Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

Danilo Silveira

Entre o orto e o ocaso:

o mover insistente como estratégia de sobrevivência na criação em dança

São Paulo
2017

Danilo Silveira

Entre o orto e o ocaso: o mover insistente como estratégia de sobrevivência na criação em dança

Versão original

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira

São Paulo
2017

Nome: SILVEIRA, Danilo
Título: Entre o orto e o ocaso: o mover insistente como estratégia de sobrevivência na criação em dança

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Ao amado Juliano que, diariamente, me ensina com insistência e veemência o significado do "estar junto".

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha querida orientadora Profa. Dra. Sayonara Pereira, pela confiança, paciência, acolhimento e incentivo.

À CAPES, pela bolsa de estudos que me permitiu desenvolver a pesquisa com dedicação exclusiva às atividades da Pós-Graduação.

À Cinthia Kunifas, por me permitir adentrar em sua vida artística e compartilhar sua história e sua dança nas páginas que seguem.

À Mônica Infante, pela afabilidade com que me acolheu nos encontros destinados às entrevistas sobre o processo criativo do espetáculo Corpo Desconhecido.

À Profa. Dra. Andréia Nhur, por toda sua parceria nesta e em outras pesquisas realizadas.

À Profa. Dra. Marília Velardi, por suas aulas, suas sugestões e seu apoio.

Aos integrantes do Lapett e do T.E.I.A, por ouvir, partilhar e sugerir.

Aos professores Dra. Alice Kiyomi Yagyu, Dr. Eduardo Tessari Coutinho, Dra. Elisabeth Silva Lopes, Dra. Maria Helena Franco de Araújo Bastos e Dra. Rosane Avani Rodrigues, pelos saberes partilhados em suas aulas.

À Profa. Dra. Adriana Bittencout Machado, que mesmo com conversas informais, me ajudou a ler o conceito de permanência.

A todos os envolvidos nos trabalhos artísticos Garoa, Contornos Particulares e Invisível.

Ao colega Humberto Sueyoshi, por todo compartilhamento de leituras e referências que estiveram presente nesta pesquisa.

Ao colega Matheus Cosmo, por sua colaboração com questões operacionais da pesquisa.

Ao amigo Rodrigo Cavalheiro, responsável pela visualidade apresentada nas páginas que seguem.

Aos familiares, amigos e amores, que sempre me incentivaram no fazer artístico em que acredito.

"(...) A aldeia e a casa esperando-a acolá, depois daquele moinho, que a gente pensa que vê, e das horas, que a gente não vê que não são.

E ela mesma resolveu escolher tomar este caminho de cá, louco e longo, e não o outro, encurtoso. Saiu, atrás de suas asas ligeiras, sua sombra também vindo-lhe correndo, em pós.

João Guimarães Rosa

RESUMO EM LÍNGUA VERNÁCULA

SILVEIRA, Danilo. **Entre o orto e o ocaso:** o mover insistente como estratégia de sobrevivência na criação em dança. 2017. 145f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A presente Dissertação se constrói em decorrência de uma investigação sobre como pode se dar o ato da "insistência" na criação em dança. Para tanto, a discussão sobre insistência se desenvolve objetivando olhar para o processo criativo do espetáculo de dança Corpo Desconhecido da bailarina e coreógrafa Cinthia Kunifas. Entre ensaios e apresentações, o espetáculo aqui em questão durou doze anos, e neste tempo contínuo e não urgente, Kunifas insistentemente permaneceu em um mesmo modo de estar e viver a cena a partir de uma questão de origem. Portanto, para desenvolver um argumento sobre a "insistência" na criação em dança, o texto se apoia nas referências teóricas de Jorge de Albuquerque Vieira (2000 e 2006) e Adriana Bitencourt Machado (2001 e 2005), que estudam o conceito de "permanência" da Teoria Geral dos Sistemas. Outra referência trazida para argumentação é o entendimento sobre o processo de criação abordado por Cecília Almeida Salles (2006 e 2011). Por fim, o discurso deste texto se apoia em tais referências almejando pensar a "insistência" como uma estratégia de sobrevivência e como um estado de existência contínua que pode levar o artista ao aprofundamento de sua questão original sem ter pressa para que isto aconteça.

Palavras-chave: insistência, permanência, continuidade, criação em dança.

RESUMO EM LÍNGUA ESTRANGEIRA

SILVEIRA, Danilo. **Between beginning and ending**: the insistent move as a survival strategy in creation in dance. 2017. 145p. Thesis (Master Degree) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This dissertation is constructed as a result of an investigation about how the act of "insistence" in creation in dance can be made. For that, the discussion about insistence is developed aiming at the creative process of the dance spetacle Corpo Desconhecido, interpreted by the dancer and choreographer Cinthia Kunifas. Between rehearsals and presentations, the spetacle focused here lasted for twelve years, and in this continuous and non-urgent time, Kunifas insistently remained in a same way of being and living the scene from an original matter. Therefore, to develop an argument about "insistence" in creation in dance, the text is based on Jorge de Albuquerque Vieira's (2000 and 2006) and Adriana Bitencourt Machado's (2001 and 2005) theoretical contributions, authors who study the concept of "permanence" from the General Theory of Systems. Another reference brought to the argumentation is the understanding about the creation process approached by Cecília Almeida Salles (2006 and 2011). Finally, the discourse of this text is based on such references aiming to think "insistence" as a survival strategy and as a state of continuous existence that can lead the artist to deepen his original question without being in a hurry to make something happen.

Keywords: Insistence. Permanence. Continuity. Creation in Dance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

CAPÍTULO I – Orto 19
1.1. Rumo ao desconhecido 19
1.1.1. O conto de um encontro 20
1.1.2. À espera do movimento emergir 26
1.2. As familiaridades de pensamento 34
1.2.1. Pensar a dança como um contínuo devir interno 34
1.2.2. Pensar o corpo em constante transformação 42
1.2.3. Outras aproximações e práticas como estratégias de sobrevivência 49

CAPÍTULO II - Uma Estratégia de Sobrevivência: permanecer à espera de 58
2.1. Um breve dizer sobre sistemas vivos e suas propriedades 58
2.1.1. Todo o empenho está em permanecer 58
2.1.2. Os parâmetros sistêmicos 62
2.2. Um fenômeno chamado Permanência 66
2.2.1. O primeiro parâmetro fundamental: continuar existindo 66
2.2.2. Informação como continuidade ou estratégias de sobrevivência 69
2.2.3. Passo, tropeço e passo 76

CAPÍTULO III - O Mover Insistente e o Necessário Tempo das Coisas 81
3.1. O processo de criação como sistema 81
3.1.1. Relações e conexões 81
3.1.2. Relações e o ambiente não linear da criação 85
3.2. O mover insistente 87
3.2.1. A insistência na criação 88
3.2.2. O tempo singular da criação 90
3.2.3. A continuidade na prática criativa 96
3.3. A percepção no mover insistente 100
3.3.1. Percepção e criação 100
3.3.2. Percepção e atualização 104
3.3.3. Percepção e transformação 110

CAPÍTULO IV - O Instante em que o Corpo se Encharca 115
4.1. Garoa 115
4.1.1. Aqui fala o sujeito 115
4.1.2. Como pequenas gotículas de água em suspensão 120
4.2. Corpo Encharcado 127
4.2.1. Insistência: pele umedecida 127
BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS 135
REFERÊNCIAS 141

INTRODUÇÃO

Começo, princípio, origem, primórdio ou primórdios. Nascer, nascimento, instante em que se origina. Nascente. Ponto no horizonte.

Orto.

O que existe após o "nascente"?

Término, final, fim. Lusco-fusco ou mesmo entardecer. Queda e também declínio. Decadência, ruína.

Morte e poente.

Ocaso.

Como se retarda o poente?

Pensaremos, neste instante, o orto como seu significado poético em que a palavra pode estar para a condição de origem ou nascimento de um astro. Já o ocaso, no que lhe concerne, exprime a ideia do desaparecimento do astro. Se orto está para o pondo do nascente e ocaso para o instante do poente, olharemos para o que existe entre o orto e o ocaso. Não nos interessa o "nascente". Não nos atentaremos ao poente. Olharemos para o que existe no "entre" e como o que existe no "entre" tenta permanecer existindo. Que estratégias valem para não ter urgência em morrer? Como pensamos o meio, o caminho, o processo de criação e seus modos de sobrevivência?

Então sobre o “entre”, sobre o processo e a criação, o que podemos pensar? Podemos pensar que ele - o entre - pode ser curvo, reto, torto. Ele pode ser hermético ou árduo. É possível que habite paisagens, sendas, miragens, nunca se sabe. Pode-se olhá-lo do início, do fim ou meio. Podemos parar para percebê-lo ou, mesmo, podemos percebê-lo olhando-o. Há copiosas cousas e táticas que podem ser notadas no “entre”, no processo, na criação. Logo, nesta discussão, olharemos para o que existe entre o orto e o ocaso, olharemos para um modo específico de criação em dança e, principalmente, para uma possível estratégia de sobrevivência do mesmo: a insistência.

Até o presente momento, nestas primeiras ideias apresentadas, muitas palavras e perguntas foram jogadas. Então, vamos ao que interessa. Vamos nos apegar à pergunta protagonista. Será esta pergunta que insistentemente nos acompanhará na discussão das páginas que seguem e que se prende no “entre” o orto e o ocaso:

como se dá o “mover insistente” em um processo de criação em dança?

Pois bem, vivemos na era da globalização. E olhando principalmente para os grandes centros urbanos, em tempos onde as redes sociais do espaço cibernético se presentificam, as relações de consumo se atualizam; e os novos modelos de transitar a informação se popularizam; entre outras e muitas possíveis ações contemporâneas a serem citadas, a comunicação, aparentemente sem barreiras, invade nosso cotidiano e afeta as relações sociais.

As notícias chegam até nós praticamente em tempo real. Os graus de separação social se afunilam, as necessidades de capacitação profissional se tornam urgentes; e o capital rege a produção; *etc*. O mundo se acelera cada vez mais.

Não entrando em mérito de valores e partindo, em tal caso, da ideia de que a globalização é um fator presente nos tempos atuais, podemos pensar, sob o ponto de vista da relação e da percepção, que o tempo outrora vivido é diferente do tempo vivido na contemporaneidade?

Sobre essa relação com o tempo e a experiência Jorge Larrosa (2014), vem nos alertar sobre a relação do sujeito em contato com um excesso de informações cotidianas e o que presente neste cotidiano de fato nos acontece. Para Larrosa, a cada dia muitas coisas se passam, mas quase nada nos acontece, "a experiência é cada vez mais rara, por falta de tempo. Tudo o que se passa, passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa" (LARROSA, 2014, p. 22). Para o autor, este tempo acelerado contribui para uma redução do impulso breve e instantâneo da vivência que, de pronto, será substituída por outro breve impulso. "O acontecimento nos é dado na forma de choque, do estímulo, da sensação pura, na forma da vivência instantânea, pontual e fragmentada".[1] Assim, segundo Larrosa, a monomania pelo novo e o aceleramento com que os acontecimentos nos são dados impossibilitam a conexão significativa entre os mesmos. A noção e a relação com o tempo estão em constante mudança. Para Larrosa, a velocidade dos acontecimentos

> impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. (...) Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência (LARROSA, 2014, p. 22).

[1] *Idem, ibidem.*

Ao pensar nos fazeres artísticos e levando nosso olhar para os processos de criação em dança, não podemos descartá-la desta realidade. O pensar, o produzir e o "criar" em dança existem na era globalizada e por isso se relacionam com o entendimento de tempo que essa era abriga. E, nesta era de tempo, muitos processos de criação em dança existem e se organizam a seu modo. Mas, para esta pesquisa, iremos olhar para um modo, um processo, uma estratégia de pensar a criação em dança.

Já que falaremos do processo de criação em dança, nos apegaremos neste breve instante na ideia de criação defendida por Cecilia Salles (2011).[2] Para Salles, o ato criador é um processo contínuo de construção que, por meio de algumas significações, acolhe fazeres poéticos. A autora diz que a criação não é um lugar de armazenamento de informações, mas sim uma ação dada em processo e que é transformada no tempo. Assim, para Salles (2011, p. 39), "o processo de criação é o lento clarear da tendência que, por sua vagueza, está aberta a alterações". Tendo isto em vista, importante nos aproximarmos de uma ideia de criação que abraça o processo em direção à percepção de seu tempo, e assim poder de alguma forma lidar com o mesmo. Segundo Salles, a obra que está em criação é um sistema que ganha leis próprias, já que está em formação ao longo do tempo.

> Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído deste anseio por uma forma de organização (SALLES, 2011, p. 41).

Na esfera da produção em dança, muitos métodos podem ser encontrados. Diferentes modos de se pensar e de se deparar com o tempo da criação podem ser acessados. Existem

[2] O pensamento sobre processos de criação a partir do que propõe Cecilia Salles, estará melhor argumentado no terceiro capítulo desta Dissertação.

trabalhos artísticos que levam alguns dias para serem criados e dentro desta característica urgente conquistam sua preciosidade. Também existem obras espetaculares que após sua estreia ficam por anos em cartaz. Mas quando falamos sobre processos criativos em dança na contemporaneidade, onde muitos artistas produzem suas obras, reinventando-se a partir de uma lógica do atual mercado cultural, esta pesquisa convida a olhar para um processo de criação específico que vai na contracorrente do tempo acelerado, ou seja, para desenvolver a discussão que segue olharemos para o espetáculo de dança Corpo Desconhecido,[3] da bailarina e coreógrafa curitibana Cinthia Kunifas.

Esse espetáculo de dança, que estudaremos nesta Dissertação, é trazido aqui, pois a bailarina Cinthia Kunifas, em companhia de outros artistas colaboradores, lidou com uma questão que emergiu ainda no início de seu processo de criação, e esta questão original permaneceu com ela durante os doze anos seguintes em que o trabalho existiu. A questão de Kunifas, que falaremos mais adiante, foi durante esses doze anos lapidada, percebida e aprofundada. Neste mergulho criativo que durou mais de uma década, Kunifas não produziu outro espetáculo. Neste tempo, a bailarina insistiu neste único trabalho, e em uma mesma questão.

Importante ressaltar que o espetáculo Corpo Desconhecido não é trazido aqui como discussão apenas por seu tempo de existência, mas também pela própria composição cênica do mesmo. Em Corpo Desconhecido, Cinthia Kunifas trabalhou com uma escolha de pausar. Neste espetáculo, um corpo em cena está em pausa e permanece assim por trinta minutos ou mais. Desta forma, Kunifas, além de insistir neste trabalho por doze anos, também insistiu na escolha de pausar e, por conta desta decisão, o espetáculo foi se desenvolvendo e se transformando.

---

[3] Esta Dissertação acompanha um DVD que contém algumas apresentações do espetáculo Corpo Desconhecido, de Cinthia Kunifas, realizadas ao longo dos seus anos de existência.

Durante o tempo em que Corpo Desconhecido existiu, a artista buscou perceber sua forma de organização, perceber do que este espetáculo estava falando e com o que exatamente estava lidando. Para perceber e entender Corpo Desconhecido, Kunifas precisou de doze anos, pois, tendo em vista o processo e existência do espetáculo desta bailarina que vai na contracorrente da criação acelerada, outra vez nos deparamos com a pergunta protagonista desta Dissertação:

como se dá o "mover insistente" em um processo de criação em dança?

Insistência ou mesmo o "mover insistente" serão dizeres que ocuparão demasiada presença na discussão apresentada nesta Dissertação. Por isso, cremos que seja de valia inteirar que estes termos foram encontrados em comunhão entre a bailarina e entre o autor desta Dissertação nos encontros e ensaios em que os dois estiveram juntos. O termo *insistência* surge de uma das perguntas que a bailarina faz em seu processo: *E se...? E se eu ficar um pouco mais? E se eu der mais tempo na pausa? E se eu permanecer mais um ano com este trabalho?* Deste modo, insistência será nesta Dissertação vasculhada como um querer ficar, como não ter pressa em chegar.

Ao nos deparamos com a palavra "insistência" no processo de criação de Kunifas, também olharemos para o que se relaciona com a palavra "mover" ou "movimento". Patrice Pavis (1999) apresenta o termo movimento como uma maneira de designar a atividade do ator

e seu treinamento. Para Pavis (1999, p. 252), "o movimento fornece uma primeira abordagem geral à análise do ator e reagrupa a maioria das questões sobre o corpo, o gestual e o jogo do ator". De acordo com Rudolf von Laban (1978, p. 19), "o Homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso". Pavis (1999 *apud* LABAN, 1978) defende que são os impulsos ou movimentos que nos levam a agir. Desta forma, não nos aprofundaremos na definição de movimento, mas sim entenderemos o "mover" ou, neste caso, "mover insistente" como uma escolha de Kunifas em não habitar o tempo acelerado da criação. A partir da pergunta protagonista da Dissertação, desenvolveremos uma discussão que se preocupará em abordar o "mover insistente" não como método, mas como uma inquietação de uma artista interessada em se aprofundar na sua questão artística de origem e não se preocupar com o tempo que isso levará.

A discussão que segue se organiza, então, em quatro capítulos, sendo que já no primeiro capítulo nos ocuparemos em apresentar o processo de criação de Cinthia Kunifas. Neste primeiro capítulo a história do espetáculo será compartilhada, expondo sua trajetória e imersão na questão de origem, assim como também as referências artísticas da bailarina, além de constatações que englobam e configuram as questões processuais do espetáculo em questão, relacionando estas questões às referências utilizadas pela artista. Ainda neste primeiro capítulo, algumas práticas que Kunifas vivenciou no processo de criação do espetáculo serão expostas, objetivando a apresentação deste processo criativo que existiu insistindo em seu fazer.

No segundo e no terceiro capítulos, nos atentaremos a relacionar o processo de criação da artista, com alguns outros entendimentos e aproximações conceituais, objetivando olhar para o "mover insistente" como uma estratégia de sobrevivência. Já no último capítulo, nos permitiremos falar sobre o "movimento insistente" do ponto de vista do artista criador,

compartilhando a percepção que estará pautada no olhar de quem vive a experiência artística e que se interessa pela questão da insistência na criação em dança.[4]

Por fim, o "mover insistente" será trazido nesta discussão, não com a pretensão de construir um pensamento sobre o que seria ou não ideal na criação em dança. Também não será nosso intuito criticar a lógica atual da produção da dança. O que se pretende com este argumento é direcionar a atenção para a criação em dança que existe sem pressa de acontecer, sem urgência e que labora com uma estratégia de insistência para continuar existindo. A discussão, aqui, versa um olhar do que existe no "entre" o nascente e o poente, no que existe no desejo em insistir, em se aprofundar no que ainda lhe é desconhecido.

Do orto ao ocaso a tentativa está em permanecer, continuar, esgarçar. Prolongar o encontro com a queda com o declínio. Saborear-se antes de se deparar com o entardecer. Não ter pressa de chegar ao final.

O que existe após o "nascente"? Como se retarda o poente?

Do orto ao ocaso o que nos interessa é se recusar a morrer. O que nos interessa é o "entre", o processo, a criação que existe no "mover insistente" como estratégia de sobrevivência.

E, assim, do orto ao ocaso a estratégia é permanecer.

---

[4] Esta discussão encontrada no último capítulo trata-se da apresentação do processo criativo do autor da presente Dissertação.

CAPÍTULO I

Orto

"Vai parecer uma redundância,
mas o que me move a mover
é querer sair do lugar.
E paradoxalmente e ironicamente
para sair do lugar eu,
por dez anos, artisticamente,
permaneci em pausa".

Cinthia Kunifas

1.1. Rumo ao desconhecido

Cinthia Kunifas nasceu na cidade de Curitiba, em 1969. Após uma trajetória de formação em dança na escola do Balé Teatro Guaíra,[5] Kunifas bacharelou-se e licenciou-se em dança na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC/PR) e, posteriormente, especializou-se em consciência corporal-dança na Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Na sua formação em dança recebeu uma bolsa de estudos para o *American Dance Festival* em

[5] O Balé Teatro Guaíra (BTG), sediado no Teatro Guaíra em Curitiba, é oficialmente a terceira companhia brasileira de dança. O BTG foi criado em 12 de maio de 1969 pela Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Estado do Paraná.

Durham, na Carolina do Norte, nos Estados Unidos. Lá participou de diversas oficinas e performances. Regressando ao Brasil, após um mergulho reflexivo sobre a criação em dança, cursou Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Desde 1995, atua como professora dos cursos de graduação em Dança e em Artes Cênicas da FAP.[6] Durante doze anos, em parceria com a artista Mônica Infante[7], esteve envolvida no processo de criação do espetáculo de dança Corpo Desconhecido.

1.1.1. O conto de um encontro

Corpo Desconhecido começa de uma insatisfação bastante grande em um certo momento da minha vida como bailarina e com a dança que eu fazia na cidade de Curitiba. Também tem a ver com a minha questão com meu corpo, com os modelos e padrões que me eram apresentados, e tudo isso em relação com o meu sonho de ser bailarina.

- CINTHIA KUNIFAS - [8]

---

[6] Instituição pertencente à Universidade Estadual do Paraná.

[7] Residente da cidade de Curitiba, Mônica Infante é dançarina, professora e pesquisadora de dança. Trabalhou na "Tempo Companhia de Dança". É praticante e pertencente do grau de mestre da arte marcial japonesa Aikidô. É formada na Técnica de Alexander desde 1999 e estudiosa do Método de Respiração de Nishino. Desde 2002, atua ao lado de Cinthia Kunifas como colaboradora no processo de criação de Corpo Desconhecido.

