

## RESQUÍCIOS E ROSAS: AS MEMÓRIAS NA CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA.

ROSELY CONZ (UNICAMP), JÚLIA ZIVIANI VITIELLO (UNICAMP)

### RESUMO

Este artigo é parte da pesquisa de mestrado desenvolvida dentro do programa de pós-graduação em Artes da Cena pela UNICAMP. A pesquisa, intitulada *Resquícios e Rosas; as memórias na criação em dança contemporânea*, observou como as memórias determinam escolhas, criam padrões, formas e maneiras singulares de relacionamento com o processo criativo. Este trabalho se desdobrou na articulação entre teoria e prática, dois aspectos fundamentais para o artista na universidade. A criação de um solo de dança contemporânea tornou-se um meio e também um dos objetivos desta pesquisa. O método somático da *Ideokinesis* foi escolhido para instrumentalizar a observação e, quando necessário, a mudança dos padrões de movimento que são parte das memórias de procedimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança, Memória, Criação de Coreografia, Educação Somática.

## REMNANTS AND ROSES: MEMORIES IN CONTEMPORARY DANCE CREATION

### ABSTRACT

This article is part of a master's research carried out at Arts of Scene Master's program at UNICAMP. The research, named "Remnants and Roses: memories in contemporary dance creation", observed how memories determine choices; create patterns, shapes and unique ways of interaction with the creative process. This work was developed among theory and practice, two fundamental aspects for the artist at the university. The creation of a contemporary dance solo has become the means and also one of the objectives of this research. The somatic method of *Ideokinesis* was chosen as an observation tool that allowed us; whenever necessary, to change movement patterns that are part of procedural memories.

**KEYWORDS:** Dance, Memory, Choreographic Creation, Somatic Education.

### Introdução – Começar pelo meio.

Vou começar pelo meio. Afinal, o caminho dessa pesquisa começou a ser percorrido “do meio de uma prática, de uma vida, de um saber e de uma ignorância” (LANCRI, 2002: 18). Deve ser assim na arte. Cada nova criação é um (re)começar a caminhar, partindo-se sempre do ponto em que se está: o meio do caminho.

Do meio do palco observo como as experiências determinam escolhas, criam padrões e maneiras singulares de relacionamento com o processo criativo. O meu corpo é o ponto de partida para as investigações realizadas. Parece-me ser impossível fugir dessa pessoalidade durante a criação. Izquierdo (2011) nos diz que só podemos criar a partir do que sabemos, e o que sabemos está em nossas memórias. E acrescenta: “é muito difícil definir o que é criar e o que é a criatividade. Uma criação se trata indefectivelmente da conjunção de memórias de uma maneira que não haviam se combinado antes” (IZQUIERDO, 2011: 31).

O contar-se parece ser o único modo de trazer para o texto os procedimentos, as experiências do processo de criação para serem compartilhadas. E a importância do reconhecimento do caminho individual é que “a busca da própria singularidade é o único caminho para se chegar ao conhecimento partilhável” (COLLA, 2010: 23).

Por isso, observo as histórias que o meu movimento teima em contar. São as memórias do corpo. Corpo-memória. Memória corporal. Tantos nomes-conceitos para uma das matérias-primas da dança. Essa observação fundamentada pelo reconhecimento da relação integrada que ocorre entre mente e o corpo. Estudos recentes (CALDEWELL, 2012; DAMÁSIO, 2011) sobre a relação corpo-mente demonstram que somente a partir do corpo pode-se ter uma mente.

[...] os trabalhos emergentes em neurociência também confirmam o papel crucial e efetivo do sistema sensório-motor na formação e reformulação da memória humana. O termo *'body memory'* pode ser feito, e o papel dos movimentos, sensações, sentimentos e emoções corporais pode agora ser visto como fundamental para o

desenvolvimento estrutural e subsequentes mudanças neurogenéticas na memória, principalmente nas memórias implícitas (CALDEWELL, 2012: 255, tradução nossa).

