

## MOVIMENTOS DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO COREOGRÁFICA

*Cynthia Bruck Kunifas<sup>1</sup> e Mônica Infante<sup>2</sup>*

### Resumo:

O presente artigo discute aspectos da criação coreográfica por meio da obra “Corpo Desconhecido” - trabalho em dança contemporânea criado pelas artistas e pesquisadoras Cynthia Kunifas e Mônica Infante. O texto aborda a pausa como um dos caminhos que mobiliza o corpo que dança e questiona a estagnação dos sentidos propondo uma suspensão da anestesia histórica e sensorial. O artigo busca um entendimento do processo de criação artístico a partir de conceitos e reflexões do que venha a ser corpo, movimento e cognição.

Palavras-chaves: processo criativo, corpo, movimento.

### Abstract:

The present article discusses aspects of the choreographic creation through “Corpo Desconhecido” – work in contemporary dance created by the artists and researchers Cynthia Kunifas and Mônica Infante. The text talks about the pause as one of the ways that mobilizes the dancing body and questioning the stagnation of the senses proposing a suspension of sensory and historical anesthesia. The article searches for an understanding of the artistic creation process from concepts and reflections of what could be body, movement and cognition.

Key-words: creative process, body, movement.

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e especialista em Consciência Corporal – Dança pela Faculdade de Artes do Paraná, onde leciona desde 1995. Artista e pesquisadora, orientou trabalhos de pesquisa em dança contemporânea na Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento, em Curitiba, por três anos. É uma das articuladoras do Conexão Sul - Encontro de Artistas Contemporâneos de Dança da Região Sul - edição Paraná.

<sup>2</sup> Artista e pesquisadora, graduada em Dança pelo London Studio Centre - Universidade de Middlesex. Londres, Inglaterra. Diretora de Movimento do grupo de teatro da PUC/PR. É uma das fundadoras do *Centro de Desenvolvimento de KI* onde pratica e ministra aulas de *KI-Aikidô* (2 grau faixa preta) e de *Aiki e Consciência Corporal* aplicando os princípios da Técnica Alexander. É uma das articuladoras do Conexão Sul - Encontro de Artistas Contemporâneos de Dança da Região Sul - edição Paraná. Orientadora de projetos de pesquisa em dança contemporânea da Casa Hoffmann em Curitiba, PR (2006 e 2009).

“É preciso aceitar o doloroso fato de que certas questões não são mais pertinentes” (BOURRIAUD, 2009, p. 09) como as tentativas de aproximação entre teoria e prática, corpo e mente, corpo e ambiente, natureza e cultura, acadêmico e artístico e etc.

Livrando-se da tirania dos dualismos, este artigo busca discutir aspectos da criação coreográfica por meio do trabalho “Corpo Desconhecido”. “Corpo Desconhecido” é uma pesquisa de linguagem na área da dança contemporânea, a qual se configura numa obra cênica, concebida em colaboração pelas artistas Cinthia Kunifas e Mônica Infante, em 2002. Trata-se de um projeto contemplado pelo prêmio Rumos Itaú Cultural - Dança, em 2003, o que viabilizou a produção do figurino, a concepção sonora e cênica, bem como a produção de um vídeo do trabalho, o qual tem sido veiculado em ambientes artísticos e acadêmicos. Este trabalho permitiu que a potência gerada por uma obra artística extrapolasse o caráter cênico de “Corpo Desconhecido” para produzir, também, uma dissertação de mestrado<sup>3</sup>.

A razão pela qual “Corpo Desconhecido” foi escolhido para discutir aspectos da criação coreográfica é o fato desta obra artística estar sendo continuamente “reobrada” (LEPECKI, 2010), produzindo e gerando reflexões sobre corpo, movimento e cognição. “Corpo Desconhecido” tem levantado discussões a cerca do que pode vir ou não a ser dança e, embora esta não seja uma questão muito original, segundo nos lembra Greiner<sup>4</sup>, trata-se de uma pergunta ainda presente, a qual desestabiliza e perturba espectadores e artistas quando estes entram em contato com obras que desafiam os padrões estabelecidos e fortemente consolidados do que venha a ser dança.