[8] Assim como neste instante, no decorrer de toda a Dissertação estarão compartilhados trechos das entrevistas sucedidas a Cinthia Kunifas e Mônica Infante sobre o processo de criação de *Corpo Desconhecido*. Tais entrevistas se deram nas visitas realizadas nos ensaios das artistas em seu espaço de trabalho na cidade de Curitiba. Todos os trechos publicados nesta Dissertação, têm seu compartilhamento devidamente autorizado pelas artistas.

Ao entrar na Graduação em dança, Cinthia Kunifas se deparou com uma constatação que até então não fazia parte de sua experiência artística, que era pensar a dança como expressão. Esse modo de olhar e pensar a dança se deu principalmente pelo contato com seus professores Eduardo Laranjeiras[9] e Deferson Melo[10] e a metodologia e referência que esses professores usavam em sala de aula. Nesta mesma época, Kunifas viu um espetáculo do Balé Teatro Guaíra em que Laranjeiras dançava. Nesta apresentação, o corpo de Laranjeiras, em cena, chamou a atenção de Kunifas. Ao perguntar para ele o que estava fazendo, ouviu como resposta: "estou fazendo Técnica Alexander". "Isso eu quero para mim", pensou Kunifas. Após este episódio, Kunifas partiu para Nova Iorque e lá, além de tomar aulas de dança clássica e dança moderna, neste percurso, também entrou em contato com a Educação Somática.[11]

---

[9] Bailarino coreógrafo e professor de dança da cidade de Curitiba. Integrou o elenco do Balé Teatro Guaíra.

[10] Bailarino e coreógrafo natural do interior do estado de Minas Gerais. Trabalhou como professor no curso de dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

[11] Ainda neste capítulo apresentaremos o envolvimento que a artista teve com a Educação Somática, sobretudo com a Técnica de Alexander.

Lá - em Nova Iorque - eu descobri o corpo que dança via Educação Somática que tem esse olhar pós-modernista. Foi lá que comecei a me interessar pelo "corpo". Isso, para mim, foi uma reviravolta. Quando eu voltei para o Brasil eu entrei nesse campo de interesse que já estava se desdobrando lá na faculdade (FAP) com o Deferson e com o Laranjeiras. E esse campo de interesse que estou falando se baseia em se perguntar sobre o que é e como se dá a dança. E até agora eu me fico perguntando: "o que é isso? O que é o corpo que dança?". Porque o corpo via Educação Somática já está um pouco mais claro, agora esse corpo que produz dança ainda é uma incógnita para mim. Como que faz isso virar uma prática é o lugar onde estou agora.
- CINTHIA KUNIFAS -

De volta ao Brasil, Kunifas começou a realizar diversas terapias e práticas corporais de origem oriental.[12] Nestas práticas Kunifas foi percebendo que suas emoções tinham a ver com seu corpo.

[12] Algumas destas práticas serão compartilhadas mais adiante.

Para mim antes era tudo separado. E por uma revolta muito grande e de amadurecimento, de um entendimento que não mais só obedecer, eu não queria mais dançar do mesmo modo "separado", entende? Pois neste momento eu estava encontrando meu próprio corpo.

- CINTHIA KUNIFAS -

E, na busca por dançar de outra maneira, Kunifas decidiu que precisava, a partir dali, criar dança, uma dança que fosse sua. Como a criação até então não era uma prática cotidiana na sua carreira, decidiu buscar parcerias com outros artistas que trabalhavam com criação. Em Curitiba, nesta época - meados dos anos 1990 -, havia alguns artistas que estavam no ambiente autônomo criativo e Kunifas, então foi trabalhar com Marila Velloso[13] e juntas criaram a Companhia da Cidade, onde trabalhou como bailarina, diretora e coreógrafa entre os anos de 1996 e 1997. Já fortalecida com essa parceria com Velloso e com a experiência conquistada no âmbito da criação, Kunifas decidiu dar início a um processo criativo.

A criação se deu, neste instante, com a parceria de Rosemeri Rocha,[14] que contribuía no processo como uma provocadora. Por entre a transição de ideias iniciais, Kunifas foi entendendo que a dança que estava sendo originada era uma dança sua e que buscava lidar com o seu modo de movimentação. Esta constatação foi responsável por decidir, neste

---

[13] Artista da dança, pesquisadora e professora no curso de Dança do Campus II da Universidade Estadual do Paraná, em Curitiba. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e Bacharel e Licenciada em Dança. Cocriadora do Fórum de Dança de Curitiba.

[14] Pesquisadora, bailarina e coreógrafa residente na cidade de Curitiba. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. É professora no curso de Dança da Universidade Estadual do Paraná e diretora do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Faculdade de Artes do Paraná.

momento, a ficar de fato só, pois precisava entender que “mover” era esse e o que ele significava.

> *Paralelamente a isso, eu fazia uma terapia corporal que era muito mais suave. O procedimento básico dessa terapia é: enquanto eu não sei o que fazer, eu não faço nada; eu espero e aguardo. Então eu já estava treinada neste procedimento quanto à questão de perceber e não reagir. Que levou anos para começar a perceber, e ainda estou em processo. Então eu usava isso na minha criação.*
> - CINTHIA KUNIFAS -

Nessa época, a artista decidiu enviar uma proposta de investigação e criação para um edital específico de um programa de apoio e incentivo à cultura. A proposta que Kunifas organizou nesse instante era chamada de Desformando. Essa proposta se apresentava na execução de passos do balé clássico de maneira exaustiva, até chegar um ponto em que a exaustão levava a transformação. A artista começava a torcer seu corpo, levando a ideia de subverter-se ou deformar o próprio corpo. Essa proposta estava baseada nas questões que vinha pensando nos últimos anos sobre o corpo na dança, e na terapia corporal que vinha sendo realizada por ela.

Ao ser contemplada com este prêmio, Kunifas organizou seus procedimentos em busca de uma rotina de ensaios rumo à configuração de um espetáculo de dança. Nesta etapa do processo, através de materiais de leitura e de vídeos, Kunifas começou a se aproximar do

Butô e de outras práticas orientais. Este contato a incentivou cada vez mais a construir seu discurso sobre a dança que queria, que era falar sobre seu corpo e que a história de seu corpo virasse dança. Neste momento, Kunifas sentiu a necessidade de ter outra vez no processo alguém que colaborasse com ela. Esse "alguém" não realizaria o papel de um coreógrafo ou diretor, ela queria alguém que compartilhasse as mesmas questões e através disso fomentasse o processo. Então, em 2002, durante uma edição do evento Conexão Sul[15] que acontecia, nessa data, na cidade de Porto Alegre, Kunifas encontrou a artista curitibana Mônica Infante. Neste evento, Infante dançou um trabalho chamado Corpo Avesso, trabalho esse que interessou muito Kunifas, uma vez que dialogava com as questões apontadas em seu processo. As duas artistas, que até então não se conheciam, ali se encontraram e conversaram. Veio o interesse mútuo em trabalhar juntas. Desde então, Mônica Infante colabora com o processo de Kunifas. Ali, em 2002, no Conexão Sul, em Porto Alegre, após o encontro das duas artistas curitibanas se dava o orto de um processo criativo que não teria pressa em acontecer. Ali nascia Corpo Desconhecido.

[15] O Conexão Sul foi um encontro entre artistas contemporâneos da dança da região sul do país. Este encontro teve sua primeira edição em Porto Alegre, no ano de 2002. O encontro também já aconteceu nas cidades de Florianópolis/SC e de Curitiba/PR. O evento que objetivou uma mostra de dança de artistas sulistas como atividade protagonista, foi uma iniciativa do artEria – artistas da dança em colaboração.

1.1.2. À espera do movimento emergir

Após o Conexão Sul, as artistas retornaram a Curitiba e lá tiveram seu primeiro encontro oficial para o desenvolvimento do trabalho. No primeiro encontro, uma indagação realizada por Infante em direção a Kunifas foi: *quais são suas perguntas?* Kunifas disse que estava muito insatisfeita com sua dança, e como ela estava se dando em seu corpo. Kunifas também comentou com Infante que, por conta disto, o interesse estava em "deformar", mas segundo Kunifas, nesse procedimento, em dado momento o corpo parava. Ao descrever isso, Kunifas se deu conta de que essa era uma ação interna, ela podia visualizar as minúsculas fibras musculares, e essa foi uma imagem que lhe veio ao descrever seu interesse. Assim, Kunifas percebeu que seu trabalho estava direcionado para o *micromovimento.*[16]

[16] Mais detalhes sobre essa informação estão descritos ainda neste capítulo no subtítulo: 1.2. As familiaridades de pensamento - 1.2.3. Outras aproximações e práticas como estratégias de sobrevivência.

No segundo encontro, Mônica se sentou em um lado do estúdio e eu me deitei do outro. Fiquei lá parada esperando. E daí eu fiz alguns movimentos muito lentos e em um certo momento um determinado movimento muito singelo aconteceu de forma involuntária, mas não foi um espasmo, foi de um outro jeito que não pela minha vontade. Ele me tomou. Eu poderia ter me esquecido deste movimento, mas Mônica viu e falou sobre ele após a experiência. Ali Mônica me ajudou a ver o que me interessava, mas eu mesma não sabia, e isso me tocou também. Então a parceria dela me chamou a atenção com essa afinidade de interesses. Desde esse dia o procedimento se oficializou como: enquanto eu não souber o que fazer eu não faço nada, eu permaneço esperando.

- CINTHIA KUNIFAS -

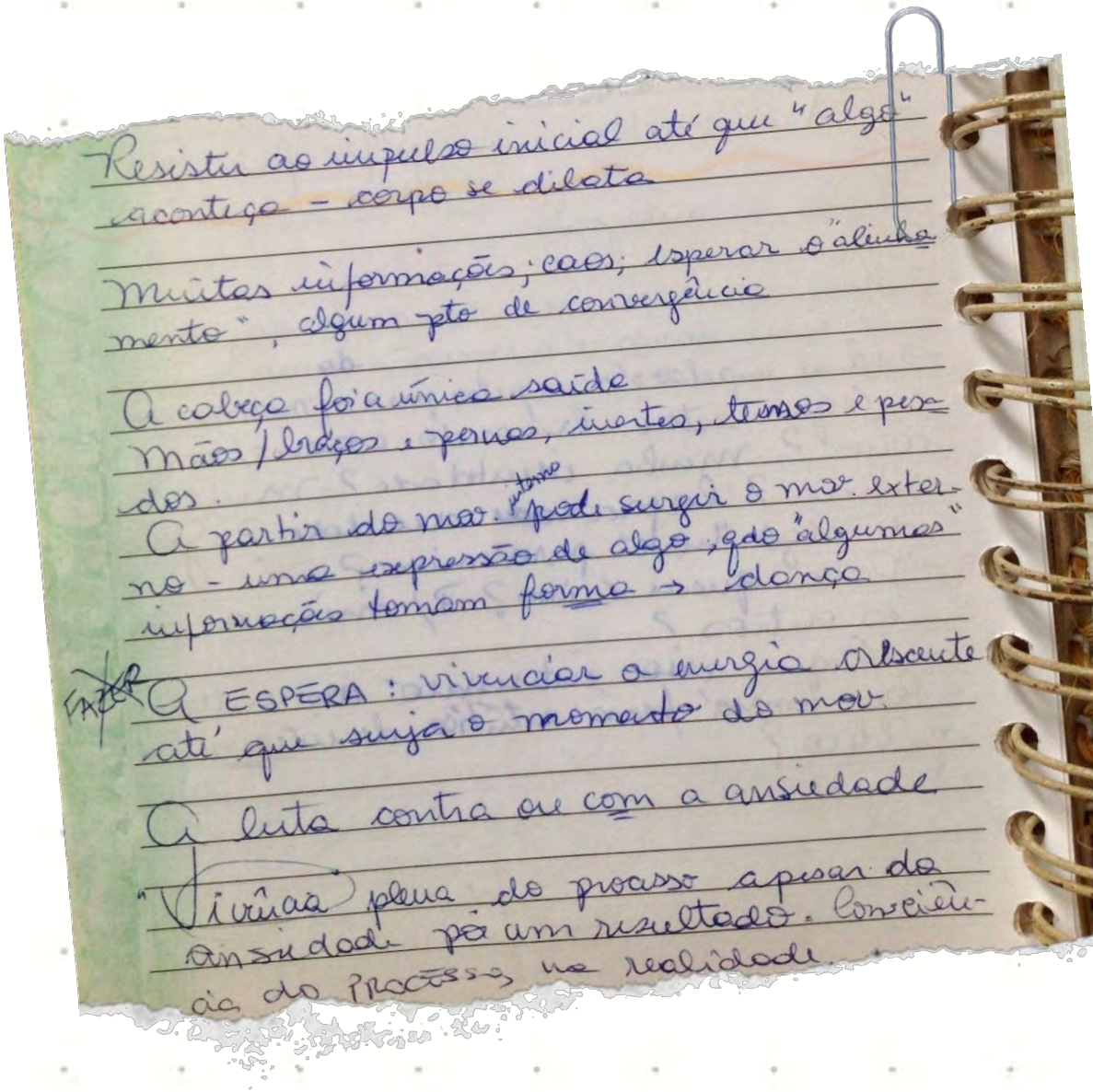
A parceria entre Kunifas e Infante se deu, então, por essa inquietação, por permanecer em espera até que algo aconteça. Kunifas começou a entender em seu processo que sua inquietação não necessariamente se prendia a uma pergunta em busca de ser respondida, mas sim uma questão que era apreendida como proposição a ser vivenciada e, com o tempo, aprofundada. E essa questão como mesmo anuncia Kunifas se exibe da seguinte maneira:

o que acontece antes da intenção consciente de mover?

Esse foi um processo em que a pressa e a urgência não podiam tomar conta da criação, diz Kunifas. Os encontros com Infante se basearam nesta pergunta original que Kunifas tinha com sua dança e como ela estava se dando em seu corpo e também com o entendimento de que emoção não estava separada do corpo físico, assim como não se separa, para ela, pensamento e cognição. Desde então, as artistas começaram a se encontrar regularmente. As questões foram ganhando corpo e se apresentando poeticamente. A insistência na pausa foi surgindo como a proposição cênica:

enquanto eu não souber o que fazer, eu não faço nada, eu permaneço esperando.

Essa proposição, em comunhão com a pergunta original, se torna para Kunifas uma necessidade e estratégia de sobrevivência. O espetáculo Corpo Desconhecido foi sendo aprimorado através desta estratégia de sobrevivência que buscou vivenciar a questão original. A seguir, podemos encontrar algumas anotações de Kunifas com questões e indagações referentes à suas inquietações:



Resistir ao impulso inicial até que "algo" aconteça – corpo se dilata

Muitas informações; caos; esperar o "alinhamento", algum pto de convergência

A coluna foi a única saída

Mãos / braços e pernas, inertes, tensos e pesados.

A partir do mov. interno pode surgir o mov. externo – uma expressão de algo, qdo "algumas" informações tomam forma → dança

FAZER A ESPERA: vivenciar a energia ardente até que surja o momento do mov.

A luta contra ou com a ansiedade

"Vivência" plena do processo apesar da ansiedade pó um resultado. Consciência do PROCESSO na realidade

17

[17] Trecho do caderno de Cinthia Kunifas em que constam anotações sobre o processo de criação de Corpo Desconhecido.

No processo criativo de Kunifas, que contou com a colaboração de Infante, iniciada em 2002, foi desenvolvida a pesquisa de linguagem artística organizada no espetáculo Corpo Desconhecido, que acabou se estendendo durante os próximos doze anos, entre ensaios, pesquisa, encontros, formações, aulas, vivências e apresentações.[18]

Corpo Desconhecido partiu de uma inquietação sobre a reflexão de um corpo em crise que buscou construir um vocabulário cuja fonte é o próprio corpo. Não teremos a pretensão de descrever o espetáculo cênico, mas neste parágrafo que segue a proposta apresentada está em compartilhar as questões do trabalho sendo desenvolvidas artisticamente.[19] Deste modo, na cena de Corpo Desconhecido esteve posto um corpo em pausa que permanece assim por mais de trinta minutos. Neste tempo de pausa decide-se abandonar organizações naturais, como o piscar dos olhos e o engolir da saliva. Simplesmente as ações também pausam, permitindo que outras ações existam. Segundo Kunifas, o passo de dança tão costumeiro, desta vez, dá lugar aos *micromovimentos* que vão com o tempo, revelando os líquidos corporais, tal que a trajetória de uma vida inteira está inscrita nesse corpo inserido num fluxo de transformação em que a dança se realiza no trânsito entre ele e o ambiente. Os *micromovimentos* são explorados com cuidado e o espetáculo, dessa forma, estuda as sensações e as mudanças de estados do corpo.

As questões que nesse espetáculo foram construídas existiram de maneira particular e dialogaram com o modo de operação da bailarina (Kunifas) e da colaboradora (Infante). Com

---

[18] Entre os anos de 2013 e 2014, após toda a experiência vivida com o processo de Corpo Desconhecido, Kunifas e Infante dão início a um novo questionamento e, por consequência, um novo processo que está sendo desenvolvido atualmente. Este processo se intitula Fenda. Mais informações sobre o processo de Fenda e também sobre Corpo Desconhecido podem ser encontradas em: <http://ckunifas.wixsite.com/cinthiakunifas>

[19] Lembrando uma vez mais que esta Dissertação acompanha um DVD em que contém algumas apresentações de espetáculo Corpo Desconhecido de Cinthia Kunifas realizadas ao longo dos seus anos de existência.

tal característica, estas questões provêm de uma trajetória artística que lidou com um modo de fazer e olhar seu processo de criação durante o tempo em que ele existiu.

Corpo Desconhecido teve sua estreia em 2003 em uma das edições do Conexão Sul em Santa Catarina. Com o passar dos anos, outras apresentações foram realizadas, como mostra o esquema abaixo:

Apresentações de Corpo Desconhecido:

- 2003 - 3ª edição do Conexão Sul - Encontro de Artistas Contemporâneos da Região Sul - versão Santa Catarina - Florianópolis/SC;
- 2004 - Rumos Itaú Cultural - Itaú Cultural - São Paulo/SP;
- 2004 - Rumos Itaú Cultural - Palácio das Artes - Belo Horizonte/MG;
- 2004 - Evento Verão Encena - Atelier de Criação Teatral (ACT) - Curitiba/PR;
- 2006 - 4ª edição do Conexão Sul - Encontro de Artistas Contemporâneos da Região Sul - versão Rio Grande do Sul - Porto Alegre/RS;
- 2008 - Mostra de Dança da FAP - Faculdade de Artes do Paraná - Curitiba/PR;
- 2011 - Mostra de Dança da FAP - Faculdade de Artes do Paraná - Curitiba/PR;

- 2012 - Evento Performeios - Tardanza Espaço de Arte - Curitiba/PR;

- 2012 - Evento Dança Performativa - Ação Performativa no Espelho D'Água do Museu Oscar Niemeyer (MON) - Curitiba/PR;

- 2013 - Universidade Pública Federal de Uberlândia - Uberlândia/MG;

- 2014 - Evento Linguada - Espaço Cultural Casa Selvática - Curitiba/PR;

20 21

[20] Cinthia Kunifas em apresentação do espetáculo Corpo Desconhecido no Rumos Dança, Itaú Cultural, São Paulo, 2003. Foto: Gil Grossi

[21] Cinthia Kunifas em ensaio do espetáculo Corpo Desconhecido em seu espaço de trabalho, Curitiba/PR, 2011. Foto: Sergio Ariel

Durante seus doze anos de existência, a pesquisa continuou sendo desenvolvida e aprofundada. Com o passar do tempo, entre apresentações, aulas e ensaios, as questões foram sendo atualizadas. Segundo Kunifas, a permanência por anos nas questões de Corpo Desconhecido fez com que o trabalho fosse sendo a cada ano *repercecido* e potencializado. Kunifas (2008) diz que a permanência com esse trabalho tornou-se uma estratégia de sobrevivência para poder continuar dançando. Na introdução desta Dissertação, foi apresentada a pergunta protagonista da pesquisa. E, já que estamos falando sobre estratégia de sobrevivência para continuar dançando, convidamos, neste momento, a pensar uma vez mais sobre ela - a pergunta - para dar continuidade à discussão:

como se dá o "mover insistente"
em um processo
de criação em dança?

1.2. As familiaridades de pensamento

1.2.1. Pensar a dança como um contínuo devir interno

No processo de criação de Corpo Desconhecido, muitas práticas e terapias foram visitadas, e as mesmas contribuíram para alguns entendimentos que atravessaram o caminho de Kunifas e Infante, mas um destes entendimentos, um dos mais importantes e que talvez tenha sido crucial para o rumo que o trabalho tenha tomado, segundo Kunifas, é assumir que o corpo, em Corpo Desconhecido, era movido por *micromovimentos* e, por isso, fez-se necessário entender o que existe no movimento interno que se revela no mover externo corporalmente. Mesmo com um entendimento, anteriormente corriqueiro, de como o movimento interno poderia ser entendido, foi em Corpo Desconhecido que, para Kunifas e Infante, essa busca ganhou um sentido fortalecedor e fomentador para a criação. Portanto, em busca do sentido - sob o ponto de vista artístico - do movimento interno, que Kunifas e Infante se permitiram olhar para seu ambiente, ou seja, para referências poéticas e estéticas que o trabalho poderia ter. Assim, não seria possível deixar de dialogar, em certo aspecto, com a História da Dança e os nomes que a compõem.