A discussão apresentada neste texto parte, necessariamente, de uma prática de dança. Digo necessariamente pois entendeu-se, no caso dessa pesquisa, que somente a partir do movimento era possível estudar as memórias corporais. Diversos autores (CALDEWELL, 2012; DÁVILA, 2012; KANDEL, 2009; FUCHS, 2003; IZQUIERDO, 2002) reconhecem a existência de um tipo específico de memória que está diretamente relacionado ao aprendizado em dança. É o que eles chamam de memória implícita, não declarativa ou memória de procedimento: “denominam-se memórias procedurais ou memórias de procedimento as memórias de capacidades ou habilidades motoras ou sensoriais e o que chamamos de ‘hábitos’” (IZQUIERDO, 2002: 23).

A memória de procedimento não é algo exclusivo dos bailarinos. Andar de bicicleta, adquirir a coordenação necessária para escrever ou dirigir um carro; todas essas ações são aprendidas e classificadas como memórias de procedimento. Entretanto, parece ser na dança que este tipo de memória torna-se algo muito evidente e, por isso, necessário de ser estudado.

Nós andamos para o escritório, bebemos café, dirigimos nosso carro, etc. O corpo é a companhia silenciosa de todas as nossas atividades e comumente só é percebido quando não trabalha corretamente: por exemplo, por causa de dores, ou doença. Na dança, ao contrário, os movimentos do corpo estão em primeiro plano; o bailarino é ao mesmo tempo quem move e é movido (DÁVILA, 2012: 107, tradução nossa).

É senso comum entender-se a memória como uma coleção de eventos que aconteceram e dos quais nos lembramos quando decidimos lembrar. Entretanto, a memória não é algo situado no passado. É antes um acontecimento do presente. A memória corporal só pode ser vista, estudada e observada a partir do movimento presente. “Aquilo que uma vez adquirimos como habilidades, hábitos ou experiências tornaram-se o que podemos fazer hoje; por isso a memória corporal é o nosso passado vivo” (FUCHS, 2003: 11, tradução nossa).

Essa memória de habilidades e/ou de procedimentos, que pode ser considerada o tipo de memória mais exigida na dança, consistiu, no caso desta pesquisa, em reaccessar, durante a criação, movimentos aprendidos pelo registro de percepções e sensações. Percebeu-se que “as memórias são as ações no momento presente, e o passado e o presente não são, portanto, diferentes um do outro.” (CALDWELL, 2012: 257, tradução nossa).

Neste artigo, escolheu-se tratar dos padrões de movimento ou hábitos que fazem parte das memórias de procedimento. Consideram-se como padrões os movimentos que, após serem aprendidos, estabelecem uma organização própria e, quando requisitados, tendem a gerar a mesma resposta, inclusive para diferentes estímulos.

No processo de formação das memórias, Kandel (2009) identifica três formas principais de aprendizado: habituação, sensibilização e condicionamento. A partir dos estudos do fisiologista Ivan Pavlov (1849-1936), Kandel (2009) defende que algumas formas de aprendizagem ocorrem a partir da associação de um estímulo com outro estímulo ou de um estímulo com uma resposta. Na habituação, a repetição de um estímulo leva à supressão de uma resposta. Na sensibilização ocorre o inverso, pois se aprende a dar muita atenção a um estímulo porque, de alguma forma, ele se tornou significativo. No caso do condicionamento, Pavlov estabeleceu que se um estímulo neutro é associado a outro de significado semelhante (dor, prazer, etc.) a resposta ao primeiro pode mudar e ficar condicionada ao segundo.

A experiência clássica que explica a teoria do condicionamento de Pavlov é a do cão com a campainha e a salivação quando este vê um pedaço de carne. Sempre que é apresentado ao cão um pedaço de carne, a visão da carne e sua olfação provocam salivação no animal. Tocando-se uma campainha ocorre uma reação chamada *reação de orientação* no animal. Ele olha, vira a cabeça para ver de onde vem aquele estímulo sonoro. Tocando a campainha e em seguida mostrando a carne, dando-a ao cão, e fazendo isso repetidamente, depois de certo número de vezes, o simples tocar da campainha provoca salivação no animal, preparando o seu aparelho digestivo

para receber a carne. A campainha torna-se um sinal de que a carne virá depois. Todo o organismo do animal reage como se a carne já estivesse presente, com salivação, secreção digestiva, motricidade digestiva, etc. Um estímulo que nada tem a ver com a alimentação, meramente sonoro, passa a ser capaz de provocar modificações digestivas.

