observação de que o vídeo, construído a *priori*, foi sincronizado com a música tocada ao vivo que, por sua vez, seria disponibilizada para outra sincronia: a que se dá com os corpos na cena. De sincronia chegou-se à sintonia, que implica um engajamento consciente do sujeito-ator na experiência de movimento rítmico compartilhado. Os corpos estão sintonizados um com o

outro, e com o que escutam da música ao vivo. Processos sincrônicos e sintônicos permitem-nos sentir a empatia como mediador dessas ressonâncias. Uma empatia cinestésica que afirma o saber de si próprio no reconhecimento do outro, e, conforme Godard (1995), origina a percepção das intenções de movimento dos outros atores, possibilitando tomadas de decisão coletivizadas. Empatizar-se não é contagiar-se, uma vez que porta testemunho de si na experiência do coletivo. Além disso, o grupo movimenta-se junto não apenas por ter previamente aprendido as estruturas rítmicas, mas por trabalhar empaticamente, escutando o outro e permitindo-se sensações cinestésicas semelhantes às observadas. Lembro ainda que a empatia não funde, mas promove articulação e relação de pertencimento a um coletivo.

Esses processos corporais, sincronia e sintonia, mediados pela empatia, possibilitam o que chamo de experiência de enação. Maturana e Varela (2001) nos auxiliam quando sugerem que a experiência se torna significativa quando ultrapassa a interação e se transforma em participação e comunicação. Os atores, em *Play it Again*, agem o ritmo, permitindo que os números performem no espaço-tempo de modo corporificado. Ocorre uma transação entre eles, seus desejos e objetivos cênicos que é viabilizada pelos mecanismos de ressonância citados. “A base da experiência de enação é a noção de compartilhamento do fazer atento do corpo” (RIBEIRO, 2014). Esse compartilhamento se dá na comunicação referente às operações de ressonâncias e de afecções entre ações, números, imagens. Comunicação silenciosa por via de movimentos rítmicos. Sugiro que esse ressoar seja compreendido como sentimento do corpo. Portanto, estados corporais associados ao ser sujeito-mundo.

Pausa.

Silêncio.

Acento musical, das percussões, e logo entram em cena os sujeitos-atores desenhando o espaço-pulso. Assentam-se em cadeiras e começam a dizer alternando-se:

*play it again Sam please please play it again Sam Sam*  
*Play it again again again Sam*  
*Sam Sam again again Sam*  
*Please Sam Sam please*  
*Sam*  
*Please please please*  
*Sam*  
*Play it again!*



### DRESSUR + PLAY IT AGAIN

Grupo de Percussão da UFMG + Grupo Oficcina Multimédia /FIT BH 2012 /Teatro Alterosa

Foto: Nereu JR / [www.nereujr.com](http://www.nereujr.com)

**Figura 3.** Trecho de Play it Again – Foto Nereu Jr.

Da repetição chega-se ao humor. Palavra dançada, praticada, como diria Tatiana Mota Lima. Palavra-corpo que move o riso do outro que expecta. Uma perna que performa articulada com o número-corpo em jogos como: 123 45 5 4 32 113 52 453 142 241 354 253 1. Cada sujeito-ator cruza a perna junto com um número que é proferido em alta voz durante a cena que termina numa discussão acalorada contra Sam, da qual participam os percussionistas, como se vê acima.

A cena se configura tecendo número-corpo de sujeitos-atores num espaço-tempo-pulso- compasso. Cena de ressonância.

Sinergia. Número-corpo que performa por via de corpos empáticos.

Finalizo com a sensação de inacabamento. Sensação de incompletude. A arte tem poder para além do alimento da fruição estética. Assim constituem-se teorias, mediadas pelo testemunho da própria experiência, do saber-se a si próprio durante o ato de invenção argumentativa. Se, corroboro a afirmação de que ler é escrever, como propõe Hissa (2013), posso desdobrá-la dizendo que escrever é sentir, sentir o mundo a partir do que vivo no hoje. Importa então dizer que o contexto, a paisagem corporal, que impele minha escrita me faz um corpo-mundo hoje, diferente de um corpo-mundo de um mês atrás. Assim este texto é contextualizado pelo que me perpassa, pelo modo como vejo a cena de *Play it Again*, de 2012, em 2016, pela sensação boa de fazer parte deste compêndio, por acreditar na necessidade de que exercitemos a prática de ler/escrever e de perceber o conhecimento que a cena artística porta de modo corporificado.