> Se somos processo constante de transformação nas interações com o mundo somos, também, parte de um processo histórico ou de diversos processos históricos. Nossas criações, sejam as danças ou nosso próprio corpo, não partem do nada, mas de existências prévias, de histórias prévias que se inscrevem em nossos corpos aqui e agora. Do passado tornado presente, criamos continuamente nossas histórias particulares inseridas na história da humanidade e, portanto, a espelhamos, assim como também contribuímos com seu contínuo processo de transformação (KUNIFAS, 2008, p. 12).

A busca pelo entendimento do movimento interno que se releva no mover externo foi um fator que fez com que as artistas olhassem para a História e encontrassem as referências necessárias para a criação. Para a pesquisadora, bailarina e coreógrafa Andréia Nhur (2016, p. 13), que investiga a construção da memória na dança que gera continuidade entre passado e presente, distanciando-se da ideia de linearidade historiográfica, "uma experiência de dança atual que se assemelha a outra anunciada em meados do século XX pode ser olhada de inúmeras formas: uma citação, uma continuidade, um lastre, uma atualização, uma vontade de tradição". Por isso, pensaremos o olhar para a História não como apenas um espelhar-se em informações, mas como um sustentar-se ou mesmo criar estratégias de sobrevivência para a construção de sua dança que busca referências, já que ao olhar para possíveis referências, "o que está em jogo é a transmissibilidade entre corpos que compartilham uma tradição. Como a aprendizagem não é unilateral, aquele saber que veio de outro tempo-lugar se altera, sempre que se atualiza em movimento" (NHUR, 2016, p. 21).

Como alega Kunifas, na ação de criar dança não é possível partir do nada. Existe neste processo, mesmo que de forma muito singela, um diálogo com o ambiente que abriga a criação. É preciso haver diálogo com o que já veio antes de nós e também com o que acontece ao nosso redor. Logo, Corpo Desconhecido, mesmo sendo objeto de inquietações do sujeito particular, visitou e se aproximou de questões já vividas, já discutidas e problematizadas e também, é claro, dialogou com o que foi discutido no tempo de sua existência.

A busca, em Corpo Desconhecido, por romper com padrões preestabelecidos não foi de nenhuma maneira inovadora. Muitos movimentos na História estiveram por essa busca do rompimento de padrões e ao criar Corpo Desconhecido, as artistas se permitiram olhar e se aproximar destes questionamentos para que de alguma forma o processo tivesse, então, o que

Kunifas (*apud*. BRITTO, 2008) chama de familiaridades de pensamento. Deste modo, Kunifas (2008, p. 12) diz que: "ao olhar para a história da dança cênica no Ocidente e para alguns de seus cruzamentos com o Oriente, identifico que minhas inquietações provêm do que poderia ser definido como séculos de conflito entre rompimentos e estabilizações". Ao pensar nas familiaridades de pensamento, Kunifas e Infante não puderam deixar de olhar para a corrente criativa que movimentou o modo de ver e fazer dança entre os séculos XIX e XX em que artistas como Isadora Duncan (1878-1927), Loie Fuller (1862-1928), Ruth St. Denis (1877-1968), Jaques-Dalcroze (1865-1950), Mary Wigman (1886-1973), Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958), entre muitos outros, contribuíram para uma estética e metodologia de dança da época. Estes artistas aqui citados, suas técnicas, práticas e métodos, de alguma forma, tornaram-se referências para o trabalho de Kunifas e de Infante no que se diz respeito a um devir do interno rumo ao externo e outras possíveis questões que se aproximam do que foi buscado em Corpo Desconhecido.

Segundo Nhur (2016), nas aproximações e no olhar para a História, vemos o movimento dessa memória que se atualiza no decorrer de historicidades e temporalidades deslizantes. Para Nhur (2016, p. 20), "A obra artística evidencia o que está no cerne de sua feitura: aulas, o método de desenho do corpo no tempo e no espaço". Então, dada a pertinência de trazer as referências artísticas que dialogam com a obra de Kunifas, é preciso que indiquemos alguns nomes apontados por ela em sua criação. No entanto, não nos aprofundaremos nas metodologias e processos dos artistas estudados no processo de criação de Corpo Desconhecido, uma vez que o intuito deste argumento é, como mesmo indica Kunifas, denotar a existência de familiaridades de pensamento que sua obra se abriga em busca de um olhar sobre como se dá o "mover insistente" em um processo de criação em dança.

Estas familiaridades aqui apresentadas podem ser observadas, seja na poesia da dança de Loie Fuller com seus figurinos compostos por vários metros de tecidos em relação ao figurino de Corpo Desconhecido, que como mesmo define Kunifas, este esteve como uma veste de *corpo-carne*; e também nas criações coreográficas de Ruth St. Denis que ao se basear nas divindades orientais, provocava experiências místicas; ou mesmo no treinamento da Eurritmia de Jaques-Dalcroze, "que tinha como objetivo promover um intercâmbio entre as dinâmicas corporais e sonoras em toda sua extensão" (PEREIRA, 2010, p. 28); e ainda na arte de Isadora Duncan, "estritamente ligada às suas emoções pessoais" (BOURCIER, 2001, p. 250). E, olhando um pouco mais para a arte de Duncan, podemos perceber que aqui Kunifas se desloca para um mergulho perceptivo do que provavelmente buscava em sua dança que provinha de um devir interno contando sua história.

Isadora Duncan declara que quer criar uma dança que esteja em concordância com seu temperamento, uma vez que, para ela, a dança é a expressão de sua vida pessoal. Kunifas, ao falar de suas referências, menciona Isadora Duncan como uma artista que visava a uma dança livre, uma dança desprendida de formas pré-estabelecidas, um movimento distanciado das criações artificiais. Para Kunifas (2008, p. 13), ao referenciar o trabalho de Isadora Duncan em seu processo criativo, diz que a artista "buscava seguir o fluxo da natureza e recuperar a organicidade do movimento relacionados com os estados interiores, com a expressão de seu temperamento, sua história de viver, sua história pessoal". Assim, ao trabalhar em Corpo Desconhecido, Kunifas não poderia deixar de se aproximar das inquietações presentes na arte de Isadora Duncan. Kunifas ainda compartilha um dizer da artista aqui em questão que se assemelha ao que no processo de Corpo Desconhecido era uma provocação recorrente, em que, nas palavras de Duncan, se lê: "Por horas eu pude permanecer de pé parada; minhas duas

mãos entrelaçadas entre meus seios, cobrindo o plexo solar... Eu estava à procura e, finalmente, descobri a fonte central de todo movimento" (DUNCAN, 2012, p. 14).

Na cidade de São Paulo, durante o ano de 1997, Kunifas frequentou as aulas da artista Ana Figueiredo em que estudou as "Dança de Isadora". Kunifas compartilha que a partir desta experiência, ela pode perceber e lidar com uma sensibilidade de completude e deleite que não mais atingia com as danças que anteriormente praticava. "Isso ocorreu, pois, os conceitos de corpo e de dança incorporados através das técnicas que conhecia não mais alicerçavam minhas necessidades expressivas", diz Kunifas (2008, p. 18). Foi nestas aulas que a proximidade com uma dança que para Kunifas era reconhecida como mais subjetiva pode ser, por ela, aprofundada.

> A experiência com a técnica de Isadora Duncan alterou os rumos da minha trajetória, levando-me a buscar uma dança voltada para o indivíduo. Nesta experiência, descobri uma possibilidade de dançar a partir de uma profunda percepção da respiração. A pausa, proposta por esta artista, para que se escutasse e aguardasse um movimento natural emergir do corpo, apresentou-me uma outra possibilidade de dançar, até então desconhecida. Este ato de pausar, no entanto, começou a se manifestar na minha dança alguns anos depois, quando Corpo Desconhecido começou a se delinear (KUNIFAS, 2008, p. 18).

A partir desta experiência, entre outras experiências vividas no processo de criação de Corpo Desconhecido, Kunifas se aprofundou no pensamento de dança que intuía a necessidade de criar uma dança que fosse sua, uma dança própria e que pudesse, de alguma forma, falar de suas questões particulares, de suas emoções e como tudo isso seria construído por meio de seu corpo dialogando com a subjetividade.

> *No processo de criação eu cheguei a formular a seguinte frase: o que acontece antes do desejo de mover? Eu comecei a entender que a dança poderia estar no corpo. Antes eu achava que não acontecia nada, mas eu fui percebendo que esses movimentos internos, que nem sempre se revelavam externamente, eram entendidos como dança.*
> - CINTHIA KUNIFAS -

Em dado instante deste texto, esteve compartilhado que Kunifas, em sua formação, se inquietou com a questão sobre o entendimento de expressão, que até naquele momento era um dado novo para ela. Tendo esta insistente inquietação e fazendo relações com as aulas de dança moderna que estudou, Kunifas em seu processo criativo, buscando um aprofundamento do que este termo poderia sugerir, olhou para o movimento *Ausdruckstanz*, ou Dança de Expressão. Segundo Sayonara Pereira (2010, p. 29), "a *Ausdruckstanz* surgiu na Europa no início do século XX e a Alemanha concebeu simpatizantes deste movimento que entraram para a história". Assim, ao decidir olhar para este movimento e suas potencialidades, seria impossível não se deparar com as proposições artísticas de Mary Wigman realizadas no centro da arte Expressionista na Alemanha.

Mary Wigman, aluna de Dalcroze, é contemporânea da Primeira e da Segunda Guerra Mundial e suas decorrências. Como apresenta Bourcier (2001), sentirá estes acontecimentos fisicamente. Segundo o autor, para compreender Wigman é preciso inseri-la em seu tempo. Por isso, "a presença da morte é, para ela, um fato real: a vida parece-lhe um esmagamento entre o peso de dois nadas. Os dois polos de sua arte: o desespero e a revolta" (BOURCIER, 2001, p. 296). Assim, a artista esteve interessada no ritmo do movimento interno do corpo de

uma dança que se origina das necessidades singulares do artista, uma vez que "formar o dançarino é, portanto, torna-lo consciente dos impulsos obscuros que estão dentro dele" (BOURCIER, 2001, p. 299). Mary Wigman se inspira, segundo Berghaus (1997), nos Expressionistas alemães, para pensar uma dança que nascesse do movimento da vida. Conta-nos Pereira (2010, p. 29) que "o expressionismo, movimento artístico que se preocupou em expressar os conflitos da alma humana, se manifestou em várias expressões artísticas, abrangendo as artes plásticas, o cinema, a dança, a literatura, a música e o teatro". Wigman interessava-se por uma dança que brotasse do pulsar do coração e entrevisse o fluir natural dos membros do corpo. Assim, para Mary Wigman, o conhecimento interior de cada pessoa era potência para a força criativa.

Mary Whithouse, aluna de Wigman, investiga tais propostas e, nos Estados Unidos, começa a estudar o que ela chama de Movimento Autêntico. Ao olhar para o Movimento Autêntico e sua conexão com o contexto histórico e referenciar esta prática corporal no processo criativo de Corpo Desconhecido, Kunifas (2008) explica que esta prática corporal situada no campo da psicoterapia, também é estudada em outras práticas, a criação em dança, por exemplo. O Movimento Autêntico, desse jeito, visa a buscar em cada pessoa um movimento particular e natural, discorre Kunifas (2008 *apud* JOHNSON, 2006). Esta prática não almeja um movimento intelectualizado, e sim uma certa expressão momentânea na maneira em que a pessoa sente no dado momento do mover. Mary Whitehouse, continua Kunifas, percebeu que um movimento instintivo, para ser liberado, teria que volver o intuito de não mover. "À espera do movimento emergir, Mary Whitehouse percebeu onde o movimento realmente se iniciava, momento em que aprendeu a ver o que era e o que não era autêntico sobre o movimento" (KUNIFAS, 2008, p. 15). Permanecer à espera do movimento

acontecer, para Kunifas, torna-se, então, um "querer" mover que muito dialoga com suas referências.

No "mover insistente" da criação de Corpo Desconhecido, outras artistas também foram olhadas por Kunifas em seu processo de criação com o intuito de aproximação de ideias, interesses estéticos e poéticos construídos a partir da necessidade de um movimento interno rumo ao externo. Como, citando em caso análogo, Martha Graham, que pensava a dança como um processo de "tornar visível a paisagem interior" (GRAHAM, 1950, p. 21-22 *apud* DEMPSTER, 1998, p. 224, tradução livre), e Doris Humphrey, que se interessava por uma dança como expressão individual e se baseava nas leis naturais do corpo lidando com a respiração, a força do centro de gravidade e a transferência de peso. Doris Humphrey é, para Kunifas, uma artista que pensava a dança com um devir de dentro para fora. Para Kunifas (2008, p. 15), Doris Humphrey "acreditava que para o movimento acontecer, deveria estar situado no arco entre dois pontos de inércia, por ela denominado 'arco entre as duas mortes'".

Por fim, as referências da dança, estudadas por Kunifas, estiveram em sua grande maioria presentes em seu processo através das aulas que praticou na escola de Alwin Nikolais (1910-1993).[22] Foi por conta desta vivência[23] na escola de Alwin Nikolais, e o contato, hora prático, hora teórico, com as técnicas e pensamentos das referências artísticas, até aqui citadas, que Kunifas percebeu-se em direção a uma dança de natureza mais "orgânica", conta ela.

---

[22] Coreógrafo, compositor, cenógrafo e figurinista, estadunidense. Suas danças abstratas acordaram movimento com múltiplos efeitos técnicos e uma total liberdade de técnica e padrões postos.
É o criador do *Nikolais Dance Theatre*.

[23] Kunifas relata que, na Escola de Alwin Nikolais, era proposta uma teoria da "descentralização". Essa ideia estava por um intuito de despersonalizar os dançarinos por meio da incorporação da tecnologia da época. Assim, tendo como uso os elementos visuais, a metodologia ali em questão propunha deslocar o foco de um dançarino do modo individual para que este se concentrasse no efeito geral da produção.

> Neste processo de construção e reconstrução de danças percebo algumas tendências estéticas que, embora distintas, dialogam entre si, assim como dialogam com meu processo artístico ao longo de minha formação em dança. Uma delas está relacionada com um olhar mais objetivo, de manifestação formal ou abstrata, e outra, mais ocupada com a "subjetividade", de natureza mais orgânica (KUNIFAS, 2008, p. 12).

Kunifas noticia ainda que as danças praticadas por ela, por um longo período de tempo, contribuíram para o desenvolvimento não somente de um instrumental de ordem "motora" em que a viabilização e execução de movimentos acrobáticos estão em voga, mas, principalmente, em arquitetar um pensamento no corpo e em seu modo de pensar criação. Sobre as técnicas que praticou e que para ela se tornaram referências na criação insistente de Corpo Desconhecido, Kunifas conta que a passo em que as incorporava, também incorporava as ideias que as mesmas criavam. "Técnicas e métodos de dança são, portanto, meios de transmissão de ideologias, tornando-se, assim, responsáveis pela disseminação de uma ordem de pensamentos que funda o agir, o pensar e o sentir" (KUNIFAS, 2008, p. 18).

1.2.2. Pensar o corpo em constante transformação

Novamente lembramos que, para Kunifas, o artista é o ser que está em constante transformação nas suas interações com o mundo e, por isso, ser artista é fazer parte de um processo histórico. A partir desse parecer, para a investigação de seu trabalho, a artista em questão dialoga com outros entendimentos sobre a criação em dança, sofrendo, também, influências do pensamento oriental, sobretudo do Butô.

Segundo Maura Baiocchi (1995), torna-se difícil dar uma definição da dança Butô, uma vez que, para ela, "o *butoh* não é um fato isolado pois nasce da confluência de concepções e pensamentos artísticos orientais e ocidentais" (BAIOCCHI, 1995, p. 17). Por esse motivo, não nos apegaremos a essa tentativa de definição, mas sim seguiremos com o que mesmo apresenta Baiocchi,[24] em que olha para o Butô como "uma dança sem convenções coreográficas, (...) uma força de liberação, porém disciplinada". No Butô, como apresenta Baiocchi, a técnica não protagoniza a importância da obra, o que sim importa é a não intensão no fazer.

Christine Greiner (2000), parafraseando Kô Morobushi (1947-2015), diz que o Butô é uma dança em que o movimento "abre a humanidade às trevas do próprio corpo". Greiner (2000, p. 86), ainda ao falar sobre o Butô, diz que este "refere-se não apenas ao aprendizado do funcionamento do corpo e da dinâmica do movimento, mas ao entendimento do processo de morte". Com tal característica, para os artistas de Butô, segundo Greiner, em que por muitas vezes o processo de morte torna-se um caminho a ser assimilado, esta é uma arte entendida como filosofia de vida.

Segundo Kunifas (2008, p. 29), "o corpo, no Butô, está eternamente em crise de identidade, não se distinguindo do lugar onde se encontra e sendo sempre um processo, inacabado e perecível". Ao criar Corpo Desconhecido, Kunifas esteve em contato referencial com a ideia de "corpo morto". Para Kunifas, baseada nos dizeres de Eliana Rodrigues (1999), o termo "morto", se distancia da acepção que normalmente se atribui a ele. Este termo se apresenta uma vez que se coloca como receptáculo do ambiente que o circunda.

---

[24] *Idem, ibidem.*

> O corpo morto do Butoh [...] é um corpo em perene estado de transformação, um corpo aberto e incompleto e que se refaz a cada performance sem, no entanto, completar-se. Estão ali presentes não só a expressão da contemporaneidade do homem japonês, mas também a sua verdade arcaica e seus questionamentos mais profundos (RODRIGUES, 1999, p. 51).

Em um Japão pós-guerra, como apresenta Baiocchi (1995), após os ataques à Hiroxima e Nagasaki que geraram conflitos e desconforto entre os seus, e em que um modelo de modernização propunha a americanização, um sentimento ambíguo pairava sobre a sociedade japonesa que se salientava em: assentir o modelo norte-americano ou mergulhar nas tradições de seu país. As consequências deste conflito contribuem para uma reflexão artística que entendia que a modernização não poderia ser combatida, mas sim poderia ser questionada. Segundo Baiocchi (1995), grupos artísticos como *Jokyo Gekijo* de Juro Kara[25] e *Waseda Shogekijo* de Tadashi Suzuki,[26] entre outros, surgiram por volta dos anos 60 e se destacaram na cena japonesa. Estes grupos, mesmo que com distintos interesses artísticos, levantaram em sua obra um questionamento de resistência proveniente do movimento pós-guerra. Enquanto que o grupo de Juro Kara atuava como forma de resistência ao ritmo da modernização e urbanização acelerados, por exemplo, o grupo de Tadashi Suzuki se dedicou a um teatro mais existencial.

Ao se aproximar dos questionamentos do Japão pós-guerra em que se permite pensar sobre um "casamento-confronto" da tradição milenar e da modernidade desenfreada, segundo Baiocchi, é que Kunifas reitera que sua obra não apresenta uma estética oriental, já que Kunifas tem ciência de que a arte no Japão, nesse período, se deu em um contexto específico. Assim, ao olhar para o Butô como familiaridade de pensamento, Kunifas diz que essa arte a

---

[25] Dramaturgo, diretor de teatro, autor, ator e compositor japonês.

[26] Diretor teatral, escritor e filósofo japonês. É fundador e diretor da *Suzuki Company of* Toga e também é organizador do primeiro festival internacional de teatro do Japão – *Toga Festival*.

toca em pontos cruciais, já que seu interesse está exatamente no conflito em como encontrar estratégias de sobrevivência para permanecer dançando em sua cidade, um território no qual a dança que ali existente não lhe faz mais sentido. Em seu processo de criação, Kunifas entende que o corpo não busca expressar uma ideia, mas a si próprio, fazendo cada vez menos, diluindo-se cada vez mais com o que está fora dele. A partir de suas referências, Corpo Desconhecido lidou com um corpo em crise, um corpo que constrói uma dança de caráter orgânico e subjetivo.

Dado o suporte referencial do Japão pós-guerra e seus questionamentos, Kunifas olha, principalmente, para artistas como Tatsumi Hijikata (1928-1986) e Kazuo Ono (1906-2010), e seu modo particular de fazer Butô em que as questões estavam concernentes a asserções como o corpo em crise.

Considerado o precursor da dança Butô, inicialmente chamado de *Ankoku Butoh*, segundo Baiocchi (1995), Tatsumi Hijikata desenvolveu e apresentou trabalhos performáticos em locais da periferia japonesa. Estes trabalhos questionavam a invasão cultural ocidental que o Japão sofria na época. Em 1959, Hijikata apresentou a performance "Kinjiki" ("Cores Proibidas"). Concebida a partir do romance homônimo de Mishima Yukio (1925-1970)[27] e outros escritos de Jean Genet (1910-1986).[28] Esta obra foi coreografada e interpretada por ele e por Yoshito Ohno.[29] No entanto, apenas anos mais tarde a obra foi considerada um marco inaugural do movimento *Ankoku Butoh* ou "dança das trevas". Para Kunifas, baseando-se em

---

[27] Novelista e dramaturgo japonês. Escreveu mais de 40 novelas, poemas, ensaios e peças modernas de teatro Kabuki e Nô. Entre seus romances conhecidos, se destacam O Templo do Pavilhão Dourado e Cores Proibidas.

[28] Escritor, poeta e dramaturgo francês.

[29] Filho de Kazuo Ohno, Yoshito Ohno nasceu em Tóquio em 1938. Após atuar em Kinjiki, Yoshito Ohno participou de concertos da Casa Artaud e no grupo Hijikata Ankoku Butoh-ha. Após um intervalo sem atuar nos palcos, retorna em 1985 em Mar Morto, duo com Kazuo Ohno.

Christine Greiner (2013), o intuito de Hijikata não era propor novidades ou mesmo negar o passado, mas sim tentara explorar a consciência e o corpo em sua plenitude.