Vários padrões de movimento são aprendidos principalmente através do condicionamento. Disso resulta que, muitas vezes, para diferentes estímulos, o bailarino só consegue fornecer as mesmas respostas. Observei que o aprendizado baseado no condicionamento estava presente durante as dinâmicas de improvisação que realizava para a criação. Os padrões são fatores limitantes, porém, são também parte das memórias e é, portanto, necessário aprender a lidar com eles durante a criação.

Os hábitos ou padrões têm por principal característica serem ações, movimentos ou, ainda, pensamentos e comportamentos aprendidos e condicionados que tornam-se quase inevitáveis.

Através de repetição e exercício, um hábito desenvolve-se. Padrões de movimento e percepção bastante praticados tornam-se incorporados como habilidades ou capacidades que aplicamos na nossa vida diária – a postura vertical, as habilidades para falar, escrever ou ler e a manipulação de instrumentos (FUCHS, 2003:11, tradução nossa).

Difíceis de serem verbalizados, os hábitos permitem que nos relacionemos com o mundo de maneira mais rápida e prática pois, após aprendido, um hábito pode ser mais facilmente executado sem que se esteja atento à cada movimento. “Nós teríamos dificuldade em descrever... como valsar” (FUCHS, 2003:1-2, tradução nossa). Mas o hábito também pode ser uma armadilha, como nos conta a escritora Clarice Lispector:

O hábito tem-lhe amortecido as quedas. Mas sentindo menos dor, perdeu a vantagem da dor como aviso e sintoma. Hoje em dia vive incomparavelmente mais sereno, porém em grande perigo de vida: pode estar a um passo de estar morrendo, a um passo de já ter morrido, e sem o benefício de seu próprio aviso prévio (LISPECTOR, 1999: 32/33).

Parece fácil à primeira vista. É só pensar: “Apenas não faça o que você faz sempre”. Porém, somente quem já tentou não realizar uma ação por hábito

– motor, emocional ou cognitivo – para abrir espaço para algo diferente, sabe o quão difícil essa tarefa pode ser. Por isso, existem métodos que, através de princípios e procedimentos, permitem reconhecer e atuar sobre os esquemas aprendidos, os hábitos que foram identificados e sobre os quais reconheceu-se a necessidade de mudanças.

### **Processo de Criação**

Ao propor a criação de um solo de dança, tendo a improvisação como um dos procedimentos para essa tarefa, observei que padrões e hábitos motores apareciam com muita força, impedindo-me de avançar na criação. Por isso, tornei-me observadora de mim mesma buscando o distanciamento do que observava na prática para identificar como cheguei a um determinado movimento, pensamento ou sensação. Observei ser necessário, após realizá-los, analisar o que acontecia durante os exercícios de improvisação para que fosse possível identificar os procedimentos que propiciaram o surgimento das memórias.

O fato de observar as memórias no presente favoreceu a escolha por rejeitar ou aceitar sua permanência, escolha possível somente porque tive um novo acesso a estas lembranças. Após observar as memórias que surgiam, dirigi conscientemente o meu olhar em direção a elas, buscando identificar o caminho percorrido até ali. Reconhecer os procedimentos utilizados para que estas memórias tenham aparecido favoreceu e encorajou a continuidade da pesquisa.

Com essa dinâmica, trouxe para a criação simultaneamente o exercício da razão e da sensibilidade, relacionando os aspectos subjetivos e objetivos no reconhecimento dos movimentos surgidos nas improvisações e que compuseram a coreografia-solo.

O sensível deve ser constantemente balizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade, e o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercear a obra com normas e condutas exteriores a ela (REY, 2002: 135)

Ao adentrar o universo da razão e da sensibilidade, observei que o que foi aprendido é parte das memórias e precisa negociar com as novidades para abrir espaço para as mudanças. Não é possível apagar ou esquecer o que foi aprendido. Por outro lado, viver algo novo o tempo todo seria extremamente intenso. A novidade deve vir pouco a pouco, sedimentar-se para depois possibilitar, como num ciclo, o novo, novamente.