Discutir aspectos da criação coreográfica exige, portanto, uma definição do “lugar de onde se fala” (NAJMANOVICH, 2001, p. 8), ou seja, uma definição de que dança se está falando, o que implica perguntar de que corpo e de que movimento se está falando. “Corpo Desconhecido” surge da crise do corpo que dança, que não mais se satisfaz com os padrões dominantes que regem e estabelecem modelos fixos de se fazer dança. Para continuar dançando o corpo, então, pára. A pausa surge como um canal propício à mobilização daquilo que está estagnado. O habitual passo de dança traduzido em seqüências coreográficas dá a vez a micromovimentos; movimentos quase invisíveis ao olhar que mobilizam o corpo da artista e convidam o espectador a compartilhar desta experiência por meio de uma via sensório-motora. Micromovimento foi um conceito trazido para o trabalho pela prática, de origem

---

<sup>3</sup> Dissertação desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia em convênio com a Faculdade de Artes do Paraná, no período de 2006 a 2008.

<sup>4</sup> GREINER, Christine. *Dança-Performance no Brasil: paisagens de risco*, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP. Este artigo não foi publicado e foi adquirido através do grupo de estudos em dança contemporânea LUGAR, da FAP, em 2009, sob coordenação do professor Giancarlo Martins.

chinesa, denominada *Yiquan* e diz respeito aos movimentos vitais, quase sempre imperceptíveis a olho nu, como a respiração celular, o movimento dos líquidos corporais, órgãos e vísceras, à ativação da musculatura em resposta à ação da gravidade, que são movimentos involuntários ou que não dependem do comando direto da vontade. Os micromovimentos também podem ser ativados por meio de uma intenção consciente, ou seja, por uma ação mental, um pensamento.

Ao desfazer-se dos códigos pré-estabelecidos da dança clássica e moderna, os quais tendem a agir como estabilizadores de princípios e valores de um determinado contexto histórico, “Corpo Desconhecido” abre espaço para a visibilidade de um corpo, um corpo precário, vulnerável, inserido num fluxo de transformações. Conforme Katz (2010, p. 09) o corpo é entendido “como um estado sempre transitório do que as trocas corpo-ambiente vão promovendo ao longo do tempo”.

A pausa em “Corpo Desconhecido” é investigada a partir da Técnica Alexander<sup>5</sup>, que propõe, como um dos princípios, a Inibição. Inibição, para Alexander, é um lapso de tempo criado entre o estímulo da ação e a resposta a ela; é a capacidade de interromper as reações padronizadas e adiá-las até que se decida, conscientemente, o modo como se deseja mover. Quando se diz “não”, quando o corpo busca não fazer nada, não é uma questão de apenas não mover, o que poderia levar a uma fixidez, mas se trata de um procedimento baseado numa operação própria do organismo (CARRINGTON, 1995). Após a Inibição da resposta habitual, pode-se dar uma outra “direção” a partir da qual o movimento poderá ocorrer. Um outro princípio proposto por esta técnica, é a Direção, a qual constitui uma ação mental pois, para o autor, o pensamento já é uma ação. Após esta tomada de decisão de como mover, pode-se executar a ação planejada, uma outra ação ou ainda, não realizar movimento aparentemente visível, enquanto se continua a fornecer as Direções mentalmente. A escolha de não realizar uma ação externa promove uma potencialização dos micromovimentos, que é o procedimento realizado em “Corpo Desconhecido”.

Lepecki (2005) vem desenvolvendo uma pesquisa sobre os “atos parados” (*still acts*) na dança. Esta pesquisa objetiva analisar as dinâmicas históricas segundo as quais a paragem na dança cênica ocidental é entendida como resistência. O autor discute a expressão “poeira histórica”, utilizada por Seremetakis, como “o assentamento imperceptível dos eventos históricos [que] anestesia os sentidos em um pacífico processo coletivo de repressão sensorial

---

<sup>5</sup> A Técnica Alexander é um método educacional que nos leva a tomar consciência de nossos padrões habituais de pensar e mover, e como tais padrões interferem na organização do nosso corpo. O método refina nossa compreensão da relação entre pensamento e funcionamento. (CARRINGTON, 1995)

na forma de assentamento e sedimentação perceptivos”. A paragem não faz do dançarino um traidor à dança, mas propõe uma outra dança, com o potencial de suspender a anestesia histórica e sensorial. Lepecki (2005) aponta o trabalho do coreógrafo Steve Paxton, o qual pontua o momento em que a paragem passa a ser conclamada como pertencente à dança, e mesmo articulada como dança de fato. Aqui Paxton (1977 apud LEPECKI, 2005, p.12-13) verbaliza sua experiência em *the stand*<sup>6</sup>.