> Para entender este paradoxo é importante saber que Hijikata não buscava "vocabulários" ou passos de dança. Nem parecia contrapor-se ou aliar-se a esta ou aquela estética já estabelecida. (...). As suas questões eram de outra natureza e diziam respeito, antes de mais nada, ao colapso do corpo, à exploração da consciência (e do inconsciente cognitivo), ao enfrentamento da morte e à investigação de campos de percepção ainda não suficientemente pesquisados (GREINER, 2013, p. 02).

Hijikata, e sua noção de corpo em constante transformação, preocupava-se mais com a investigação corporal do que com questões narrativas, já que "buscava a transformação e a transcendência dos limites do corpo como experiência fundamental para obrigar o corpo a encontrar sua verdade e tornar expressiva a beleza espiritual" (BAIOCCHI, 1995, p. 32). O Butô de Hijikata formulou não só uma perspectiva de corpo em decomposição e em constante transformação, como também vislumbrou "uma dança alimentada pelas memórias da carne", diz Kunifas (2008, p. 27). "Kazuo Ohno, foi convidado por Hijikata para fazer parte deste movimento, tornando-se seu aluno e um dos principais representantes do Butô".[30]

Nascido no extremo norte do Japão, Kazuo Ohno torna-se professor de ginástica da escola primária. Ainda em sua juventude, vai para Tóquio, onde se matricula na Escola Técnica Nacional. Nessa época é convocado para o exército. Converte-se ao cristianismo. Na década de 30 começa a estudar com Takaya Eguchi (1900-1977),[31] discípulo de Mary Wigman. Em 1938, é mandado para a frente de guerra, lutando no norte da China, onde tornou-se capitão. Até 1945, serviu em linhas da Nova Guiné. No ano seguinte, ao retornar a

---

[30] *Idem, ibidem.*

[31] Dançarino japonês. Entre suas contribuições para a dança no Japão estão uma organização de uma associação de dançarinos no Japão e também a publicação de revistas de dança moderna.

Tóquio, volta a estudar com Takaya Eguchi e cria trabalhos de sua autoria. Em sua formação artística se encanta com muitas referências, entre elas: a dança de Antonia Mercé (1890-1936)[32] ou o cinema de Marcel Carné (1906-1996)[33] e de Jacques Prévert (1900-1977).[34] Em 1954, conhece Tatsumi Hijikata, com quem no futuro iria iniciar uma parceria artística que duraria anos de existência. Aos 71 anos de idade, inaugura a Escola de Dança Kazuo Ohno.

Segundo Baiocchi (1995), a obra de Kazuo Ohno é a ressonância de sua vida, uma vez que as referências que encontrou, assim como seus *turning points*, como denomina a autora, são responsáveis pela arte que criou em seu trajeto.

> Ohno é transgressor do tempo e do mito da velhice. Suas 'self-personagens' são atemporais e despolarizadas. Sintetizam de uma vez só a criança e o velho, o elemento masculino e o feminino, a treva e a luz, dor e prazer, o efeito e o belo, vida e morte (BAIOCCHI, 1995, p. 44).

Estes aspectos tão particulares do Butô de Kazuo Ohno podem ser encontrados em suas principais obras como: Grito do Diabo, Primeira Flor de Tíbia, Cidade-Tango, Oferenda de Primavera, Dança Urbana, entre muitas outras. Deste modo, a dança de Kazuo Ohno, para Baiocchi, apurou um feitio devido e inconfundível. Kazuo Ohno não se prendia a conceitos técnicos ou teóricos; para ele, a dança transcendia o tempo e o homem, defende Baiocchi. Segundo a mesma autora, tanto Kazuo Ono quanto Tatsumi Hijikata lidavam com suas criações vivendo o corpo "que transgredia convenções, comprometidas com o Japão tradicional e conservador e, por outro lado, com os novos padrões de modernidade impostos

---

[32] Também conhecida como *La Argentina*, Antonia Mercé foi uma bailarina e coreógrafa nascida em Buenos Aires. Filha de bailarinos espanhóis, Mercé dedicou-se à dança espanhola e ficou conhecida por suas criações no estilo neoclássico.

[33] Cineasta francês que se apresenta como referência no movimento do realismo poético. Entre suas obras, se destacam *Port of Shadows* (1938), *Le Jour Se Lève* (1939) e *Children of Paradise* (1945).

[34] Poeta e roteirista francês. Desenvolveu roteiros e diálogos de filmes para Marcel Carné, entre outros cineastas.

pela americanização, que começava a emergir com o final da segunda Guerra Mundial" (BAIOCCHI, 1995, p. 18).

O Butô, tanto de Tatsumi Hijikata quanto de Kazuo Ohno, é trazido como familiaridade de pensamento na obra de Kunifas, pois opera com questões de enfrentamento. O enfrentamento que Kunifas almeja ao mergulhar insistentemente em uma dança que para ela ainda era desconhecida e tão distante de sua lógica atual referencia-se no enfrentamento que os artistas japoneses, aqui em questão, constroem para refletir sobre seu tempo e seu meio de existência. Além deste enfrentamento que falamos aqui, Kunifas se permite aproximar-se do Butô, também, pois este não designa separações entre corpo e mente, entre natureza e cultura, ou mesmo entre sujeito e objeto. Ao olhar para o Butô e o que criavam seus artistas, Kunifas em seu "mover insistente" entende que estas instâncias coexistem, ao invés de se interporem.

A referência de Hijikata, bem como de outros artistas orientais como Kazuo Ohno, trouxeram o prisma da relação entre as polaridades de existências do corpo. Desta maneira, esse entendimento do corpo na dança de Kunifas, através de investigações e práticas de algumas técnicas orientais, esteve presente no processo de criação de Corpo Desconhecido. O interesse de Kunifas no corpo do Butô, principalmente nas obras de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ono, se dá no processo de Corpo Desconhecido já que para ela o corpo, no Butô, está em permanente processo de inacabamento e de transformação e, por isso, enfrentamento de identidade. O corpo em Corpo Desconhecido, mesmo sendo um corpo ocidental, possui familiaridades com o pensamento Butô e, assim, se apresenta como um processo em constante mudança, como um corpo incompleto.

1.2.3. Outras aproximações e práticas como estratégias de sobrevivência

No "mover insistente" na criação de Corpo Desconhecido, ao olhar e se referenciar em figuras históricas, buscando familiaridades de pensamento, Cinthia Kunifas não esteve isolada do feitio de pensar a dança como um devir interno ou sobre como pensar o corpo como constante transformação. Para considerar o modo de viver sua dança como estratégia de sobrevivência, Kunifas aproximou-se de algumas práticas que pudessem contribuir para o tipo de entendimento corporal que ela estava almejando em seu trabalho.

Vimos em dado momento da história de Corpo Desconhecido que a artista vivenciou técnicas de dança moderna na escola de Alwin Nikolais, nos Estados Unidos. Essa vivência possibilitou com que ela mesma entrasse em contato com algumas referências da dança pós-moderna americana. Sobre essa experiência, Kunifas (2008) relata que sua afinidade com esta "nova dança" se deu, sobretudo, pela aproximação com a Educação Somática.

Kunifas (2008) compartilha que a Educação Somática foi a denominação dada há alguns anos às ideias referentes a um campo de conhecimento do corpo que funda a evolução de um movimento originado no final do século XIX. Kunifas, (2008 *apud* PEREZ, 2002), ainda desenvolve a ideia de que na mesma época em que a Dança Moderna se delineava, originava-se em países do norte da Europa e nos Estados Unidos o que foi denominado como Movimento Corporalista, sendo este uma procura do conhecimento do indivíduo por meio de seu corpo. Assim, está em questão uma nova conceituação a respeito da integralidade corpo-mente do ser humano. Nesta época, "o corpo humano começou a ser visto não como objeto da pessoa, mas como definição da sua própria existência" (PEREZ, 2002, p. 03).

Segundo Sylvie Fortin (1998, p. 40), “a Educação Somática engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes”. Este novo campo de estudos, para Fortin, apresenta três etapas no seu desenvolvimento:

1) até os anos de 1930 este campo se relaciona com as origens do Movimento Corporalista;

2) o estágio de propagação desses métodos por meio dos discípulos firma-se de 1930 a 1970;

3) a partir dos anos de 1970, emergem as distintas aplicações nas áreas psicológica, terapêutica, educativa e artística;

Ao se deparar, então, com a Educação Somática, Kunifas percebeu que este era um campo de possíveis diálogos e descobertas, pois aqui poderia estudar o movimento como nunca havia feito antes. Este encontro foi de grande valia para o processo de Kunifas, possibilitando uma mudança significativa no modo de pensar o corpo na criação, modo esse que se estende até os dias de hoje em sua prática artística e também pedagógica.

O contato com a Educação Somática e sua intervenção significativa na vivência artística de Kunifas, principalmente na criação de Corpo Desconhecido, possibilitou não apenas um novo olhar sobre o movimento na dança, mas também despertou o interesse da artista para outras práticas e vivências que fomentaram insistentemente o desenvolvimento e permanência do trabalho, como já elencamos. Entre estas vivências, estiveram presentes as

aulas que Kunifas praticou com Mônica Infante e com Wilson Sagae.[35] As aulas de Infante e Sagae permitiram, segundo Kunifas, a construção e o modo do corpo operar na cena de Corpo Desconhecido. Permitiremos-nos, a seguir, brevemente elencar as principais práticas vivenciadas por Kunifas no processo de criação de seu trabalho:

A Técnica de Alexander

Esta técnica já havia chamado a atenção de Kunifas ainda no período de sua formação por conta do contato com Eduardo Laranjeiras, como informado anteriormente. Em Corpo Desconhecido, a Técnica de Alexander foi estudada nas aulas de Infante, colaborando com a construção de um pensamento do corpo estar em espera.

Frederick Matthias Alexander (1869-1955), ator e orador, iniciou um trabalho de investigação e percepção em busca de solucionar um problema tendencioso com rouquidão e problemas respiratórios que sofria. Segundo Michael Gelb (2000), nesta técnica, Alexander desenvolveu uma investigação que se deu por meio da observação notando, entre outras coisas, que os hábitos de mau uso não eram apenas físicos, mas abrangiam seu corpo e sua mente.

Tendo em vista que uma das questões presentes na Técnica de Alexander é a revisão básica no modo pelo qual o indivíduo pensa sobre si próprio, esta técnica colabora não apenas com a construção do corpo em seu trabalho artístico, afirma Kunifas, mas também com "ideias operacionais" que dizem respeito a:

- olhar para o pensamento como já sendo uma ação;

[35] Wilson Sagae, preparador corporal de Corpo Desconhecido, é de origem oriental e praticante de artes marciais desde a infância. Interessa-se no estudo destas práticas objetivando outras maneiras de gerar movimento sem a presença de esforço demasiado. Atualmente, Sagae vive e desenvolve seu trabalho na cidade de Curitiba.

- se perceber em capacidade de parar e adiar as reações do corpo até que este esteja prontamente preparado para produzi-las;

- ou também, após estar preparado para produzi-las, tomar outra direção permitindo que o movimento aconteça de forma mais adequada.

Estas percepções vivenciadas na Técnica de Alexander no processo de criação de Corpo Desconhecido, segundo Kunifas, permitiram que a artista pudesse olhar para a pausa como ação, uma ação que, como delata Kunifas (2008, p. 48), "pode ser considerada mental, mas que ocorre no corpo todo, uma vez que mente e corpo não estão separados".

Kunifas compartilha que a Técnica de Alexander contribuiu com o trabalho desenvolvido no processo colaborativo com Mônica Infante, fomentando a consciência de que o pensamento já é uma ação. Então, no dado instante em que o indivíduo planeja ou pensa realizar uma ação, sua ativação ocorre de forma instantânea, antes mesmo desta se manifestar visivelmente.

Outras práticas também foram contribuintes para o processo de criação de Corpo Desconhecido. Adiante nos prenderemos a duas delas que são: o Método de Respiração de Nishino e o *Yiquan*. Ambas as práticas estão ligadas às artes marciais orientais (japonesa e chinesa, respectivamente).

O Método de Respiração de Nishino

Nas aulas de Wilson Sagae, Kunifas entrou em contato como o *Nishino-ryu Kokyuho* ou Método de Respiração de Nishino. Segundo Kunifas (2008), o Método de Respiração de Nishino é uma prática organizada pelo artista japonês Kozo Nishino,[36] que pensa a vitalidade ou energia vital como constituinte do suporte para os cinco sentidos. Para Nishino, na medida em que a vitalidade ou energia vital estivesse completamente engajada, uma performance extraordinária poderia acontecer na cena. Sagae, em sua pesquisa sobre esse método, acredita que sem uma excelente respiração o corpo não tem um excelente estado, por mais que alcance conquistas incríveis. Sagae, sobre o Método de Respiração de Nishino, "acredita que o entendimento da respiração e a descoberta de como implementá-la é o caminho para alcançar o pleno potencial de vida" (KUNIFAS, 2008, p 57). Desta forma, o Método de Respiração de Nishino concebe-se no agrupamento de exercícios de respiração que abrangem a circulação e ganho de energia, a apuração da sensação corporal e a sensibilidade para com outros corpos.

Yiquan

Nas aulas de Sagae, outra prática também contribuinte para o desenvolvimento do trabalho artístico de Kunifas é a arte marcial *Yiquan.* Segundo Kunifas (2008 *apud* KOSKUBA, 2001), com toda uma vida empenhada à pesquisa e prática nas artes marciais, Wang Xiangzhai (1890-1963) desenvolve na década de 1920 o *Yiquan*. Xiangzhai elaborou seu método enfatizando o treinamento mental. No decorrer de sua pesquisa, Xiangzhai buscou a ver *Yiquan* como um "caminho para a verdade" e uma forma de alcançar a "liberdade absoluta" e não como uma arte marcial ou um sistema de exercícios para a saúde. O pleno

[36] Kozo Nishino nasceu no Japão, em 1926. Sua formação se dá na busca de algo que ele mesmo denominava "energia ou força vital". Kozo Nishino estudou Medicina, no entanto, desistiu do curso para se dedicar à arte. Estudou no *Metropolitan Opera Ballet School*, de Nova Iorque, e fundou a primeira companhia de Ballet do Japão. Ver mais em: www.nishinojuku.com.

treinamento desta prática implica sete etapas, mas nas aulas de Sagae, Kunifas vivenciou apenas a primeira etapa que é o *Zhan Zhuang* que significa "abraçando uma árvore". Esta etapa tange, então, práticas de posturas em que o corpo é particularmente mantido parado e, em grande parte das vezes, ereto.

Kunifas diz que esta prática traz para Corpo Desconhecido o entendimento dos conceitos de *micromovimento* e movimento interno, tão presentes em sua pesquisa. Kunifas (2008, p. 53) diz que o entendimento de *micromovimentos* "correspondem aos movimentos vitais imperceptíveis a olho nu, como a Respiração Celular ou a ativação de uma musculatura por uma intenção consciente ou Direção (mental), antes que esta produza o movimento visivelmente". Segundo a artista, a ativação desses *micromovimentos* ocasiona uma sensação de movimento pelo corpo todo, e é designada como movimento interno.

> O *micromovimento* ou movimento interno designa, basicamente, o que acontece no momento da preparação do movimento, por uma interferência da consciência no processo habitual de se mover. O *micromovimento* se torna a regra de Corpo Desconhecido, ou seja, o modo pelo qual o corpo opera em cena. Tudo o que acontece nesta dança acontece tão somente por meio de *micromovimentos* (KUNIFAS, 2008, p. 53).

Consequentemente, estes conceitos puderam ser estudados em sua criação, pois no *Yiquan* está presente o encaminhamento da atenção para o estudo da musculatura e, principalmente, para o estudo do músculo estriado esquelético[37] relativo às ações conscientes. Logo, no *Zhan Zhuang* o intuito é direcionar o praticante a tornar-se consciente da sua musculatura estabilizadora, adquirindo assim maior acesso a ela. No *Zhan Zhuang* o que está

[37] De acordo com Kunifas (2008 *apud* KOSKUBA, 2001) existem três tipos de músculos: o músculo estriado esquelético, o músculo estriado cardíaco e o músculo liso. Kunifas explica que os músculos esqueléticos também são denominados de estriados, já que portam estriações em suas fibras (fibrocélulas estriadas). Estes músculos são os dirigentes dos movimentos voluntários e se colocam sobre os ossos e sobre as cartilagens, e por essa razão colaboram com a pele e o esqueleto na formação do invólucro exterior do corpo.

em questão é aprender a permanecer em pé num estado de “completo” relaxamento, diz Kunifas.

Para essa dança que eu estava criando, não adiantava fazer somente aula de dança. Então a construção do corpo era minha terapia, as leituras e as aulas com o Wilson e com a Mônica. Nestas aulas pude mergulhar profundamente no entendimento do micromovimento. Corpo Desconhecido não teria acontecido sem elas. Eu não conseguiria ter ficado trinta minutos em pé e em pausa se não fosse esse treinamento. Isso fazia parte da construção do corpo neste trabalho.

- CINTHIA KUNIFAS -

[38]

Todas as práticas vivenciadas por Kunifas subentendem o processo contínuo de transformação da vida, diz a artista, mesmo que algumas vezes os modos de abordar tais ideias sejam distintos. Sobre referências presentes em práticas ou até mesmo aulas de danças que o artista executa, Nhur (2016, p. 22) diz que também encenamos “corpos e saberes anteriores (...). Fora da prateleira histórica que a resguarda, a tradição vem para o presente, fissurando o enquadramento que a definia como índice do passado”. Por conta destas práticas, Kunifas (2008) compartilha que pode exercitar e transformar o corpo não como dualidades, mas como estados dinâmicos de influências mútuas de alteração e redefinição.

[38] Cinthia Kunifas em apresentação do espetáculo Corpo Desconhecido no Rumos Dança, Itaú Cultural, São Paulo, 2003. Foto: Gil Grossi

Tal que: como se dá o "mover insistente" em um processo de criação em dança?

Nestas práticas, assim como nas familiaridades de pensamento que Kunifas se permitiu olhar e situar-se na História, a artista conta que buscou dialogar com o entendimento de integração de seu corpo consigo mesma, com suas questões, seus interesses, olhar e se relacionar com o ambiente onde sua vida está inserida, e, por fim, encontrar sua dança. Kunifas (2008), quando descreve sobre uma parcela de seu processo, ainda comparte que em sua criação a busca por familiaridades de pensamento existe uma vez que seu corpo necessitava de outros olhares e modos de pensar a dança que não eram tão comuns a ela anteriormente. As familiaridades de pensamento, então, auxiliaram na construção insistente de um processo desacelerado no tempo, narra a artista.

Dado que neste capítulo estivemos dedicados a apresentar o processo de Corpo Desconhecido, sua origem, construção, inquietações, referências e práticas metodológicas, e também sobre como Kunifas pensa seu processo, não podemos deixar de entender Corpo Desconhecido como um conjunto de informações que o compõe. Este conjunto de informações se convergiu para uma busca de um corpo, que através destas práticas e referências, moveram o trabalho para um modo insistente de construção, diz Kunifas. Todo esse conjunto de informações que comungam com a construção da obra existe como estratégia

de sobrevivência no ambiente da criação em dança, como um mover insistentemente na busca de permanecer movendo.

CAPÍTULO II

Uma Estratégia de Sobrevivência: permanecer à espera de...

"O ato de criação visa,
entre outras coisas mais específicas,
a permanência do vivo".

Jorge de Albuquerque Vieira

2.1. Um breve dizer sobre sistemas vivos e suas propriedades

2.1.1. Todo o empenho está em permanecer

Tudo o que é vivo nasce, existe e morre. Neste estudo, em que o enfoque está na criação em dança que lida com o mover insistente, estamos olhando para o desejo de continuar existindo, continuar sobrevivendo. Ao direcionar o olhar para o "mover insistente", pensaremos sobre possíveis estratégias de sobrevivência de sistemas vivos e como sua existência se dá no tempo dilatado. Na discussão que procede, escolhemos como suporte uma

escola de conhecimento que se pauta na Ontologia Sistêmica, no entanto, mesmo com este breve dizer sobre sistemas vivos e suas propriedades, nosso enfoque está destinado às questões trazidas na referência artística espetacular Corpo Desconhecido.

No início desta Dissertação foi realizado um convite para pensarmos o orto como condição de origem ou nascimento de um astro em relação com o ocaso, que, por sua vez, está para a ideia do desaparecimento do astro. Pois bem, o orto em direção ao ocaso; dois pontos extremos do que surge ou emerge rumo ao poente. E, ao olhar entre um ponto e outro, interessa-nos o que acontece no meio e, principalmente, como o que acontece no meio busca continuar acontecendo, continuar existindo, permanecendo.

Do orto ao ocaso

o que nos interessa é o

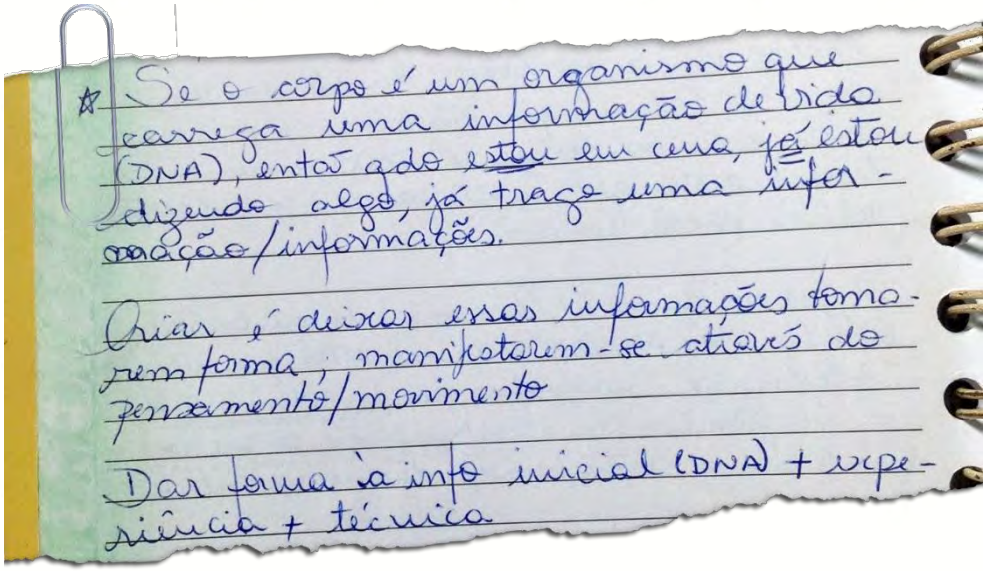
p e r m a n e c e r . . . ...