Da mesma forma, lembrar de tudo o que vivemos seria insuportável, como demonstra Jorge Luis Borges em seu conto “Funes, o memorioso”:

De fato, Funes não apenas recordava cada folha de cada árvore de cada monte, mas também cada uma das vezes que a havia percebido ou imaginado (...) Suspeito, contudo, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos (BORGES, 1944).

Sem a capacidade de esquecer, a memória de Funes é um amontoado de informações inúteis, o que faz com que, longe de ser uma habilidade invejável, esta torne-se uma doença. O corpo também adoece quando não se liberta de tensões, de uma organização desconectada dos desejos do presente.

A partir da leitura desse conto, questiono: quais são as memórias que ficaram e por quê? Não é possível ainda obter respostas finalizadas sobre o assunto uma vez que as ciências cognitivas avançam continuamente nas pesquisas sem ainda possuir conclusões definitivas. Sabe-se que as modulações de humor e os estados de ânimo em que uma memória foi adquirida determinam sua permanência. Emoções fortes e situações extremas contribuem para a formação de uma memória de longa duração. Izquierdo denomina esses estados de “forte grau de alerta emocional” (IZQUIERDO, 2011: 75).

De toda forma, o corpo é memória viva, em constante (re) criação. Não é um depósito, um baú de acontecimentos. É corpo presente no momento presente, repleto de tudo o que já vivenciou. Dançar as memórias é sempre criar a partir do que se é. Percebo que me lembro, mas é impossível viver o momento que se foi já que nossa inteligência e sensibilidade presente refazem

a experiência. Nunca saberemos o que realmente aconteceu pois não temos mais o corpo de antes, só o de hoje.

Para observar os padrões de *hoje* escolheu-se, nessa pesquisa, o método somático da *Ideokinesis*, sobre o qual trata o próximo item deste artigo.

### ***Ideokinesis***

A *Ideokinesis* é considerada parte do campo de conhecimentos da educação somática. Na definição de Thomas Hanna (1928-1990), os métodos somáticos são “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agindo em sinergia” (FORTIN, 1999: 40). A educação somática também pode ser entendida como um conjunto de práticas que possuem alguns princípios comuns. Um deles é observar o corpo a partir de uma perspectiva em que não há a dissociação cartesiana entre mente e corpo. Corpo e mente são vistos em rede, interligados e interdependentes.

Fundamentados, assim, em uma visão do indivíduo que reconhece a “interconexão das dimensões corporal, cognitiva, psicológica, social, emotiva e espiritual da pessoa” (FORTIN, 1999: 45), os métodos somáticos atuam, basicamente, sobre os padrões de movimento do praticante, buscando ampliar a percepção que este possui de si e do modo como se move, melhorando, dessa forma, sua relação consigo e com o ambiente, para que possa mover-se com maior consciência, eficiência e integridade. Então, se partimos da premissa de que existe conexão entre as diferentes dimensões que compõem o ser humano, como destaca FORTIN (1999) no trecho acima, qualquer modificação relacionada ao movimento possui efeitos sobre o comportamento, sensações e pensamentos daquele que se move. Da mesma forma, modificações no pensamento, emoções, sentimentos e sensações têm repercussões sobre o movimento. Essa perspectiva foi fundamental durante o desenvolvimento do processo de criação pois possibilitou lidar com as emoções e sentimentos que surgiam no momento da criação.