## Notas

- 1 Este texto resulta da pesquisa em andamento “O corpos em processo: a performatividade do registros na gênese da cena”, financiado pelo Programa Demanda Universal da FAPEMIG Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais.
- 2 Pascoal, Hermeto. *O mago da intuição*. Matéria publicada no Jornal Estado de Minas, no dia 22 de maio de 2016. pp. 4-5.
- 3 Informação verbal proferida na palestra *As relações sujeito e território* no 1º Fórum mundial de Arte e Cultura, no dia 29 de abril de 2016, Belo Horizonte.
- 4 <http://oficcinamultimedia.com.br/v2/>
- 5 A cena de *Play it Again*: <https://www.youtube.com/watch?v=QwCLTLxdhd4>
- 6 Link: <http://oficcinamultimedia.com.br/v2/c/espeticulos/play-it-again-dressur/>. Acesso em 20 de maio.
- 7 Grupo de Percussão da UFMG - Coordenação: Fernando Rocha - Integrantes: Breno Bragança, Felipe Kneipp e José Henrique Viana. Grupo Officina Multimédia da Fundação de Educação Artística - Direção: Ione de Medeiros - Atores: Escandar Alcici Curi, Fabrício Trindade, Henrique Mourão, Jonnatha Horta Fortes e Marco Vieira. Pesquisa e Edição do vídeo: Ione de Medeiros, Marco Vieira e Henrique Mourão. O Grupo Officina Multimédia é patrocinado pela Petrobras.
- 8 “A Rítmica Corporal de Ione de Medeiros (RCIM) é uma experiência de organizações temporais expressivas através do movimento do corpo. Inicialmente rela-

cionada ao ensino do ritmo na musicalização, a RCIM, pouco a pouco, configurou-se como uma prática de exercício de engajamento do corpo-mente expressivo no espaço-tempo.”(RIBEIRO, 2012)

## Referências

- BLACKING, John. The biology of music-making. In: MYERS, Helen. (ED.) *Ethnomusicology: an introduction*. New York: 1992, p. 301-314
- CLAYTON, Martin; SAGER, Rebecca. In time with music: the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. *ESEM Counter Point*, Vol.1, 2004.
- DAMÁSIO, Antonio. *O livro da consciência: a construção do cérebro consciente*. Portugal: Temas e Debates-Círculo de Leitores, 2010.
- DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago. 2010.
- GODARD, H. Gesto e percepção. In: *Lições de Dança 3*, ed. R. Pereira and S. Sorter, 11-35. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1995.
- GREINER, Christine. *O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.
- GREINER, Christine. *Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: N1 Edições, 2015.
- HERRERA, Rufo. Prefácio. In: MEDEIROS, Ione. *Grupo Oficina Multimídia: 30 anos de integração das Artes no Teatro*. Belo Horizonte: Ione de Medeiros, 2007.
- HISSA, E. Cassio Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HISSA, Cássio E. Viana. As relações sujeito e território. Palestra proferida no 1º Fórum mundial de Arte e Cultura, no dia 29 de abril de 2016, Belo Horizonte.
- MATURANA, Humberto. R. ; VARELA, Francisco, [1984], *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*, São Paulo: Palas Athena, 2001.
- MEDEIROS, Ione de. *Caderno de Artista*. 2006
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- NUNES, Sandra Meyer. *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo: AnnaBlume/UFES, 2009.
- PASCOAL, Hermeto. *O mago da intuição*. Matéria publicada no *Jornal Estado de Minas*, no dia 22 de maio de 2016. pp. 4-5.
- RIBEIRO, Mônica Medeiros, «Processos de ressonância e imitação verdadeira: operadores da autonomia e identidade na experiência de

ensino-aprendizagem de práticas corporais», Cultures-Kairós [En ligne], paru dans Métamorphoses digitales : Expérimentations esthétiques et construction du sensible dans l'interaction humain-machine, mis à jour le : 27/07/2014, URL : <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=846>.

SANTOS, Boaventura de Souza; HISSA, Cássio E. Viana. Transdisciplinaridade e ecologia de saberes. In: HISSA, Cássio E. Viana. *Conversações- de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. pp. 17-34.

SODRÉ, Muniz, *Antropológica do Espelho: Uma Teoria da Comunicação Linear e em Rede*, Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2002.

### **Biografia**

Professora Adjunta do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Atriz, artista de dança diretora teatral, coordenadora do Laboratório de Estudos do Corpo em Artes Cênicas, sub coordenadora do Mestrado Profissionalizante em Artes, Vice Líder do grupo de pesquisa CRIA/CNPq.