. . .

Corpo Desconhecido surgiu a partir de diferentes informações que de algum modo se uniam, formavam um conjunto. Então, estávamos sempre lidando com este conjunto de informações que para nós se apresentavam como inquietações, como um todo de questões que poderiam nos levar para muitos lugares. Precisamos de tempo para que as coisas fossem aos poucos fazendo sentido, que as informações fossem ganhando força e

o processo fosse sobrevivendo. Por isso levou tempo. Em nosso trabalho o processo de assimilação não é instantâneo.
- MÔNICA INFANTE -

Não estamos preocupados, nesta discussão, em dar uma definição unificada do que seria um processo de criação em dança, mas convidaremos aqui a pensar sobre o processo de criação de Corpo Desconhecido como um conjunto de inquietações e/ou informações que se relacionam e, por isso, constroem uma vivência artística pautada no "mover insistente". A seguir, constataremos um trecho do caderno de anotações de Kunifas em que a artista apresenta um rascunho sobre esse pensamento:


☆ Se o corpo é um organismo que carrega uma informação de vida (DNA), então qdo estou em cena, já estou dizendo algo, já traço uma infor-mação/informações.

Criar é deixar essas informações toma-rem forma; manifestarem-se através do pensamento/movimento

Dar forma à info inicial (DNA) + expe-riência + técnica.

[39]

Esse conjunto de informações que norteou a obra para um fazer específico da dança em questão, existiu por conta de uma relação contínua, já que uma das características do

[39] Trecho do caderno de Cinthia Kunifas em que constam anotações sobre o processo de criação de Corpo Desconhecido.

processo de Corpo Desconhecido esteve no ato de insistir neste conjunto de informações: inquietações, questões, perguntas e, também, referências, vivências e práticas metodológicas, entre outros. Por isso, ao falar de processo de criação, convidamos a olhar para o entendimento sistêmico e suas propriedades segundo a Teoria Geral dos Sistemas.

No século XX, o biólogo belga Luidwig Von Bertalanffy oficializa uma Teoria Geral dos Sistemas com seu livro *General Systems Theory*, publicado na década de 1930. A partir de então, avanços nos estudos da complexidade dos sistemas realizados por cientistas como Robert Wiener, Claude Shannon, Arturo Rosemblueth e recentemente Ilya Prigogine também contribuíram para o desenvolvimento desta teoria. Nosso intuito aqui não é nos aprofundar sobre a compreensão dilatada destes estudos, mas, uma vez que usaremos o termo "sistema" para tratar do processo de criação em dança se referindo a Corpo Desconhecido, parece-nos pertinente brevemente saborear esta discussão para uma possível aproximação desta definição.

A definição de sistema pode ser encontrada em muitas disciplinas. O termo sistema vem do grego e pode ser traduzido como "ajustar", "combinar", "formar um conjunto". Para o astrofísico Jorge de Albuquerque Vieira (2006), embasado na escola russa do físico Avenir Uyemov, seja uma coleção de coisas ou componentes, essa coleção será um sistema quando existir um conjunto de relações entre esses componentes tais que, desse relacionamento surjam particularidades coletivas ou partilhadas. E, ainda, "um sistema pode ser conceituado como um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto da partilha de propriedades" (VIEIRA, 2006, p. 88).[40] Assim, a definição de sistema pode ser entendida como um conjunto de órgãos funcionais, partes ou elementos que interagem entre si e, portanto, será a relação ou estado de comunicação que definirá um sistema. Um sistema

[40] Usando a notação de Uyemov (1975) em que: $(m)S =_{df} [R(m)]\ IP$.

apresenta características e identificações, interage e troca informações com o seu meio e busca estratégias de sobrevivência, busca permanecer. A partir destes argumentos, pensaremos a definição de sistema como um conjunto de elementos interdependentes de modo a formar um todo organizado.[41]

2.1.2. Os parâmetros sistêmicos

Segundo Vieira (2006), existem três classificações de sistema: o isolado, o fechado e o aberto.[42] Nesta discussão nos atentaremos aos sistemas abertos ou sistemas vivos, uma vez que estamos propondo olhar para Corpo Desconhecido como um conjunto de informações que se relacionam. Mesmo perante as três classificações de sistema apresentada pela Teoria Geral dos Sistemas, todo sistema vivo é um sistema aberto em algum nível, não existindo sistemas fechados em si mesmos, e todo sistema aberto tem que apresentar estratégias de sobrevivência para continuar existindo, nos adverte Vieira. Estas estratégias se exprimem por meio de propriedades ou parâmetros sistêmicos. Para Vieira, parâmetros sistêmicos são características que os sistemas têm. São eles que permitem a comparação e o reconhecimento entre todo e qualquer sistema. De modo igual, sistemas vivos podem ser estudados através de parâmetros

---

[41] Vieira (2006) nos adverte para a diferença entre organização e ordenação. Segundo Vieira, o conceito de ordem se associa a uma forte crença no conceito de simplicidade, e tal pressuposto fortemente decorre do paradigma newtoniano. Para Vieira, sistemas vivos são organizados e não ordenados, ou seja, ordenação está relacionada a um padrão geométrico, ou a conformidade, por exemplo. Já a organização será sempre complexa.

[42] Nestas classificações, podemos elencar: a) sistema isolado não trocando nada com o ambiente; b) sistema fechado trocando energia com o ambiente; c) sistema aberto trocando múltiplas informações com o ambiente.

sistêmicos gerais. Entre os parâmetros sistêmicos gerais, podemos identificar três parâmetros fundamentais ou básicos sendo eles: permanência, meio ambiente e autonomia.

- **Permanência:** primeiro parâmetro sistêmico fundamental ou básico para a sobrevivência de um sistema. Este parâmetro estará mais bem discutido logo adiante ainda neste capítulo, tendo isto em vista, no presente momento não nos prolongaremos nesta definição.

- **Meio ambiente:** não é entendido apenas como um recinto envoltório onde um sistema de referência se abriga, mas sim uma condição para a existência do mesmo. Todo sistema surge em um meio ambiente e, mesmo que posteriormente alguns sistemas podem eventualmente trocar de ambiente, ele precisará de um meio para se originar. E o sistema, ao se formar em um meio ambiente, elaborará trocas em busca de permanência. Para que um sistema sobreviva, ele deve trocar informações e interagir com o meio ambiente já que, o isolamento de um sistema o levará a morte. Sistema e meio ambiente se organizam de forma mútua, eles coevoluem.

- **Autonomia:** este parâmetro tem a ver não com independência, mas sim com a capacidade de criar estratégias de sobrevivência em certo ambiente. Na perene relação de troca entre sistema e meio ambiente, a autonomia vai se dando ao produzir informações mais complexas que contribuem para a permanência. Estas informações produzidas pelo sistema prosperam um ganho de excitabilidade inerente, assim o sistema se torna mais idôneo a reconhecer as

diferenças do meio. O reconhecimento de informações intrinsecamente está relacionado ao processo de seleção. Um sistema possui autonomia quando se torna capaz de identificar e, posteriormente, eliminar novas informações que podem conduzi-lo a uma condição de crises e variabilidades.[43]

Além dos parâmetros fundamentais ou básicos, existem também os parâmetros chamados de hierárquicos ou evolutivos.[44] Parâmetros hierárquicos ou evolutivos surgem no decorrer do tempo e podem variar de um sistema para o outro. Tais parâmetros são denominados como:

- **Composição:** irradia a natureza dos elementos, assim como sua quantidade e diversidade.

- **Conectividade:** valência que elementos e protossistemas em formação manifestam-se ao se conectar entre si e o meio ambiente. Além de propiciar um processo seletivo na consecução de elementos novos. Conectividade não é a conexão, mas sim a capacidade de gerar conexão. Sem conectividade não há sistema.

- **Estrutura:** está para o número de conexões existentes no sistema, para um dado instante de tempo.

---

[43] Uma forma de autonomia muito importante é a constituição de uma memória. Para Vieira (2000), aqui a memória não é vista necessariamente como reserva, mas sim um processo no tempo onde a reserva é constituída. Iremos tratar do assunto do tempo da criação mais adiante, no capítulo III.

[44]Importante ressaltar que alguns dos parâmetros hierárquicos ou evolutivos agregam subparâmetros, todavia, não listaremos os mesmos nesta discussão.

- **Integralidade:** capacidade que um sistema tem em gerar subsistemas.

- **Funcionalidade:** sendo este um "próximo passo" do parâmetro da Integralidade, dada a capacidade deste último em permitir emergências.

- **Organização:** ápice de uma sequência hierárquica dos parâmetros anteriores. Este parâmetro é o responsável pelo reconhecimento de diferentes níveis evolutivos em sistemas variados.

- **Complexidade:** este, por fim, podendo ser o mais efêmero e ao mesmo tempo sempre presente, manifesta-se como propensão evolutiva universal. "A complexidade comparece em toda história universal, tem um caráter objetivo e assim exprime aspectos de uma obra de arte que independem da subjetividade de um criador ou observador" (VIEIRA, 2006, p. 90). A complexidade, para Vieira, aparece não na quantidade de elementos do sistema, mas em como este se comporta.

Todo sistema, independentemente de sua natureza, passa por essa sequência hierárquica, nos indica Vieira (2006). Todo sistema se origina se tiver um material para formá-lo e um ambiente para abrigá-lo. Como compartilha Vieira, os parâmetros aqui elencados formam um esquema sistêmico de evolução, tendo ciência de que a Teoria Geral dos Sistemas não trata o processo evolutivo como progressão. Ao evoluir, os sistemas se transformam não se prendendo a uma ideia de melhora. Todo sistema aberto tem que trocar

com o universo para continuar existindo, logo a definição de sistema está condicionada aos parâmetros sistêmicos e sua processualidade.

A criação em dança, entendida como sistema vivo, pode lidar com a processualidade aqui apresentada para a busca de sua sobrevivência, uma vez que "todo sistema artístico, como todo bom sistema vivo, é um sistema aberto (VIEIRA, 2006, p. 101). No caso de Corpo Desconhecido, o auto-reconhecimento como sistema esteve presente no processo de criação, esteve em diálogo com suas inquietações, na existência de sua metodologia poética. A aproximação do entendimento de processo de criação perante a definição de sistema, segundo a Teoria Geral dos Sistemas, se dá nessa discussão não como um caráter ilustrativo, mas como um entendimento norteador de existências poéticas e suas processualidades. Afinal, "o que propomos é que o conceito de sistema, em sua fundamentação ontológica, possa vir a lidar com sistemas de alta complexidade, onde Arte, Filosofia e Ciência mesclam-se como em muitos sistemas culturais" (VIEIRA, 2000, p. 04).

2.2. Um fenômeno chamado Permanência

2.2.1. O primeiro parâmetro fundamental: continuar existindo

Podemos adotar como princípio que todas as coisas existem em diferentes tempos. O tempo de existência do ser humano é um e o tempo de existência de uma formiga, por exemplo, é outro. O tempo que a Cordilheira dos Andes levou para se elevar é diferente do

tempo que uma folha leva para cair da copa de uma árvore rumo ao chão. Dessa maneira, todas as coisas existem no tempo, mas o tempo de cada coisa existe em sua necessidade. Do orto ao ocaso, as coisas permanecem em diferentes tempos. E na existência do tempo das coisas - e do ser humano -, a estratégia é se recusar a morrer. O que na Biologia podemos chamar de instinto de sobrevivência, aqui chamaremos de "permanência".

Isto posto, retornamos: como se dá o "mover insistente" em um processo de criação em dança?

Ao tratar de criação em dança e entendê-la como sistema vivo, nosso objetivo está em direcionar nossa atenção para o tempo necessário de sua existência. Em razão disto, estamos olhando para o processo de criação como continuidade, isto é, como um sistema que busca permanecer, já que "toda a nossa vida, enquanto sistemas complexos, consiste em desenvolver estratégias de permanência" (VIEIRA, 2006, p. 22). Mas, antes disso, almeja-se aqui explanar qual o entendimento do conceito de permanência que rege a discussão que segue.

O termo "permanência" é uma referência conceitual estudada nos processos de comunicação. Este termo, em sua significação, provém de um entendimento diretamente ligado ao estudo das propriedades do ser. Distanciando-se do senso comum, onde permanência está condicionada à imutabilidade, conservação e mesmice, este fenômeno será

aqui aproximado da possibilidade de continuidade evolutiva de um sistema. Para Vieira (2006), a garantia da permanência indica que toda forma de conhecimento[45] está baseada na primordialidade da sobrevivência do sistema cognitivo. Como dito anteriormente, a permanência é primeiro parâmetro sistêmico fundamental ou básico para a sobrevivência de um sistema, diz Vieira. Permanência é um fenômeno que garante a existência e subsistência do todo e suas partes. Como propõe Vieira, todo sistema vivo é um sistema aberto, e todo sistema aberto tem que trocar com o Universo para permanecer. "O Universo, por algum motivo desconhecido, existe. E por outro motivo, também desconhecido, tenta continuar existindo. (...) O Universo tende a permanecer" (VIEIRA, 2006, p. 106).

Partindo do ponto de vista do conhecimento realista, o Universo é sistêmico e, por isso, nós - seres humanos - vivemos em uma realidade sistêmica. Isto posto, para Vieira, somos e estamos para fomentar a permanência do Universo. Na medida em que a vida e outras coisas complexas existem, o Universo pode expandir; nós e as coisas, somos uma estratégia do Universo de continuar existindo, defende Vieira. Deste jeito, "nós somos convidados a permanecer no tempo, porque o Universo tenta permanecer no tempo" (VIEIRA, 2006, p. 106).

Estamos inferindo permanência como estratégia de supervivência. O fenômeno da permanência pode ser apreendido como possibilidade de comunicação entre os sistemas e ambientes permitindo possíveis transformações. A permanência, já que falamos de um processo de criação que se reconhece em continuidade, torna-se um parâmetro responsável para a sobrevivência do sistema.

---

[45] Vieira (2006) diferencia "Tipo de Conhecimento" de "Forma de Conhecimento", onde "Tipo de Conhecimento" se refere ao modo como determinado objeto é analisado ou estudado. Por sua vez, a "Forma de Conhecimento" está relacionada ao processo cognitivo.

Todo o esforço

está para tentar

p e r m a n e c e r . . . . . .

Em dança este conceito é trazido e refletido pela pesquisadora Adriana Bittencourt Machado (2001) que, embasada em Vieira, busca compreender a permanência como um fenômeno processual evolutivo. Logo, Machado discute o fenômeno permanência como continuidade e não como estagnação. É por esse viés que estamos olhando para permanência nesta discussão. Segundo Machado, permanência é movimento, se distinguindo de equilíbrio; não há como permanecer e manter-se igual. Para Machado (2001), a permanência é um processo evolutivo, que se desenvolve em sua continuidade, sem embargo, não é um processo que se diminui a uma estabilização de estados, de tal modo que, assim, o sistema morreria. A permanência, então, acontece porque há mudança.

2.2.2. Informação como continuidade ou estratégias de sobrevivência

No processo de criação de Corpo Desconhecido, um dado emergente nas discussões do mesmo foi o reconhecimento de que ali identificavam informações. Segundo as artistas

(Kunifas e Infante) estas informações, poderiam ser reconhecidas como inquietações, questões e/ou perguntas.[46] Desta forma, este conjunto de informações que, de alguma maneira, se relacionavam, foram se afunilando no tempo da criação do trabalho artístico.

As mesmas informações que apareciam em um dia, reapareciam novamente em outro dia. Reconhecê-las e lidar com elas fez o trabalho caminhar e continuar existindo.

- CINTHIA KUNIFAS -

Já que o reconhecimento de informações está presente no processo de Corpo Desconhecido, podemos relacionar essa ação criativa de Kunifas e Infante, a fim de pensar a continuidade na criação em arte, com a escola de conhecimento eleita para esse momento da discussão que é a Ontologia Sistêmica que aborda sistemas vivos e suas possíveis estratégias de sobrevivência.

Segundo a Teoria Geral dos Sistemas, o Universo é constituído por um misto de fenômenos pautados por diversidades e semelhanças. Estes fenômenos decorrem numa organização composta de informações. A lógica sistêmica trata o Universo como acordo de diversidade, como composição de informação. Esses acordos constroem um sentido de continuidade e as informações de um sistema são de grande importância para que esse processo seja possível. Com tal característica, as informações de um sistema definem funções e geram relações.

[46] Tais detalhamentos sobre essas inquietações, questões e perguntas referente ao processo de Corpo Desconhecido foram vistas no primeiro capítulo desta Dissertação.

Para Vieira (2006), informação é a diferença que faz diferença, ou melhor, informação é tudo aquilo que diminui sua incerteza e acarreta um certo nível de certeza, ou a certeza total. A principal característica da informação, seja objetiva ou subjetiva, é dar critérios, meios de sobrevivência, de conseguir a permanência, ao atuar por redundância, por repetição, diz Vieira.

Ao tratar do processo de criação em dança que lida com o "mover insistente" e entendê-lo como sistema vivo segundo a escola de conhecimento aqui elegida, torna-se impossível não ressaltar que estamos olhando para a Teoria da Matemática da Informação de Claude Shannon[47] que pensa a informação como propriedade de conhecimento. Machado, ao lidar com o problema da permanência, discute informação sob o ponto de vista de Solange Silva (2000) que aborda a fórmula da informação de Shannon[48] relacionando-o à fórmula para a entropia de Ludwig Boltzmann.[49]

Silva (2000), por via da Teoria da Informação e da Física da Informação, que pensa a manifestação da informação no contexto da natureza e também como sua existência na esfera da comunicação humana, questiona o problema da informação visando um abeiramento *sígnico*. Utilizando-se da Semiótica como veículo de investigação, Silva considera o conceito de informação como uma ordem lógica que cria um vínculo entre o fenômeno e o real e que, como grandeza física, a informação evidencia-se nas semioses materiais e na comunicabilidade humana, pensando sobre a lógica do significado da ideia ou mensagem. Silva identifica a informação como um componente do signo possibilitando que a informação e o significado sejam compreendidos como *continuum*.

---

[47] Engenheiro matemático que criou a fórmula da informação em 1948 e desenvolveu, juntamente com Warren Weaver, a Teoria Matemática da Informação.
[48] $I = n \log_2 p$
[49] S=K In W

Para Machado, que se alicerça em Silva (2000), nos processos evolutivos complexos não é possível desunir a ação da informação da ação de entropia. Ambas as ações se caracterizam opostas, no entanto, se unem no fenômeno da permanência. Diante disto, antes de continuarmos com a presente discussão propomo-nos, a seguir, a dar um intervalo a fim de brevemente explanar a questão da entropia em sistemas vivos.

Entropia é um conceito da termodinâmica que mede a desordem das partículas de um sistema, e seu significado consiste em resíduo desorganizado dentro do mesmo. Em outras palavras, se por um lado a informação consiste em medida de organização, a entropia, por outro lado, é medida como uma grandeza de conjunto de desorganização. Toda informação, associada aos constituintes de um sistema, provoca entropia, diz Vieira (2006). Assim, todo o sistema possui entropia. Mas, "ambas são necessárias para a permanência, que se configura como medida entre essas duas grandezas" (MACHADO, 2001, p. 13).

Entropia é grau de desorganização e, em vista disto, todo sistema tem um teor de desorganização. Sistemas vivos são parcialmente organizados e parcialmente desorganizados. Vieira defende que o sistema precisa disto, pois quando ele entra em crise, já que ele é aberto, ele necessita se reorganizar e se ele não se reorganizar ele corre o risco de perecer. Segundo Vieira, a entropia em excesso é muito ruim, mas em uma quantidade moderada, ela pode ser usada para garantir a permanência. Repetindo: a "informação" ao atuar por redundância, por repetição está associada ao grau de organização de um sistema, já a "entropia" é o grau de desorganização. Ambas precisam trabalhar juntas para garantir a permanência.

Dando seguimento, para Machado (2001), informação e entropia são necessárias para a continuidade de processos evolutivos. Machado (2001) aborda o entendimento de informação visando a entendê-lo como fator pertinente a uma possível permanência ao atuar como regularidade, como estratégia de profundidade em ambientes.

> Para uma melhor clareza sobre entropia e sua relação com a informação, vale recorrer a exemplos de dissipação, ou seja, de transformação de um estado a outro dentro do sistema. A entropia pode ser entendida como uma passagem, uma mudança, sendo ela irreversível, mas variando de intensidades a depender da ralação das coisas, dos sistemas e seu meio ambiente. (MACHADO, 2001, p. 13 e 14)

Para Machado, a informação outorga permanência ao operar por redundância, ao formar padrões por contínuas replicações. Este assunto é demasiadamente complexo e detalhado. Apesar disso, não nos atentaremos a ele tal qual sua necessidade de entendimento exige. Nesse instante, nos basta ter ciência de que informação, segundo a teoria de Shannon, é versada como subjetividade do ser.