Emoções são programas de ações complexos (...) engendrados pela evolução. As ações são complementadas por um programa cognitivo que inclui certas ideias e modos de cognição, mas o mundo das emoções é sobretudo feito de ações executadas no nosso corpo, desde expressões faciais, posturas até mudanças nas vísceras e meio interno. Os sentimentos emocionais, por outro lado, são as percepções compostas daquilo que ocorre em nosso corpo e nossa mente quando uma emoção está em curso. No que diz respeito ao corpo, os sentimentos são imagens de ações, e não ações propriamente ditas. (DAMÁSIO, 2011: 142)

A *Ideokinesis* busca atuar sobre os padrões de movimento e hábitos através do uso de imagens. *Ideokinesis* foi o termo originalmente usado pelo professor Bonpensière, nos anos 1920 e 1930, a partir das junções das palavras *ideo* (imagem) e *kinesis* (movimento) para nomear o seu sistema de ensino de piano (BERNARD, 2006: 5). Lulu Sweigard (1895-1974), uma das pioneiras no estudo da *Ideokinesis* emprestou esse termo, nomeando assim o método que havia estudado com sua mestra, considerada a criadora da *Ideokinesis*, Mabel Todd (1880-1956).

Na história de Todd são observadas necessidades relacionadas à auto cura, característica presente no desenvolvimento de muitos métodos somáticos (FORTIN, 1999: 41), e consequentes pesquisas empíricas que levaram ao desenvolvimento do sistema corporal.

Quando criança, Todd teve uma doença séria nos rins que a debilitou profundamente (MATT, 1993). Na adolescência, sofreu uma queda que afetou sua coluna e sua mobilidade. Impulsionada por essas questões, estudou o corpo humano e, ao ingressar na universidade *Emerson College of Oratory* em Boston, realizou diversas pesquisas sobre a voz, adicionando à elas técnicas que desenvolveu a partir de seu interesse pelo corpo, pela ciência e mecânica do movimento que a auxiliaram na sua própria reabilitação. O método que desenvolveu para si foi utilizado por ela no ensino e chamado inicialmente de *Natural Posture*. Entre 1927 e 1931, Todd ensinou seu método em um estúdio particular, onde atendeu alguns bailarinos e também na *Columbia University*, na cidade de Nova York, em um curso chamado *Basics Principles of Posture*. O catálogo da universidade assim descreve o curso:

Este curso apresenta uma aplicação prática no ensino dos fundamentos das dinâmicas corporais, com particular referência aos processos de pensamento envolvidos no desenvolvimento cinestésico. Os seguintes serão considerados: (a) métodos de descoberta, análise e manutenção de atitudes corporais que possibilitem vantagens mecânicas, liberdade somática e funcionamento visceral; (b) aspectos psicológicos da educação postural com atenção aos métodos para facilitar a visualização como fator de motivação da coordenação muscular. (MATT, 1993: 19, tradução nossa)

O trabalho de Todd, embora muitas vezes controverso dentro da universidade, talvez por sua abordagem menos tradicional ou mecanicista, foi, entretanto, reconhecido pelos seus efeitos e benefícios para os praticantes. Em 1937 ela publicou *The Thinking Body*, seu primeiro livro, que continua sendo uma referência para o trabalho com a *Ideokinesis*.

Aluna de Todd na *Columbia University*, Lulu Sweigard realizou um extenso estudo acerca da *Ideokinesis*, buscando comprovar, através da aplicação da metodologia científica e experimental, as melhoras posturais alcançadas com a prática. Entre as pesquisas e experimentações envolvidas nesse estudo, publicado em 1974 (poucos meses antes da morte de sua autora) com o nome de *Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation*, estão os anos em que Sweigard ensina no Departamento de Dança, dentro da Faculdade de Música da *Juilliard School of Arts* em Nova York. Observando as necessidades dos bailarinos, ela desenvolveu um currículo baseado no conhecimento anatômico e estrutural do corpo, utilizando também as ideias de Todd.

Durante o processo de criação da pesquisa de mestrado que gerou este artigo, foram utilizadas várias propostas de trabalho da *Ideokinesis* como procedimentos preparatórios para as sessões de improvisação e criação coreográfica. Importante ressaltar que todas elas tem por princípio o uso de imagens.