*Bem, antes de mais nada, trata-se de uma percepção mais ou menos simples: tudo o que você tem que fazer é ficar de pé e relaxar – você sabe – e em um determinado momento você percebe que relaxou tudo o que podia, mas ainda está de pé é um bocado de micromovimentos... O esqueleto sustenta você nessa posição ereta malgrado você esteja mentalmente relaxado... Chame isto de ‘dança mínima’... Este nome foi escolhido muito porque descreve bastante bem a situação e porque enquanto você permanece de pé, sentindo a dança mínima, você está consciente de não a estar ‘fazendo’, então, de alguma forma, você assiste a si mesmo agir; assiste seu corpo desempenhar sua função. E sua mente não está imaginando nada nem procurando por respostas, não está sendo usada como um instrumento ativo, mas sim como uma lente que foca determinadas percepções.*

A pausa em “Corpo Desconhecido” permite ao corpo dirigir sua atenção para o que já está acontecendo nas suas trocas com o ambiente, revelando que nem todos os movimentos dependem da vontade do dançarino e que a dança gerada e os sentidos produzidos podem escapar do domínio (absoluto) do artista. Estudos recentes sobre a percepção demonstram que nossas ações no mundo são, em boa parte, organizadas por movimentos não intencionais, não conscientes e aparentemente insignificantes (GREINER, 2010). Nesta perspectiva, o que vai para a cena não se limita ao que foi planejado no processo de criação coreográfica, mas inclui todos os eventos que se dão nas trocas corpo-ambiente.

Quando, nos anos 90, a paragem começa a se tornar um visível movimento na dança, esta torna-se, segundo Lepecki (2010), a forma de arte que melhor consegue problematizar a questão da subjetividade do homem moderno. “O sujeito moderno é aquele que se define como soberano do seu próprio movimento. Simultaneamente dançarino e coreógrafo de seus passos, vai (ou pensa que vai) aonde bem quiser.” (LEPECKI, 2010, p.16). O sujeito moderno é o ser automovente, que acha que se estiver freneticamente se movendo está progredindo, avançando, indo adiante, chegando lá! (lá aonde?). E quando o sujeito não se move é considerado um vagabundo, improdutivo. Ele é um parado, ele é um depressivo. Dançar acaba tornando-se sinônimo de mexer. E o que acontece quando o dançarino não se mexe?

---

<sup>6</sup> Dança criada pelo norte Americano Steve Paxton, um dos co-fundadores do *Judson Dance Theater* e criador da técnica denominada Contato Improvisação, nas décadas de 60 e 70 em Nova Iorque. (Acervo Mariposa. Disponível em: <[http://www.acervomariposa.com.br/wiki/index.php?title=Steve\\_Paxton](http://www.acervomariposa.com.br/wiki/index.php?title=Steve_Paxton)> Acesso em: 23.09.11, 23:05)

A insatisfação com este modo consolidado de pensar/fazer dança nos leva a pausar. Aqui, a pausa não nos é revelada como improdutividade ou depressão, mas antes, como um canal propício à mobilização daquilo que está estagnado. Imersas nesta inquietação, disponibilizamo-nos à atitude de pausar.

*Deito e aguardo. Não sei o que fazer, portanto, não faço nada. Não sei o que dançar ou como dançar, por isso, não danço. Tenho uma testemunha, Mônica, que apenas aguarda comigo. Espero por um impulso de movimento, alguma informação que ainda não conheça. Busco um outro caminho. Movo-me lenta e conscientemente. Tento perceber como o movimento acontece no corpo: qual o esforço despendido, onde ele se localiza... procuro me certificar de que não estou repetindo meus velhos padrões, nem satisfazendo apenas um desejo de sair do lugar. É difícil ficar parada, e mais difícil ainda é ficar parada aguardando ansiosamente por movimento, pois até este momento, dançar implicava, necessariamente, em mover-me. Estou presa no corpo que só sabe dançar de um jeito, aquele que aprendi nas aulas de dança. Tudo o que faço parece mais ou menos conhecido, embora me esforce para mudar, para encontrar uma nova dança. Deformar o corpo poderia ser uma possibilidade, mudar a forma, sair da fôrma; dê-s-formar, romper com os padrões construídos ao longo da minha vida. Um movimento diferente dos outros ocorre. Diferente de tudo o que já havia experimentado (conscientemente) – um pequeno movimento do quadril. Só o percebo depois de ter acontecido. Quem moveu? Meu corpo, mas como? O que desencadeou a ação? Embora me lembre da sensação até hoje, o movimento se deu totalmente independentemente da minha vontade, da minha intenção consciente de mover. Foi um movimento de uma natureza distinta daquela que conhecia e do qual tive uma consciência parcial. Um outro mecanismo corporal estava operando com mais evidência naquele momento, que não a imposição da minha vontade – o fluxo de energia/ movimento interno, vislumbrado na imagem do encontro anterior, que sempre existira, mas que apenas naquele momento, permiti manifestar-se no espaço/ tomar forma sem interferir. Aquele movimento do quadril também foi observado por Mônica e foi a natureza singular deste movimento que nos despertou interesse.<sup>7</sup>*