Bem, como disse Mônica, Corpo Desconhecido pertence a um conjunto de inquietações e informações. E para que este conjunto fosse se transformando aos poucos em linguagem, em um trabalho artístico, nós estávamos apenas de olho no que poderia aparecer no caminho e ver como isso iria fazer sentido com as informações que já existiam e não estavam sendo percebidas. Estávamos sempre observando lidando com as perguntas que não surgindo.

- CINTHIA KUNIFAS -

50

[50] Cinthia Kunifas em apresentação do espetáculo Corpo Desconhecido na Mostra Dança Performativa - Museu Oscar Niemyer, Curitba/PR, 2012. Foto Sergio Ariel.

Em Corpo Desconhecido, que existiu em insistência, as artistas lidaram com informações ou inquietações que, com o passar do tempo, iam sendo percebidas. Tais informações que fomentavam a obra eram replicadas, revisitadas a cada ensaio, a cada encontro ou aula em que as artistas vivenciavam. “Para permanecer sistemas evoluem elaborando informações a partir de uma história” (VIEIRA, 2006, p. 22). Assim sendo, informação se apresenta como vínculo entre a matéria e a representação dos sistemas. “Se a permanência, em sua generalidade, é continuidade, evolução, faz-se necessário distinguir os particulares, as diversidades e diferenças o que torna possível através da informação” (MACHADO, 2001, p. 10).

Já dito por Vieira, informação é a diferença que faz diferença de um sistema, entendendo a informação como substrato de um fato, ou seja, as informações de um sistema permitem permanência ao agirem como regularidade, formando padrões e replicações como estratégia de penetrações em ambientes, também complementa Machado.

O fato é que comigo e com Cinthia, nesta parceria que já dura mais de quatorze anos e que vem desde Corpo Desconhecido, as coisas acontecem muito devagar. Leva muito tempo para as informações ganharem corpo. A coisa vai se configurando mesmo do jeito que ela é. Corpo Desconhecido, principalmente foi um processo lento, em que as informações e inquietações que iam permanecendo é que direcionavam e construíam o trabalho.

- MÔNICA INFANTE -

E isso que a Mônica está falando me faz pensar que Corpo Desconhecido só permaneceu por tantos anos porque as informações eram também, de algum modo, insistentes. Isso é muito legal pra pensar sobre permanência. Pois o que permanece, só permanece quando faz sentido no tempo. Quando não fizer mais sentido para o artista o trabalho morre, e tudo bem, pois tudo na vida tem seu tempo de existência.
- CINTHIA KUNIFAS -

No fenômeno da permanência, a "função" da informação em um sistema consiste em "distinguir" a subsistência ao singularizar o que existe. "Seja qual for o tipo de informação contida em um ambiente, sua 'lei' é perseguir a permanência" (MACHADO, 2001, p. 10).

Uma vez mais:
todo o aparato
está
para tentar
p e r m a n e c e r . . . . . .

2.2.3. Passo, tropeço e passo

Já que falamos aqui de processo criativo como sistema vivo, revelando-se a partir do "mover insistente", entenderemos que todo sistema vivo é então composto por um agrupamento de informações que podem gerar vínculos, assim "existir está submetido a relações que por sua vez geram dissipação, configurando realidade a existência de um fluxo entrópico" (MACHADO, 2001, p. 16). A relação pode produzir crise, e a crise, por sua vez, pode produzir evolução. Entretanto, Machado nos alerta que não existe a possibilidade de permanecer existindo em crises subsequentes, o que faz ver a conveniência de uma metaestabilidade, ainda que relativa.

Segundo Kunifas, em determinado momento em Corpo Desconhecido, a proposição norteadora do processo criativo[51] entrou em crise por parecer já estar de alguma forma desgastada. Após esta etapa, as artistas tiveram que viver esse instante de vazio e foi no vazio que veio a constatação de que este já era um ambiente de questionamento. A proposição foi então atualizada a partir desta crise, do sentimento de vazio, de não saber para onde ir. A crise, neste caso, contribui para um passo dado, para seguir caminhando, seguir dançando, diz Kunifas. No entanto, a artista alega que a busca está sempre direcionada a querer chegar à tranquilidade.

> O sistema que quer permanecer busca uma metaestabilidade uma vez que está incessantemente trocando informação com o meio ambiente. Nessas relações de troca de informação, ele vive estados de instabilidade e de incerteza, mesmo estando organizado internamente. O sistema é 'convidado' a transformar-se dinamicamente, na tentativa de se manter. Assim sendo, um sistema que se alimenta de relações com

[51]Aproveitamos para lembrar que a proposição norteadora de Corpo Desconhecido envolve: "enquanto eu não souber o que fazer, eu não faço nada. Eu permaneço esperando".

> o meio, é reconhecido como sistema aberto atendendo, assim à condição de permanência (MACHADO, 2001, p. 18).

Ao caminhar, o tropeço - ou crise - é uma realidade possível. Ao tropeçar, o corpo tenta se equilibrar para seguir caminhando. Parece que no processo de criação que se apega ao "mover insistente", a diversidade material pode estar relacionada com a troca de informações distintas ou relações existentes no processo. Para Machado, a permanência se dá pela distinção de informações presentes no sistema em que ela atua. Desse modo, a existência de um sistema está submetida às relações que geram dissipação. No que diz respeito às distinções, ou diferenças, as informações de um sistema são o que singularizam o mesmo.

Segundo Vieira (2006) diferença é a sustentação, do ponto de vista da ontologia, do conceito de informação. "Diferenças podem estar associadas às distribuições espaciais na organização de um sistema ou podem surgir ao longo do tempo, na evolução de alguma propriedade do mesmo" (VIEIRA, 2006, p. 78). Como resultado, a distinção das informações de um sistema ou do processo de criação se apresenta como contribuição potente para o fenômeno da permanência, já que a principal característica da informação, seja objetiva ou subjetiva, é dar critérios, meios de sobrevivência, de conseguir permanência, apresenta Vieira (2000). E, de maneira insistente, retomando pela terceira vez o que diz Vieira: informação é a diferença que faz diferença.

Já que a distinção está intrinsecamente relacionada à relação, e ao falarmos de processo criativo, a distinção pode ser também aproximada da constatação, uma vez que "permanecer exige sensibilidade para reconhecer" (MACHADO, 2001, p. 23).

Insistindo:

todo o afinco está para tentar

p e r m a n e c e r . . . . . .

. .

Corpo é um sistema informacional, e pode ser entendido como sistema vivo, comunica-se com o ambiente podendo modificá-lo ao mesmo tempo em que é modificado. Para tanto, no modo de pensar processo de criação, as informações presentes no processo podem atuar como mecanismos para a permanência. "Para permanecer sistemas devem ser abertos, trocar com outros sistemas ou com ambientes que os envolvam" (MACHADO, 2001, p. 41). Consequentemente, perceber-se em processo é o modo como o corpo lida com suas informações.

> O corpo modula informações, agrega, reconhece, opera na esfera da sintaxe e da semântica como um reorganizador constante das suas propriedades, estruturas, funções, pois tem como objetivo dar continuidade às suas próprias informações, valores e signos (MACHADO, 2005, p. 79).

As informações de um sistema podem atuar como organismo de conexões, gerando complexidade, propõe Vieira. A partir da relação das diferenças de um sistema, novas informações podem se tornar provenientes e, de tal modo, novas outras informações originadas. Isso sendo considerado, processo de criação neste estudo está entendido sobre o ponto de vista de Kunifas e Infante, que é: tudo acontece lentamente com um passo após o outro.

Segundo Machado (2001), a informação aufere oportunidades de permanência quando é replicada. “Essa replicação ‘cega’ nos leva a um entendimento de um programa de continuidade que, por sua vez, contém memória” (MACHADO, 2001, p. 30). Permanência é, pois, uma estratégia de sobrevivência. Para atender essa estratégia de sobrevivência, diz Machado (2001), o sistema demanda agregar e manter informações que fortificam suas posses.

Um sistema vivo, como o processo de criação, é composto por informações. As informações estão em trânsito gerando comunicação, replicando-se, complexificando-se. Aliás, o processo de criação é um sistema informacional em evolução. “Toda tentativa é de permanecer e, como cada singularidade contida no Universo possui seu tempo de duração, a investida é replicar informações como sinal de permanência” (MACHADO, 2005, p. 80). Isso se caracteriza como um sistema vivo em constante mudança, como continuidade. “Permanecer, então, consiste em transitar em processos de regulação e crise apresentando-se como um trânsito gerador de complexidade, consequentemente, mostra-se imprescindível para a continuidade de processos” (MACHADO, 2001, p. 22). Ao tentar permanecer, o sistema manifesta-se em ações contínuas que dizem respeito a estados criativos de processos evolutivos, diz Machado. Permanecer, logo, se relaciona com um fenômeno evolutivo, uma vez que a permanência é um parâmetro necessário de todo sistema vivo.

No caminho de nossa criação as informações são ressignificadas vagarosamente. Leva tempo. Como diria Mônica: um passo após o outro. Por isso, o trabalho é diário. Nós ensaiamos uma vez por semana, mas

falamos sobre o trabalho praticamente todos os dias, olhando para as informações que permanecem de um dia para o outro. Vamos alimentando aquilo que nos interessa e trabalhando com isso.

- CINTHIA KONIFAS -

Ao falarmos de criação em dança que se apega no "mover insistente", pensar sobre o fenômeno da permanência pode contribuir para um processo evolutivo que se fortalece a cada instante. E, para isso, é preciso ter ciência de que a relação pode ser um fator importante para o fenômeno da permanência. Estamos falando de permanência como duração no tempo, isto é, o quanto algo consegue existir no tempo, como algo existe entre o orto e o ocaso. Quanto tempo uma coisa existe e para alguma coisa existir ela precisa necessariamente se relacionar com o meio e, em consequência, mudar. Segundo Vieira (2006), praticamente nada, dentro da realidade, consegue ser imutável. Tudo muda. Desta forma, permanência não significa conservadorismo, como algo que se mantém estático, imutável. O que fica no tempo pode ser o mesmo, embora esse mesmo, de uma forma ou outra, sofrerá mudança. Permanência, faz parte do jogo da evolução, por isso, para durar no tempo, as coisas evoluem.

No início desta discussão sobre permanência, levantamos a questão de que "na existência do tempo das coisas - e do ser humano -, a estratégia é se recusar a morrer", em outras palavras, "[...] a morte é que é o grande motivador, o grande motor de toda a cultura: o confronto com a morte é que leva o homem a tentar se superar, ou seja, atingir o problema da permanência" (VIEIRA, 2006, p. 106). Após o "nascente" - orto -, a tentativa é tardar o encontro com o "poente" - ocaso -. Se a grande estratégia aqui está na recusa da morte, permanência, então, a nosso ver está inteiramente relacionada com a vida.

CAPÍTULO III

O Mover Insistente e o Necessário Tempo das Coisas

"o tempo
entre o sopro
e o apagar da vela"

Paulo Leminski

3.1. O processo de criação como sistema

3.1.1. Relações e conexões

O processo de criação em dança é um acontecimento que pode estar constituído de elementos intuitivos, poéticos concretos e/ou não concretos. Este acontecimento é um conjunto de elementos que se dá por organização ou, até mesmo, desorganização. No processo criativo, os elementos, mesmo sendo de diferentes naturezas, se interligam e podem conversar entre si. Assim, o processo de criação pode ser visto como um sistema que gera interconexões de sentido estabelecendo vínculo entre as partes.

Outrora vimos que a definição de sistema é encontrada em diferentes disciplinas.

Nesta reflexão, usamos essa definição a fim de discutir sobre o acontecimento criativo como interação informacional dos conjuntos que o compõem. Se estamos tratando do processo de criação como sistema, podemos pensá-lo como passível a crises e estabilizações, complexidade, reconhecimento de informações, combinações e ajustes do que dele pode vir a emergir. A criação, desta forma, pode ser um processo de construção de relações. Chamar a atenção para essa questão torna-se de grande importância para pensar a insistência na criação que se dá por meio de interações, constatações e percepções.

Sob esse ponto de vista, Cecilia Almeida Salles (2006 e 2011) aborda o processo de criação como uma rede de interconexões instáveis que gera relação. Para Salles, a criação não é um recinto de armazenamento de informações, mas uma ação processual transformada no tempo, que abrange seleções, apropriações e acordos, suscitando traduções e modificações.

> O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece, deste modo, como um processo inferencial, na medida em que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos "mundos" novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado, quando nexos são estabelecidos (SALLES, 2011, p. 93-94).

Estamos entendendo o processo de criação como sistema evolutivo na medida em que este se conecta com seus elementos, internos ou externos. Neste aspecto, a ação criativa se apega na possibilidade da construção de relações e pode vir a formar uma rede operacional que se concatena em sua continuidade. A ação criativa se dá na vinculação de acontecimentos. Para Salles (2011, p. 93-94), que discute o processo de criação como rede de conexões, "a lógica criativa consiste na formação de um sistema que gera significado, a partir de características que o artista lhe concede, ao longo do processo" (SALLES, 2011, p. 95). Por consequência, os significados emergem através dos nexos de sentido, contribuindo para a

existência do sistema.

Vimos no primeiro capítulo que Corpo Desconhecido existiu como um coletivo de informações que buscou relações. As informações que falamos aqui podem ser entendidas, nesta obra, como: sua questão original da pesquisa artística, os artistas colaboradores que contribuíram para a criação do espetáculo, as familiaridades de pensamento que a obra abriga, as práticas que a artista vivenciou, entre outros. A criação de Corpo Desconhecido vista aqui como sistema que busca permanecer esteve atrelada então às relações realizadas entre si. No processo de origem da obra artística, estas relações foram acontecimentos que contribuem para a potencialização do que surge. "Este processo temporal caminha de uma nebulosa fértil em direção a alguma forma de organização. A obra em criação é um sistema em formação que vai ganhando leis próprias" (SALLES, 2011, p. 41). A partir disso, o processo de criação pode ser visto como um sistema constituído por muitas questões que surgem do acaso e que podem ou não ser planejadas. As impressões que se concretizam no fazer correspondem a um misto de certezas e incertezas que pode gerar insistências, objetivando não apenas o que ainda está por existir, mas existindo em permanente relação com o que acontece agora, aprofundando-se no que se tem, esgarçando o que existe entre o orto e o ocaso. A insistência torna-se um ato de encadeamento, uma ação relacional, que, nesse viés, pode corresponder a uma composição.

> Essa visão do processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantêm como sistema complexo (SALLES, 2006, p. 22).

Se, por um lado, um sistema vivo é um coletivo ordenado de elementos que estão interligados e que interagem entre si, o processo de criação pode ser compreendido como um ambiente de complexidade. No caso de Corpo Desconhecido, a obra se origina através de

inúmeras associações que estão em relação com seu meio interno e externo. Assim, o processo criativo de Corpo Desconhecido pode ser um sistema que busca estratégias de sobrevivência, que, nesse sentido, interage com seu tempo social e individual.

52

[52] Cinthia Kunifas em apresentação do espetáculo Corpo Desconhecido no Rumos Dança, Itaú Cultural, São Paulo, 2003. Foto: Gil Grossi

3.1.2. Relações e o ambiente não linear da criação

Paremos por um instante para pensar na imagem de uma lagoa. Esta formação geográfica composta por múltiplas existências pode ser reconhecida como um corpo de água em que há micro correntezas conduzidas termicamente e também correntes provocadas pelo vento. A lagoa é caracterizada por pouco fluxo, porém, nele dificilmente se encontra água estagnada. Nas profundezas deste corpo de água existe um ambiente de vida vegetal e animal. As existências na lagoa contribuem para o equilíbrio desse sistema. Nesta reflexão, tentaremos aproximar o entendimento de processo criativo como uma organização parecida com a formação de uma lagoa, onde as existências convivem buscando a permanência do sistema.

Realizaremos, então, o convite de olhar para o entendimento de processo criativo desassociando-o da imagem de trajetória ou de um caminho que se identifica como linearidade. É claro que cada artista define e entende seu processo da maneira que lhe é mais coerente, entretanto, nesta reflexão, não queremos nos apegar no princípio de começo, meio e fim como condição inevitável para que a criação aconteça. Assim como no processo de criação, uma lagoa é um ambiente onde os elementos convivem, convergem e também divergem, ou seja, estamos aqui falando de relação. Neste ambiente complexo, os elementos contribuem para a existência do sistema. Deste modo, a criação artística aqui está sendo vista como evolutiva e não progressiva.[53]

As relações presentes no processo de criação podem estar na contaminação de mão dupla, entre processo e ambiente. A criação pode acontecer por múltiplas direções. Para Salles

[53] Vale a pena lembrar que Vieira (2006) destaca que evolução não está para apreensão de melhora. Assim, devemos entender evolução distanciado da assimilação de progressão.

(2006), a não linearidade no processo criativo leva ao entendimento de rede ou relações. A criação em rede, segundo Salles, é um ambiente de interações de nexos, um laço de interconectividade dos elos. A criação, para ela, se desenvolve no tempo de constatações que podem ser resultados de ações existentes além do próprio processo. "Uma decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. A obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações" (SALLES, 2006, p. 27). A criação, nesse caso, não é vista como fragmento de acontecimentos, ela é entendida como um sistema aberto que interage com os internos e os externos ao processo. A criação em rede pode ser relacionada como um contágio que cresce para diferentes lados, segundo Salles. O processo criativo, então, pode ser entendido não como trajeto, mas como estado de existência de junções e vínculos.

> Sob esse prisma, é interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes; que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas (SALLES, 2006, p. 33).

O estado dinâmico da criação pode se organizar pela confluência das ações presentes nesse processo. Para Cinthia Kunifas (2008), a sistematização de Corpo Desconhecido é observada ao perceber como a criação se relaciona com os conteúdos existentes na obra e em seu processo de maneira não linear. Essa ação, para Kunifas, implica na construção relacional de um corpo que explicita um movimento característico de sua dança. A busca na criação insistente em Corpo Desconhecido esteve relacionada com as interconexões dos elementos do sistema. Segundo Salles (2011, p. 44), "A produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas (...). Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de

tendências que se inter-relacionam".

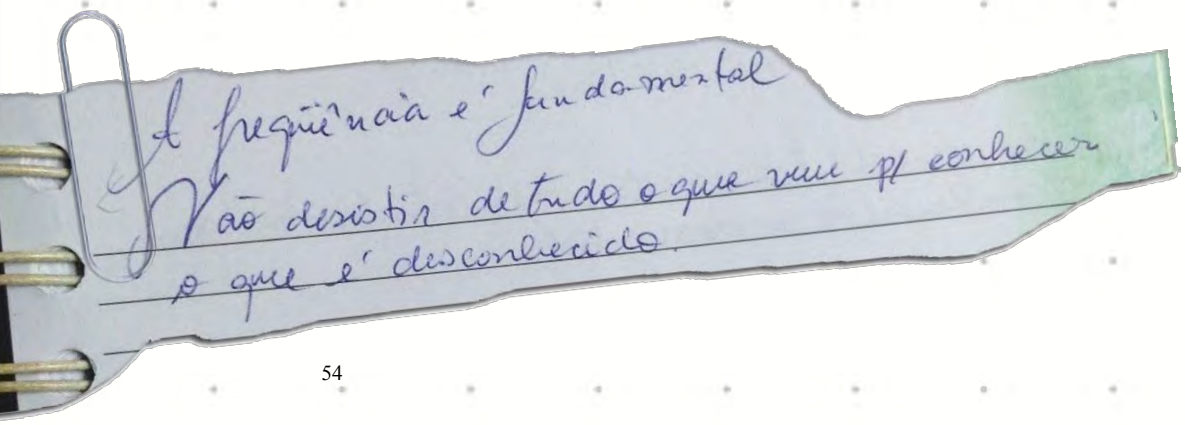
Entre o orto e o ocaso, sistemas vivos em geral lutam para permanecer. O processo de criação como sistema, aqui, está sendo discutido como estado evolutivo de relações e interconexões, como possibilidade de existência na permanência, distanciando-se da lógica progressista. A partir desta premissa, pensaremos na insistência que pode também ser uma estratégia de sobrevivência processual.

3.2. O mover insistente

Nós somos duas insistentes. Essa é nossa característica enquanto pesquisadoras. Enquanto não desgastar, para nós, o movimento não é palpável.
- MÔNICA INFANTE -

Uma característica que reconhecemos como "insistência", é a necessidade de habitar uma coisa por muito tempo. Somente habitando algo, insistentemente, é que a coisa se torna, para nós, preciosa.
- CINTHIA KONIFAS -

3.2.1. A insistência na criação



[54]

No processo de criação, a ideia de mobilização pode, por muitas vezes, apresentar-se de forma caótica e ambígua, impregnada por distintas questões que direcionam o trabalho artístico para possíveis vertentes ulteriores. No entanto, nesta pesquisa, estamos interessados na criação que insiste em uma mesma questão. Estamos entendendo por insistência a criação que existe na dilatação do tempo, em uma estratégia de sobrevivência que busca esgarçar o que existe entre o "nascente" - orto - e o "poente" - ocaso -, ou seja, estamos olhando para a insistência como um mergulho que se prolonga na ação criativa.

> O foco de atenção é o processo por meio do qual algo não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. [...] O poder da descoberta de cada teoria e a habilidade interpretativa de cada pesquisador oferecem a possibilidade de nos aproximarmos mais do percurso criador (SALLES, 2011, p. 23).

[54] Trecho do caderno de Cinthia Kunifas em que constam anotações sobre o processo de criação de Corpo Desconhecido.