A imagem é o principal modo proposto pelo método para atuar sobre e, se necessário, modificar padrões de movimento. Essas imagens não são somente imagens visuais, mas englobam imagens táteis, sonoras, olfativas e até gustativas. Durante a prática, as imagens são sugeridas como metáforas da

---

<http://portalanda.org.br/index.php/anais>

ação a ser realizada. Parece algo bastante simples à primeira vista. A sugestão é de não *pensar em mais nada*, apenas focar a atenção na imagem que está sendo proposta pelo condutor do trabalho ou pela leitura feita. Porém, o exercício da imaginação, inicialmente realizado sem movimentos aparentes, é dos mais extenuantes. Isso porque esta é uma proposta em que o praticante precisa aprender a abrir mão do controle consciente, criando espaço para que diferentes respostas de organização dos movimentos possam aparecer a partir da imaginação.

A ideia é que através da imagem, que deve estar sempre em movimento, ter localização e direção, o corpo encontre novas formas de se organizar. Sem a interferência dos padrões adquiridos e que, por vezes, não são os melhores ou mais eficientes, o sistema nervoso consegue, a partir da visualização das imagens, encontrar diferentes maneiras de alinhamento e de ação. Irene Dowd, uma importante bailarina e pesquisadora do método, explica o uso das imagens:

Ao simplesmente visualizar você está não apenas ativando os caminhos neurológicos precisos que permitem à você realizar plenamente o movimento objetivado. Você está realmente estabelecendo novos padrões de hábitos no seu sistema nervoso que podem substituir os antigos que você não deseja mais (DOWD, 1990: 10, tradução nossa).

Uma das posições básicas para o exercício da imaginação é o Repouso Construtivo (RP) ou *Constructive Rest Position (CRP)* em inglês. Essa posição foi, segundo os registros históricos, desenvolvida por Mabel Todd e Lulu Sweigard. Nela, o praticante fica deitado com as costas numa mesa ou no chão, sobre um apoio que pode ser uma toalha ou colchonete, os pés apoiados no chão com os joelhos apontados para o teto.

O Repouso Construtivo foi uma posição desenvolvida a partir da observação da organização do esqueleto. Lulu Sweigard pesquisou e percebeu que nessa posição o esforço muscular é diminuído em relação à gravidade e por isso pode-se ter um relaxamento e uma *entrega* que favorecem o exercício da imaginação e consequentes mudanças no alinhamento e organização do corpo. Andre Bernard ajuda a explicar:

Todd e Sweigard pegaram um esqueleto que não possuía representação muscular, somente ligamentos e equilibraram-no na posição do Repouso Construtivo. Isto mostrou à elas que você não necessita de trabalho muscular para manter essa posição (BERNARD, 2006: 60, tradução nossa).

A prática da *Ideokinesis*, do Repouso Construtivo e o uso de imagens foram constante durante todo o processo prático da pesquisa de mestrado. As sugestões de imagens encontradas nos livros sobre o método ajudaram a reconhecer e atuar sobre os padrões de movimento percebidos como ineficientes ou inadequados à uma melhor organização corporal. Além disso, as imagens, tanto as encontradas em obras da *Ideokinesis*, quanto as que surgiram das memórias, foram continuamente material para improvisações e para a criação.

Ao aproximar-me do meu corpo, conhecendo-o e reconhecendo-o como lugar de memórias, técnicas aprendidas, pensamentos, sensações e percepções, ampliaram-se as possibilidades expressivas e técnicas do movimento.

As características das imagens foram utilizadas como elementos incorporados aos movimentos, conferindo-lhes qualidades que percebi como singulares.

As imagens das memórias tornaram-se corpo dançante, permitindo, através de procedimentos que favoreceram o mergulho em tais imagens, que elas se modificassem. Memórias em movimento, em fluxo, em transformação. Foi possível, assim, estabelecer um encontro precioso com as memórias, mediado por procedimentos que permitiram olhá-las por diferentes ângulos.

Através da apropriação de procedimentos objetivos – métodos, ações e propostas da *Ideokinesis* – os aspectos subjetivos do movimento – sensações e percepções – tiveram seu espaço também ampliado. A prática somática criou um suporte para a mobilidade através da sensação de aterramento (LAMBERT, 2012, p. 02), isto é, do suporte proporcionado pelo uso consciente do chão e pelo apoio encontrado no próprio corpo que possibilitou ampliar as qualidades

de movimento: tempos, dinâmicas, uso de direções e níveis do espaço (alto, médio e baixo), fluência e peso.