A partir desta experiência, três perguntas são trazidas para o processo de criação com o intuito de orientar a construção de “Corpo Desconhecido”: qual a construção do corpo; qual a linguagem a ser desenvolvida; qual o conteúdo a ser encarnado. Estas perguntas são discutidas teoricamente na dissertação de Mestrado sobre “Corpo Desconhecido”, citada anteriormente.

Embora configurada como obra em 2002, “Corpo Desconhecido” continua sendo “reobrada”. No conceito de “reobrar” (*re-enactment*) “estão contidas as idéias de tradução, recriação, repetição com/como diferença. Um modo de ‘transcrição’ [...]. A vontade de *ser não aquilo que já foi*, mas tudo aquilo que não foi e que *ainda pode vir a ser* (porém, continuando a ser a mesma obra)” (LEPECKI, 2010, p.19, grifo do autor), justifica o investimento num trabalho que está, continuamente, abrindo espaço ao desconhecido e às questões que nos são pertinentes.

Um processo de criação coreográfica organizado do modo como exposto neste texto amplia a compreensão do que venha a ser coreografia. Greiner<sup>8</sup> propõe um “entendimento de

<sup>7</sup> Relato extraído da dissertação de Mestrado que aborda o processo de criação da obra “Corpo Desconhecido” (KUNIFAS, 2008, p. 79).

<sup>8</sup> Vide p.2 deste artigo, para referência bibliográfica.

coreografia que não se restringe a uma coleção de passos já organizados previamente, mas a uma organização neuromuscular que dá visibilidade a um pensamento”. Como, então, olhar para processos de criação coreográfica que não são constituídos por coleções de passos previamente organizados? A autora sugere que as referências sejam mudadas, uma vez que os modelos já consolidados se mostram ineficientes para a leitura de trabalhos desta natureza. A relação do artista com o ambiente torna-se uma referência primordial para olhar para estes trabalhos na medida em que a idéia de ambiente deixa de significar, apenas, o lugar onde a dança é criada para se tornar contexto informacional.

Relacionar-se com as criações coreográficas contemporâneas vem se tornando uma tarefa cada vez mais desafiadora. Artistas vêm sendo convidados a se colocarem em movimento, a deslocarem seus olhares para poderem acompanhar o contínuo fluxo de transformação próprio da vida. Refletir ou não o movimento imposto pelo contexto cultural, político, biológico, psicológico do artista em seus processos de criação coreográficos, exige dele um permanente posicionamento. Diante às cenas que se colocam no mundo, cabe a cada um fazer suas escolhas.

## REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução Denise Bottmann Martins. São Paulo : Martins Fontes, 2009.

CARRINGTON, Walter. *Thinking Aloud: talks on teaching the Alexander Technique*. Jerry Sontag. Califórnia : Mornum Time Press, 1995 (2ª edição).

GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo : Martins Fontes, 2000.

GREINER, Christine. Indagações sobre o que pode (ser) um processo. *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*, São Paulo, p. 79-84, 2010. Organizadores: Christine Greiner, Cristina Espírito Santo, Sonia Sobral.

KUNIFAS, Cinthia Bruck. *Corpo Desconhecido: um contínuo processo de criação em Dança*. 120 p. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

LEPECKI, André. Planos de Composição. *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*. Organizadores: Christine Greiner, Cristina Espírito Santo, Sonia Sobral. São Paulo: 2010, p. 13-20.

\_\_\_\_\_. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): ‘*Still acts*’ em *The Last Performance* de Jerome Bel. *Lições de dança*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 11-26, Faculdade da Cidade, 2005.

RENGEL, Lenira; THRALL, Karin (editoras). *Coleção Corpo em Cena* vol. 1. São Paulo: Anadarco, 2010.

NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado* – questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro : DP&A, 2001.