O ato de insistir como ação criativa, em Corpo Desconhecido, se relacionou com o permitir um mergulho no tempo da criação. Sobre seu processo criativo, Cinthia Kunifas (2008, p. 107) alega que "embora o processo de *re-integração* tivesse se iniciado dez anos antes da criação de Corpo Desconhecido, como todo processo foi necessário tempo para que os padrões fixados pudessem ser alterados". Assim sendo, em Corpo Desconhecido, as ideias de mobilização foram amadurecendo com o decorrer do tempo. A insistência no tempo de vivência das questões originais da obra fez com que Corpo Desconhecido se tornasse uma experiência artística construída na continuidade, afirma Kunifas (2008). Estamos, portanto, discutindo a insistência na criação em dança como estratégia de sobrevivência, como continuidade. Por isso, quando se trata sobre insistência na criação, a fim de problematizar a questão, convidamos novamente a refletir sobre a pergunta protagonista desta dissertação:

como se dá o "mover insistente" em um processo de criação em dança?

Insistir em criar, perceber e dançar Corpo Desconhecido, foi uma maneira de continuar viva.
- CINTHIA KUNIFAS -

Para Sayonara Pereira (2011, p. 05), que discute o processo criativo de sua própria obra, “o tempo irá organizar e dar andamento as ações, indicando ritmos à composição, apresentando os acontecimentos para que estes ocorram um após o outro, mesmo que não se intente um produto final com a fórmula de: início- meio- fim”. Desta forma, temos conhecimento de que a variação de ideias no processo de criação artística pode ser cabível. Contudo, compete-nos nesta reflexão discutir a insistência que se torna continuidade perante o entendimento das questões presentes no processo criativo para um possível aprofundamento da obra artística. “É o artista que frequentemente rompe os paradigmas existentes e passa a reinventar, na concepção e estruturação da afirmação cênica que acontece a cada apresentação” (PEREIRA, 2011, p. 8). Como resultado, aprimorar torna-se corporificar.

3.2.2. O tempo singular da criação

Vimos que a permanência tem a ver com a vida já que, no que se refere à sobrevivência, as coisas tendem a se recusar a morrer. No segundo capítulo desta Dissertação, ao discorrer sobre o fenômeno da permanência com o intuito de falar de sistemas evolutivos e do “mover insistente”, disparamos um alicerce em que pensamos que todas as coisas existem em diferentes tempos. Do orto ao ocaso, o tempo de existência do que emerge e busca continuar existindo acontece de modo singular. Segundo Jorge de Albuquerque Vieira (2006), na Teoria Geral dos Sistemas, a noção de tempo, no Universo como um todo, convém de uma mera sensação de antes e depois. Assim, um fator de medida do tempo, como apresenta Vieira, pode ser o feito da mudança. Conforme Vieira (2006), para durar no tempo o sistema

precisa evoluir. Portanto, ao falar de tempo na criação, nos direcionaremos no permitir-se insistir, e neste caso, dar-se tempo *a*.

> *Em nosso processo, a criação precisa de tempo de estúdio, tempo de assimilação. E lidar com isso e aceitar essa nossa condição é também uma escolha. Levamos tempo. Temos consciência disso e bancamos essa realidade.*
>
> - MÔNICA INFANTE -

Importante ressaltar que pensar sobre o tempo, nesta pesquisa, está para o ponto de vista da bailarina Cinthia Kunifas e a relação que ela viveu com seu processo dando-se tempo. O objetivo da pesquisa não é aprofundar-se em uma discussão de cunho filosófico sobre o tempo, mas também não podemos ignorar a força e importância que o "dar-se tempo" teve na criação de Kunifas. Por isso, quando falamos de tempo, estamos ocupados em partilhar o tempo experenciado em Corpo Desconhecido como uma vivência desacelerada, sem urgência.

Muito já foi dito e discutido sobre o tempo nas artes cênicas. Nas artes do movimento, Rudolf von Laban (1879 - 1958) se apresenta como uma forte referência para falar de tempo, já que trata o tempo como um dos fatores do movimento. O fator do movimento "tempo", apresentado por Laban (1978, p. 185), "pode ser associado à faculdade humana de participação com decisão. As decisões podem ser tomadas ou inesperada e subitamente, deixando que uma coisa desapareça e seja substituída por outra". Não iremos aqui nos aprofundar nas discussões apresentadas por Laban, mas teremos essa reflexão como ponto de

partida para olhar para o "tempo" como acontecimento fundamental para a criação, uma vez que estamos nos propondo a falar de insistência como possibilidade contínua na vivência artística.

Sobre o tempo da criação, Salles (2011) defende que o mesmo se dá na pluralidade dos acontecimentos, ou seja, no ato de criação existem diferentes tempos que atravessam o "ser" criador. "O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de manutenção. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador" (SALLES, 2011, p. 40). Deste modo, o tempo de aperfeiçoamento da criação, para Salles, torna-se uma necessidade prática e, consequentemente, a relação entre o que se "tem" e o que se "quer" se transforma em uma tradução de experimentos, adaptações e convergências levando à maturação.

Para Machado (2005), sob o ponto de vista sistêmico, o tempo surge quando emerge como singularidade. Para permanecer, o sistema evolutivo requer o fluxo do tempo. Existências significativas se configuram ao reafirmar sua valia de maneira temporal. Machado defende que as qualidades dos sistemas evolutivos ganham chance de existência, ao gerar a *presentidade* na singularidade de seu tempo. O tempo vivido pelo artista, logo, pode se dar de forma singular, existindo dentro de sua lógica de ações e necessidades. Para Salles (2011), o processo de criação se apresenta como um ato permanente, não estando vinculado ao tempo cronológico, ou tampouco a espaços determinados. "A criação é resultado de um estado de total adesão" (SALLES, 2011, p. 40). Assim sendo, a criação que se dá na insistência não pode, talvez, ser medida através de uma mesma lógica operacional. É o artista que, ao mergulhar insistentemente em seu fazer, tateará seu tempo e construirá sua *presentidade* necessária para a criação.

No primeiro capítulo, quando falávamos sobre o processo de criação de Corpo Desconhecido, foi apresentado um calendário das apresentações do espetáculo durante os anos de sua existência. Convidamos uma vez mais a resgatar esse calendário:

- 2003 - 3ª edição do Conexão Sul – Encontro de Artistas Contemporâneos da Região Sul - versão Santa Catarina – Florianópolis/SC;
- 2004 - Rumos Itaú Cultural - Itaú Cultural - São Paulo/SP;
- 2004 - Rumos Itaú Cultural - Palácio das Artes - Belo Horizonte/MG;
- 2004 - Evento Verão Encena - Atelier de Criação Teatral (ACT) – Curitiba/PR;
- 2006 - 4ª edição do Conexão Sul - Encontro de Artistas Contemporâneos da Região Sul - versão Rio Grande do Sul – Porto Alegre/RS;
- 2008 - Mostra de Dança da FAP - Faculdade de Artes do Paraná - Curitiba/PR;
- 2011 - Mostra de Dança da FAP - Faculdade de Artes do Paraná - Curitiba/PR;
- 2012 - Evento Performeios - Tardanza Espaço de Arte - Curitiba/PR;
- 2012 - Evento Dança Performativa - Ação Performativa no Espelho D'Água do Museu Oscar Niemeyer (MON) - Curitiba/PR;

- 2013 - Universidade Pública Federal de Uberlândia - Uberlândia/MG;

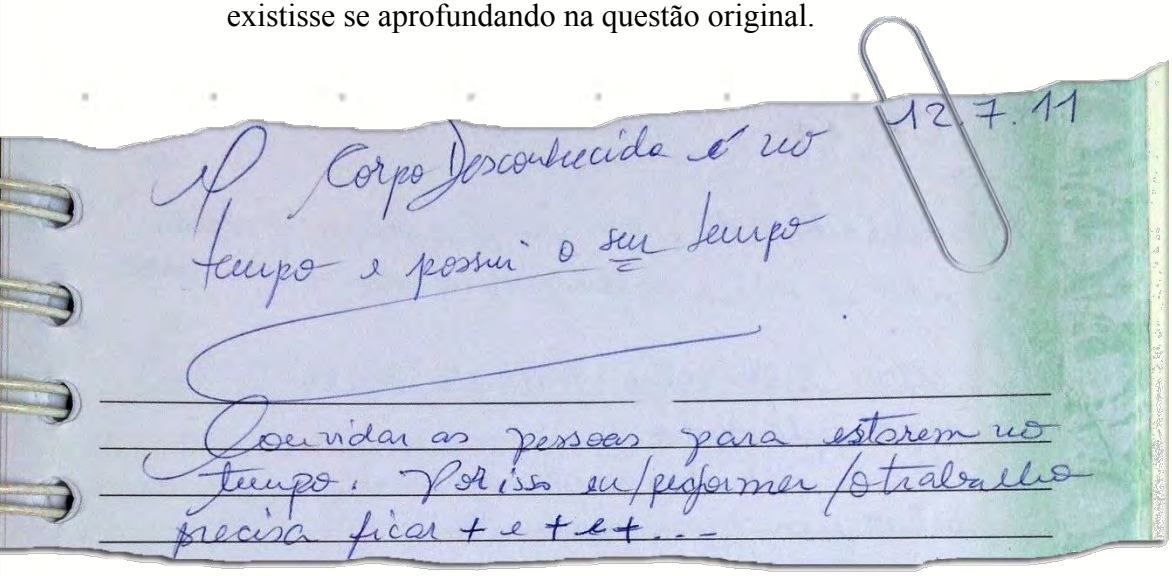
- 2014 - Evento Linguada - Espaço Cultural Casa Selvática - Curitiba/PR.

Ao notar o quadro anterior, podemos perceber que as apresentações de Corpo Desconhecido aconteceram de forma espaçada. Sobre isso, Kunifas e Infante dizem que esta lógica se deu, pois, o processo de Corpo Desconhecido, aconteceu desse modo, muito lento. Após uma apresentação, um leque de questões era aberto e as artistas precisavam permanecer com elas para entendê-las e saboreá-las. A cada apresentação, a questão precisava de tempo para ser apreendida. Assim, segundo as artistas, não fez sentido um número de apresentações numerosas, pois o trabalho exigiu tempo de maturação pós a experiência de cada apresentação.

> *Para essas questões fizessem sentido em nosso trabalho, precisou de tempo.*
> CINTHIA KUNIFAS

No processo de criação do espetáculo Corpo Desconhecido, a relação com o tempo foi um fator crucial para que a obra fosse sendo aprimorada. Sobre o tempo de criação deste espetáculo, Cinthia Kunifas (2008, p. 107) diz que "a integração entre meu corpo e seu entorno, entre meu cotidiano e minha arte foi acontecendo ao longo do tempo, tendo se

consolidado com o processo de criação de Corpo Desconhecido". Para Kunifas (2008), a interação e integração com seu processo criativo acontecem sim no tempo de existência da criação, a partir de um diálogo constante que se dá de maneira permanente, construindo momentos que vão sendo atualizados na medida em que a obra entra no tempo de apreensão da mesma. Segundo Kunifas (2008), assumir seu o tempo singular foi o modo com que ela lidou e percebeu suas questões, e como estas questões fizeram parte de seu processo. Por isso, quando pensamos no "mover insistente" podemos talvez suspeitar que a experiência processual pode construir o tempo necessário da criação, dando sentido ao que emerge e amadurecendo seu fazer. Kunifas compartilha que em Corpo Desconhecido, a experiência criativa foi construída através do tempo. Portanto, esta experiência contribuiu para que a obra existisse se aprofundando na questão original.


12.7.11
O Corpo Desconhecido é no tempo e possui o seu tempo
Convidar as pessoas para estarem no tempo. Por isso se/performer/o trabalho precisa ficar + e + e + ...

55

55 Trecho do caderno de Cinthia Kunifas em que constam anotações sobre o processo de criação de Corpo Desconhecido.

Segundo Kunifas (2008), Corpo Desconhecido se deu por uma metodologia da experiência que foi se delineando a partir da dinâmica do próprio trabalho. Essa experiência é, para Kunifas, temporal e se deu de forma dilatada. Sobre o processo de criação de Corpo Desconhecido, Kunifas (2008. p. 78) diz ainda que "eu vivenciava um momento de grandes transformações, das quais fui tomando consciência apenas com o passar do tempo". Viver o tempo sem urgência, em Corpo Desconhecido, contribuiu para a maturação da obra, diz Kunifas. Destarte, ao pensar sobre o "mover insistente", viver o necessário tempo das coisas, pode contribuir para a imersão na questão original e, principalmente, o aprofundamento na mesma.

3.2.3. A continuidade na prática criativa

Ao tratar do necessário tempo das coisas, do ponto de vista criativo, a imersão na questão original do trabalho artístico talvez seja uma ação de grande valia para o processo de insistência. A partir disso, será que podemos defender que a continuidade pode ser entendida como órgão vital que promove potencialidade em um processo criativo que se apega ao fazer insistente? Mas o que de fato significa continuidade na prática criativa da dança?

Ao propor um diálogo a partir do conceito de permanência no sentido de continuidade, Machado (2001) diz que um sistema evolutivo é provido por um atributo de potencialidade contínua, ao emergir singularidades, e é neste e por este atributo de potencialidade que determinado sistema permanece. Para Machado (2005, p. 78), "permanecer é estar e ser *continuum* no fluxo do tempo, transformando-se pelo diálogo das trocas necessárias e

evolutivas". Não estamos olhando para continuidade como linearidade ou como um fluxo em que nada é atingido ou mesmo em que os acontecimentos são estagnados. Estamos nos atentando para a continuidade como duração viva em que a lógica das coisas se adapta para sobreviver.

Corpo Desconhecido, que insistiu na questão original existiu em continuidade por mais de uma década, assim, ao pensar sobre a continuidade que este trabalho construiu relacionando com o que Machado (2001) aborda sobre a permanência, podemos considerar que a continuidade de um processo pode também ser responsável pela emergência de singularidades, especificidades e características que potencializam o processo levando-o à permanência. "A continuidade aparece como necessidade, como manutenção de padrões regulares e esforços de atualização de novos arranjos por relações de semelhanças e diferenças" (MACHADO, 2005, p. 79). Então, o tempo singular da criação que se dá na continuidade pode possibilitar um ganho de existência significativa através das particularidades do artista que vai ditando e caracterizando o processo criador. O ato da criação, como discutido anteriormente, pode se dar pela não urgência e assim descobrir potencialidades, uma vez que "toda potencialidade tem a natureza de um *continuum*" (MACHADO, 2001, p. 91).

No processo de criação, ao abordar o "mover insistente" que leva o mesmo à uma continuidade, e tendo esse pensamento direcionado para Corpo Desconhecido, podemos aqui aproximar o entendimento de que a continuidade não está atrelada à estabilização de padrões. Continuidade é um movimento de acontecimentos imprevisíveis que compõem potencialidades. A continuidade, pois, pode se dar também por conta da insistência.

Para Salles, o ato criador é um processo contínuo de configurar a matéria-prima, através de determinados significados e modos, que abrigam estéticas e éticas. Salles (2011, p.

78) diz que "o desenvolvimento da obra vai se dando na contínua metamorfose, no surgimento de formas novas". A partir do que propõe Salles, podemos olhar para a criação de Corpo Desconhecido como processo contínuo, como um fazer relacional que se desenvolve por constatações. E estas constatações podem, por sua vez, ser originadas na insistência deste fazer. Neste viés, estamos aqui nos permitindo pesar o ato criador como uma ação sensível e empírica que pode acontecer em continuidade, uma vez que "o percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas" (SALLES, 2011, p. 30). Assim sendo, em Corpo Desconhecido, o fazer criativo insistente pode ser uma ação de reflexões contínuas no tempo.

Para Kunifas, a continuidade de seu processo se dá no rompimento de estabilizações estáticas. A continuidade perceptiva em Corpo Desconhecido foi uma ação de não linearidade, que evoluía na medida que a obra ia sendo atualizada.

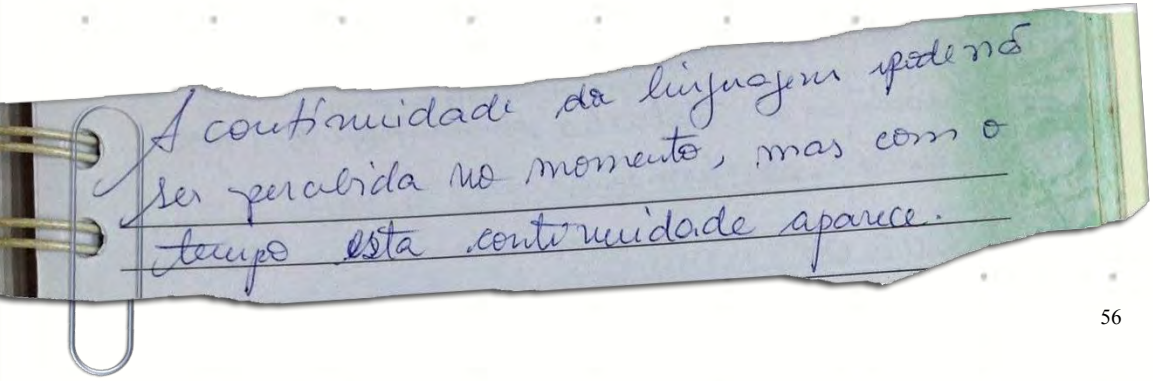
> Ao olhar para a história do corpo, no Ocidente, não é difícil identificar duas grandes correntes filosóficas com as quais meu processo artístico, mais uma vez, encontra diálogo: a que vai de encontro aos paradigmas cartesianos, e outra, que procura rompê-los. (...). Neste vai e vem de rompimentos e estabilizações, o corpo de Corpo Desconhecido vai sendo construído (KUNIFAS, 2008, p. 13).

Na criação de Corpo Desconhecido, que se apresenta perante a insistência, as constatações não acontecem sem motivo, elas são resultado de um processo construído na permanência. A continuidade, desta forma, não é progressista ou sequencial. Continuidade é um estado de existência e está condicionada a reajustes e reorganizações.

Salles (2011) afirma que a criação como processo implica continuidade, não se prendendo à lógica clássica das demarcações de origem e fim. A continuidade pode estar relacionada com um estado de experiências que abrigam tentativas, acasos, equívocos e incertezas direcionando o ato criador para a permanência. Criar dança por meio da insistência

pode ser uma ação de contínua revisão de suas questões originais. “A concretização das tendências se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação. A construção da obra acontece, portanto, na continuidade, em um ambiente de total envolvimento” (SALLES, 2011, p. 40). A criação como processo evolutivo, à vista disso, pode se dar em continuidade.

A continuidade, supostamente, seja um fenômeno que liga o artista à obra, que amarra o interesse à poética e, por fim, construa o fazer criador que insiste e problematiza sua questão original. Para Salles (2011, p. 82), “o processo de construção da obra mostra essa permanente interferência de um sobre o outro, que encontra sua materialidade no trabalho de execução da obra, quando o artista dedica-se a ajustes e adequações diversos”.


A continuidade da linguagem pode não
ser percebida no momento, mas com o
tempo esta continuidade aparece.

[56]

O tempo necessário da criação, em Corpo Desconhecido foi experiência tateada e pôde fazer com que o processo se potencializasse através de percepções que foram emergindo a partir de um fazer contínuo. Se olharmos para Corpo Desconhecido como um processo de criação que tem a insistência como característica, a continuidade pode se tornar uma

[56] Trecho do caderno de Cinthia Kunifas em que constam anotações sobre o processo de criação de Corpo Desconhecido.

possibilidade arbitrária para a existência significativa de algo que não existia e agora passa a existir. Ao olhar para o "mover insistente" em Corpo Desconhecido podemos arriscar crer que a continuidade, então, não é estática, ela pode estar em evolução, em atualização.

3.3. A percepção no mover insistente

3.3.1. Percepção e criação

Na modalidade específica de um processo criativo que lida com a insistência como estratégia de sobrevivência, a percepção como ato transformador pode se tornar um importante assunto a ser tratado. A criação em Corpo Desconhecido vista como um sistema evolutivo esteve à mercê de acontecimentos emergentes que particularizam a obra, dentro de uma prática corporal que se deu por aproximações e constatações. Olhar para o que emerge se tornou possibilidade para Kunifas e Infante. Assim, Kunifas (2008) diz que perceber o próprio processo contribuiu para a potencialização de sua existência. Desta forma, o intuito de trazer uma discussão sobre a percepção na criação que lida com o "mover insistente" está para se aproximar da percepção como corporificação, como um tatear sensível que se dá pela maturação e que gera aprofundamento.

Tendo em vista que a percepção em Corpo Desconhecido é uma ação que habita a obra, consideraremos o entendimento de percepção como ação, assim como apresenta Alva Noë (2004). Para Noë, a percepção não é algo que acontece a nós ou em nós, mas sim é algo que fazemos. Perceber, para o autor, é um modo de agir. Segundo Noë, o que percebemos é

determinado pelo que fazemos, e por isso ser *aquele que percebe*[57] é entender, implicitamente, os efeitos do movimento na estimulação sensório-motora.