### Considerações Finais

A observação do modo como as memórias relacionam-se com o processo de criação, proposto neste artigo, demonstrou a necessidade de se possuir procedimentos que possibilitem o acesso, reconhecimento e utilização dessas memórias na criação.

O método da *Ideokinesis* foi o principal desses procedimentos. Este possibilitou um diferente encontro com as memórias, principalmente as de procedimento, e a modificação dos padrões de movimento identificados como ineficientes.

A *Ideokinesis* é um método amplo, cujas características e procedimentos não caberiam somente em um artigo. Espera-se, contudo, que os apontamentos feitos aqui sobre as relações entre as memórias e a criação, mediadas pelo método da *Ideokinesis*, possam constituir conhecimentos que auxiliem no desenvolvimento de outros processos de criação.

### Referências

BERNARD, Andre. *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement & Body Alignment*. Berkeley: North Atlantic Books, 2006.

CALDWELL, Christine. Sensation, movement, and emotion: Explicit procedures for implicit memories. In: KOCH, Sabine C.; FUCHS, Thomas; SUMMA, Michela; MÜLLER, Cornelia (Org.). *Body Memory, Metaphor and Movement*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012. p. 255-265.

COLLA, Ana Cristina; SPERBER, Suzi Frankl (orient.). *Caminhante, não ha caminho. Só rastros*. 2010. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000615904>>. Acesso em: 01 jul 2012.

DAMÁSIO, Antonio. *E o Cérebro criou o Homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DÁVILA, Mónica E. Alarcón. Body memory and dance. In: KOCH, Sabine C.; FUCHS, Thomas; SUMMA, Michela; MÜLLER, Cornelia (Org.). *Body Memory, Metaphor and Movement*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012, p. 105-114.

DOWD, Irene. *Taking Root to Fly: articles in functional anatomy*. New York: Contact Editions, 1990.

FORTIN, Sylvie. Educação Somática: Novo ingrediente da formação prática em dança” In: *Cadernos do GIPE-CIT*, 2, 1999, 40-55.

FUCHS, Thomas. *The memory of the body*. 2003. Disponível em: <http://www.klinikum.uni-heidelberg.de/fileadmin/zpm/psychatrie/ppp2004/manuskript/fuchs.pdf>. 2003. Acesso em: junho de 2012.

IZQUIERDO, Ivan. *Somos nuestra memoria*. Buenos Aires: Libros Del Zorzal, 2011.

\_\_\_\_\_. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

KANDEL, Eric. *Em busca da memória: o nascimento de uma nova ciência da mente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LAMBERT, Marisa. Laboratório de Polaridades. IN: CONGRESSO DA ABRACE - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, VII, 2012, Porto Alegre - RS. *Anais do evento*. Porto Alegre: Outubro de 2012.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Coautoria de Blanca Brites, Elida Tessler. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 15-34

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MATT, Pamela. *A Kinesthetic Legacy: The Life and Works of Barbara Clark*. Arizona: Walsh and Associates, 1993.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Coautoria de Blanca Brites, Elida Tessler. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 123-140.

SWEIGARD, Lulu. *Human Movement Potential – Its Ideokinetic Facilitation*. Boston: Harper&Row Publishers, 1974.

TODD, Mabel. *The Thinking Body: a study of the balancing forces of dynamic man*. New York, NY; Princeton: Dance Horizons: Princeton Book, 1968.

**Rosely Conz**

Mestre em Artes da Cena pela UNICAMP, universidade em que também concluiu a graduação em Dança em 2007. Desde 2005 atua como bailarina e professora de dança, tendo como principal área de interesse a Educação Somática. E-mail: [roselyconz@yahoo.com.br](mailto:roselyconz@yahoo.com.br).

**Júlia Ziviani Vitiello**

Professora do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, docente da Pós-Graduação em Artes da Cena na mesma universidade e orientadora da pesquisa de mestrado que originou este artigo. E-mail: [jziviani@unicamp.br](mailto:jziviani@unicamp.br)