Estamos, portanto, olhando para a percepção como um modo de ser e estar em cena e, seguramente, na construção dela. Já que o "mover insistente" em Corpo Desconhecido é o objeto desta Dissertação, estamos abordando a percepção como assunto do processo de criação do espetáculo de Kunifas que permaneceu se atualizando e se aprofundando por anos na sua questão original. A percepção está sendo trazida aqui com o intuito de olhar para a mesma como o que dá corpo à obra, ou como mesmo define Kunifas, em um trecho de uma das entrevistas realizadas a ela durante seu processo de criação em que se vê:

A percepção é para nós o coração da cena, o coração do processo, o coração da obra.
- CINTHIA KUNIFAS -

A insistência na criação, especificamente em Corpo Desconhecido, pode ser entendida como um acontecimento que se dá por percepções. Sobre a ação criativa, Fayga Ostrower (1977) defende que a percepção abraça um modo de conhecer, sendo um apreender o mundo externo e interno comumente. Assim, a percepção criativa é um ato do que está sendo apreendido. Para Ostrower (1977), a percepção é uma ação cognitiva que, ao identificar algum dado, a própria ação de identificação pode ser ultrapassada. "O perceber é um estruturar que imediatamente se converte em estrutura. É um perene formar de formas significativas" (OSTROWER, 1977, p. 58). Dessa forma, ao olhar para Corpo Desconhecido

[57] Escolhemos aqui o termo *aquele que percebe* para o que o autor apresenta como *the perceiver*.

interessa-nos palpar como o perceber pode estar relacionado com adentrar o tempo de aprofundamento das coisas, em compreender a percepção em Corpo Desconhecido também como ação que se faz estado criativo. Torna-se imprescindível aqui notificar que não estamos afirmando que a percepção é uma condição para a permanência, mas sim estamos olhando para o processo de criação de Corpo Desconhecido que se dá por insistência, e como essa insistência, segundo mesmo Kunifas e Infante, contribui para a percepção na construção de seu trabalho.

> *Ao pensar na permanência do trabalho pela insistência, temos optado por estar. Estamos sempre. Estamos aprendendo a deixar as coisas acontecerem do jeito que estão. Isso tem nos ajudado a sobreviver. Começamos a deixar estar. Isso também é para nós percepção.*
> - MÔNICA INFANTE -

Ao olhar para Corpo Desconhecido, podemos nos aproximar do entendimento de que a insistência na criação de Kunifas pode ser entendida como um processo perceptivo da artista. Huberd Godard (1995) expõe a percepção como um ato único, não permitindo a distinção dos elementos e etapas que constroem o gesto expressivo.[58] Para Godard, cada corpo sobrevive e se constrói de acordo com suas influências sociais, temporais, étnicas e culturais; e a

[58] A definição de gesto é apresentada por Godard (1995) como tonicidade gravitacional do indivíduo, ou pré-movimento. Nessa dimensão, o gesto está como fator de expressividade afetiva e projetista. Por sua vez, o movimento é entendido como fenômeno que retrata os deslocamentos específicos dos distintos segmentos do corpo no espaço. Dessa forma, para Godard o gesto é uma ação humana, já o movimento pode ser realizado por uma máquina, por exemplo.

percepção do gesto é influenciada por estas construções. A dança, como afirma Godard, é a linguagem que dialoga com estas construções e a percepção de si e do outro. Dado isto, podemos pressupor que a percepção pode se dar também por meio de construções particulares. Afinal, "é no gesto que a produção de sentido se organiza" (GODARD, 1995, p. 32). O olhar do artista é único, é ele que constrói e dá importância para sua obra e o meio em que ela habita. Assim, se na dança o gesto pode ser o reflexo das construções do corpo, perceber-se em criação pode estar relacionado a olhar o gesto particular continuamente, formulando as questões através da percepção singular no "mover insistente"?

Para Alva Noë (2004), experiências perceptivas contraem conteúdo por meio das habilidades do corpo. Segundo o autor, perceber é uma propriedade da atividade corporal. Deste modo, estamos pensando então a percepção em Corpo Desconhecido como o que se apresenta como compreensão corporal que se dá de modo particular e, em razão disso, torna-se um movimento caracterizado pelo que é único na impressão. "A percepção, logo, se mostra como um dos campos de testagem do ato criador: uma forma de exploração do mundo" (SALLES, 2011, p. 96). Na criação que se dá por insistência, se pensarmos no processo de Kunifas, podemos pensar a percepção como única e individual que pode acontecer na relação que a artista estabeleceu com seu modo operativo e criativo.

Salles (2011) defende que a percepção é uma forte sensação de originalidade poética do artista carregada de singularidades. E ainda sobre as conexões estabelecidas pela percepção do artista, a autora ainda diz que:

> A percepção é a ação do olhar responsável pela construção das imagens geradoras de descobertas ou de transformações poéticas. Em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas relacionadas a seu grande projeto poético. A singularidade de cada obra e de cada artista está não só na natureza

> dessas combinações perceptivas, como também no modo como são concretizadas (SALLES, 2011, p. 108).

Visto isso, podemos, então, entender a percepção como ato único que pode contribuir com a criação existente no meio em que ela habita. Segundo Alva Noë (2004), o mundo se faz acessível para *aquele que percebe*, por modo dos movimentos físicos e da interação. Para Noë, a percepção se dá no conhecimento sensório-motor. Assim, a experiência perceptiva apanha conteúdo por conta da atividade habilidosa *daqueles que percebem*.

Em Corpo Desconhecido, a criação não foi instantânea, ela dependeu de uma contínua apreensão, que, segundo Kunifas, deu-se em seu corpo. "É a excitação causada pela sensibilidade da percepção que permite a continuidade do processo" (SALLES, 2011, p. 101). Assim, na criação que insiste, o perceber pode vir a ditar o processo de maneira temporal e contínua. Kunifas (2008) diz que a percepção se torna responsável não apenas pela construção da obra, mas também pela transmissão da experiência vivida. A percepção em Corpo Desconhecido, desse jeito, pode ser entendida como uma ação processual.

3.3.2. Percepção e atualização

A percepção na criação em Corpo Desconhecido pôde também estar relacionada com o modo de reformular certo entendimento de algo que se tinha antes e que se atualizou com o tempo. Segundo Kunifas, reformulação do que estava sendo criado levou tempo e, ao mergulhar no tempo da criação, as ideias originais puderam, por ela, ser revistas e

reorganizadas habitando uma possível permanência do que estava sendo construído. Essa, reformulação, revisão ou reorganização é o que estamos entendendo aqui por atualização. A partir disso permitimo-nos entender que a percepção criativa pode também ser uma ação de atualização de uma insistente concepção original que visa potência.

Ao buscarmos olhar para o processo criativo como uma vivência que pode se dar pela insistência, podemos então refletir que a insistência, talvez, seja um agente de aprofundamento. Entre o orto e o ocaso, deixar viver está também implicado em rever, em atualizar. Para Machado (2005), a continuidade como processo existe buscando a evolução dos significados, onde o sistema se atualiza para permanecer. A percepção como ação criativa, no caso de Corpo Desconhecido, desse modo, pôde contribuir para a continuidade do processo criativo quando esta se apresentou como atualização.

Para Pierre Lévy (1996) a atualização[59] é criação, e ela se dá por uma invenção de determinada forma que surge por conta de uma configuração ágil de forças e de desígnios. No processo de criação de Corpo Desconhecido, a atualização pôde estar, então, relacionada com uma produção de novos olhares, novas ideias que emergem por conta da insistência na questão original. Essa imersão insistente pode gerar percepções outras a partir do surgimento de novas incógnitas a serem resolvidas na criação, visto que "a atualização aparece então como a solução de um problema, uma solução que não estava contida previamente no enunciado" (LÉVY, 1996, p. 16). A partir disto, estamos interessados em compreender de que maneira a atualização pode emergir novos movimentos, abrir novas possibilidades do olhar criador para a questão de origem e instaurar um terreno vigente de possibilidades e potencialidades da mesma.

A atualização no ato criativo de Corpo Desconhecido quiçá se tornou uma ação de

[59] Pierre Lévy (1996) aborda o conceito de atualização visando a uma discussão sobre a *virtualização* e sua complexidade. Para o autor, a *virtualização* está relacionada com a existência em potência.

reformular a matéria-prima que processou novas percepções e que é proveniente do tempo de maturação da obra artística perante a intuição da criadora. Perceber e deixar se aprofundar na questão original, no caso de Corpo Desconhecido, tem a ver com o tempo que foi dedicado ao que esteve sendo criado. Atualizar se relaciona com dar tempo *a*.

> O que caracteriza os processos intuitivos e os torna expressivos é a qualidade nova da percepção. É a maneira pela qual a intuição se interliga com os processos de percepção e nessa interligação reformula os dados circunstanciais, do mundo externo e interno, a um novo grau de essencialidade estrutural; de dados circunstanciais tornam-se dados significativos (OSTROWER, 1977, p. 57).

A percepção, em Corpo Desconhecido, segundo Kunifas (2008), foi parte de um estado de continuidade que se deu por conta da experiência, gerando significação. Por isso, a atualização perceptiva pode ser vista, em Corpo Desconhecido, como um processo que esteve relacionado com o "tatear" e com o "saborear" do que veio emergindo no fazer artístico. Então, na criação que lida com o "mover insistente" podemos nos aproximar da ideia de que esse processo de experimentação e constatação pode acontecer em continuidade e se potencializar na medida em que o processo se fortalece através do mergulho no tempo de existência da criação.

Na ação de continuidade criativa, que não é entendida como estabilização, a revisão do que está sendo vivido artisticamente pode ser uma prática presente. Revisar e reorganizar são meios de estabelecer relações. A percepção, nesse sentido, pode ser reorganização do que se tem para dar espaço ao que está por vir. O estabelecimento de relações é continuidade quando se permite reorganizar o processo. "É no estabelecimento de relações entre os gestos do artista que se percebe os princípios que norteiam aquele processo" (SALLES, 2011, p. 83). Olhar insistentemente para a questão original, em Corpo Desconhecido, foi um feitio relacional

perceptivo do que se construiu e do que se esvaiu. Ao erigir relações entre os vestígios de seu processo criativo, Kunifas pôde criar um estado de contínua reorganização que esteve sendo posto em questão. A obra, desse modo, permaneceu em um estado de aprofundamento. O estabelecimento de relações, no que se diz respeito à percepção, pode então ser revisão, constatação, atualização.

60

[60] Cinthia Kunifas em apresentação do espetáculo Corpo Desconhecido no Espaço de Arte Tardanza, 2012. Fotografias do arquivo do Espaço de Arte Tardanza.

Tendo em vista o processo de Corpo Desconhecido, é possível que o artista que se utilize da insistência esteja à beira de uma constante adaptação de seu fazer. A pergunta que rege sua obra é continuamente posta em questão. Reorganizar e/ou atualizar pode ser considerado como uma forma potencial de construir continuidade no processo criativo, uma vez que "o grande projeto do artista tem ligações profundas com a permanente adequação ou até lapidação de seus meios de expressão" (SALLES, 2011, p. 111). O processo criativo que insiste, com tal característica, é um fazer perceptivo de constante reorganização.

Segundo Kunifas, em Corpo Desconhecido, a percepção foi uma ação de maturação e, em função disso, evolução. A atualização do ato criativo na obra dessa artista esteve relacionada com um processo de mudança. Kunifas, ao se referir sobre o processo de criação de Corpo Desconhecido, diz que a percepção foi uma ação evolutiva quando esta gerou uma integração de seu corpo e sua questão artística. Em vista disto, podemos constatar que o que passa a estar em questão em Corpo Desconhecido é a percepção continuamente atualizada do processo de criação que habita um mesmo modo de pensar e realizar essa dança por doze anos.

Sobre o processo de criar que se atualiza, Pereira (2011, p. 04) diz que "o pretérito é revisitado, reestudado, e trazido inicialmente em forma de memória inscrita no corpo, e poderá reverberar na cena". No processo de criação de Corpo Desconhecido, a permanência no mesmo modo de pensar e dançar esse trabalho pode ter feito com que seu entendimento fosse se reinaugurando e, por conseguinte, se modificando e ganhando corpo. Para Pereira (2011, p. 04), "a atuação se atualiza, encontra outros acentos e tem a possibilidade de impactar novamente tanto o corpo que reaprende a obra, quanto ao público que tem a chance de assistir ao vivo uma lembrança reinaugurada". De igual modo, o processo criativo se

mantém na medida que a percepção vai sendo atualizada, tateando e identificando as questões que sobrevivem no próprio processo.

No fazer artístico de Kunifas, a percepção existente na criação que insiste se torna uma ação de atualização. Em Corpo Desconhecido, a evolução da obra foi surgindo juntamente com as necessidades artísticas de Kunifas, justapondo as informações de seu corpo e as percepções foram processualmente atualizadas. Assim sendo, em Corpo Desconhecido, concretiza-se a constatação de que este processo é, ao mesmo tempo, *repercebido,* na medida em que nele se insiste. No processo criativo de Kunifas, a percepção de dado fato ou ação se atualiza constantemente e, por isso, evolui. "É o artista que frequentemente rompe os paradigmas existentes e passa a reinventar, na concepção e estruturação da afirmação cênica que acontece a cada apresentação" (PEREIRA, 2011, p. 8). Como resultado, aprimorar se torna corporificar. Este fator pode fazer com que a obra se modifique por meio de si mesma, por meio da percepção, atualização e reflexão, existindo em permanência.

"O conteúdo do trabalho em Corpo Desconhecido, portanto, era o próprio corpo que, aos poucos, ia sendo revelado pelo modo do corpo operar em cena e constantemente atualizado pelo processo de *re-construção*" (KUNIFAS, 2008, p. 83). Percebemos que, em Corpo Desconhecido, o que se fortalece são as atualizações das informações presentes no processo. Afinal, no trabalho de Kunifas, atualização não deve ser entendida isolada da percepção. Sobre a atualização de seu processo criativo, Kunifas (2008, p. 109) diz que "é desta maneira, portanto, que Corpo Desconhecido vai sendo construído: não como uma colagem de momentos da história, mas como diálogo constante, atualizado e, portanto, transformador destes". Assim, a atualização pode se tornar um fator importante nesse processo.

Por fim, parece que, em Corpo Desconhecido, a insistência consiste na relação e na percepção. A atualização, logo, não se resume apenas a dar vida ao que está por vir, mas sim olhar para o que acontece no processo e, principalmente, perceber esses acontecimentos que podem se relacionar com o sistema a fim de contribuir para a existência do mesmo. Percebemos que Corpo Desconhecido se dá por conta da atualização das informações presentes no próprio processo de criação, fazendo com que este se apresentasse como continuidade.

3.3.3. Percepção e transformação

A percepção na criação em Corpo Desconhecido se deu por conta da experiência, e o tempo que abrigou o fazer artístico pôde ser um fator crucial para que a obra se desenvolvesse por meio de atualizações. Vimos que, no processo de criação que acontece em insistência, as constatações podem gerar um estado de perenes reformulações. Dessa maneira, o processo está apto à maturação. Partindo da premissa de que a permanência é um processo que acontece porque há mudança, olharemos para a percepção criativa como uma ação de contínua evolução e transformação.

A criação é uma produção sensível e, para Ostrower (1977), a laboração é um processo dinâmico de transformação. Segundo Ostrower, a transformação no ato criativo não está apenas atrelada à matéria-prima, mas também aos modos de atuação do artista. Assim, pensaremos a transformação como o que, porventura, sobrevém da ação perceptiva. A criação vista como insistente pode estar o tempo todo nesse jogo de laboração com o que emerge

como importância. Assim, a obra artística, isto falando de Corpo Desconhecido, presumivelmente, processa e reafirma sua existência na contínua mudança de constatações. "Transformando-se e adquirindo forma nova, a matéria adquire unicidade e é reafirmada em sua essência. Ela se torna matéria configurada, *matéria-e-forma*, e nessa síntese entre o geral e o único é impregnada de significações" (OSTROWER, 1977, p. 51). A transformação, no processo de Corpo Desconhecido que se reconhece em insistência, pode estar como um modo de reafirmação.

Visto que, para Salles (2011), uma forma de compreender a criação pode ser aceitá-la de fato como um processo contínuo de interconexões instáveis, assumiremos que a prática criativa insistente se constrói de acordo com as relações destas interconexões realizadas pelo artista. Assim, o sistema adquire uma característica própria. "É o modo como um sistema ou fragmento de um sistema, que tinha suas propriedades e seu modo de ação, passa a integrar um novo sistema em construção" (SALLES, 2011, p. 109). O corpo está em constante transformação, e evidenciamos que essa se dá pela ininterrupta atualização de informações entre corpo e ambiente e a relação entre os mesmos. Para Salles, a percepção na criação artística vem acontecer em um momento de transformação singular. Este momento enfatiza uma factível composição da obra em questão. Salles (2011, p. 78) diz que "o desenvolvimento da obra vai se dando na contínua metamorfose, no surgimento de formas novas", igualmente, o modo de percepção é, por resultado, atualizado da mesma forma. Segundo Kunifas, o ato de perceber determinada coisa em seu processo nunca acontece do mesmo modo que antes e no processo de criação de Corpo Desconhecido que se apresenta em insistência, a percepção atualizada gera transformação.

> A percepção é a ação do olhar responsável pela construção das imagens geradoras de descobertas ou de transformações poéticas. Em seu processo de apreensão do

> mundo, o artista estabelece conexões novas relacionadas a seu grande projeto poético. A singularidade de cada obra e de cada artista está não só na natureza dessas combinações perceptivas, como também no modo como são concretizadas (SALLES, 2011, p. 108).

Em Corpo Desconhecido, o feitio da criação acontece no modo como as relações são constituídas. Essa laboração torna-se um artifício de mutação. A percepção do artista é uma atividade criadora, afirma Salles, e, por consequência, torna-se uma ação transformadora. "A percepção artística, como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se flagra a ação transformadora. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade em construção" (SALLES, 2011, p. 95). Desse modo, as ações transformadoras no processo criativo do artista podem estar dentro da mesma organização artística de origem. Uma vez que o ato perceptivo da ideia é, por si só, transformador.

Para Salles (2011), a percepção na criação artística é uma ação de transformação. Segundo a autora, o artista constrói um movimento transformador ao *re-significar* sua matéria-prima, atualizando suas constatações. Salles defende que no processo de criação o artista se apropria de uma realidade construindo novas formas, consolidando gestos transformadores.

> A poeticidade não está nos objetos observados, mas no processo de transfiguração desse objeto. O que está sendo enfatizado é o papel transformador desempenhado pela percepção na ação do olhar sobre a realidade externa à obra em construção (SALLES, 2011, p. 100).

Ao pensar sobre isso, a criação pode acontecer por um agrupamento perceptivo que, ao ser recombinado, pode gerar novos significados. Este acontecimento, na criação insistente

de Corpo Desconhecido, foi processual e levou tempo. O mergulho no tempo dilatado contribuiu para uma reorganização levando a obra a uma ação transformadora por conta da percepção, diz Kunifas. As relações em Corpo Desconhecido se deram em continuidade no percurso dilatado do tempo. Transformar, portanto, pode ser uma ação duradoura.

Em Corpo Desconhecido, segundo Kunifas (2008), o olhar criativo foi sendo amadurecido com o decorrer do tempo. A insistência na questão original fez com que o espetáculo fosse sendo reafirmado e, por isso, potencializado. Para Kunifas, as atualizações existentes no processo fizeram com que a obra fosse possuindo um novo modo de olhar a mesma coisa. Durante os anos de existência de Corpo Desconhecido, a pergunta que mobiliza o trabalho foi sendo renovada. Essa renovação gerou um novo modo de ver o que já existe. Isso, estamos entendendo aqui como transformação.

> As escolhas em Corpo Desconhecido pertencem, portanto, a um olhar de hoje e são, certamente, transitórias, uma vez que processo e artista alteram-se, continuamente. As referências escolhidas foram transformação e integração, as quais se mostraram presentes em todos os aspectos do trabalho (KUNIFAS, 2008, p.106).

Corpo Desconhecido tornou-se uma indagação corporal que surgiu da ação e, por meio disso, construiu um corpo que viveu a experiência criativa. Essa experiência foi regada de percepções, atualizações e constatações, fazendo com que o trabalho artístico se aprofundasse em si mesmo para que o processo fosse mutável por meio da compreensão dos litígios que habitavam o corpo da artista.

O meu trabalho é um mergulho intenso na percepção que gera transformação. Fui entendendo que uma percepção congelada também congela a concepção. Por isso você só muda a concepção se você mudar a percepção. E isto eu fui vivendo em minha vida.

- CINTHIA KUNIFAS -

A permanência, segundo Machado (2005), é um processo contínuo evolutivo e por isso gera transformação. Para Machado, no processo de permanência (2005, p. 79), "a continuidade aparece como necessidade, como manutenção de padrões regulares de atualização de novos arranjos por relações de semelhanças e diferenças". Dessa forma, o processo de criação que se reconhece em permanência não é estagnação, mas sim mudança. Todavia, esse processo é reconhecido no percurso do tempo, pois lida com a constante ação de reafirmação. Transformação não significa criar uma forma nova, ou outro modo de ser ou estar. A transformação, nesse ponto de vista, está na atualização do que já existia e agora se dá com outro significado, outro modo de ver, porém no mesmo modo ser, estar ou, nesse caso, dançar.

A transformação em Corpo Desconhecido está exatamente na percepção atualizada, está na ação do olhar para a obra que existe agora de um modo diferente de antes. Após o orto, o modo de estar e dançar insiste, persiste e, por isso, se atualiza, transformando-se em importância. Entre o orto e o ocaso, ideias outras, possíveis de serem acessadas no processo, não se tornam necessariamente um inusitado fator a ser esquadrinhado pelo artista. A ideia primeira de criação pode ser radicada, entendida, atualizada, *repercebida* e, por conseguinte, aprofundada.

CAPÍTULO IV

O Instante em que o Corpo se Encharca

"A experiência não é o caminho
até um objetivo previsto,
até uma meta que se conhece de antemão,
mas é uma abertura para o desconhecido,
para o que não se pode antecipar
nem 'pré-ver' nem 'pré-dizer'"

Jorge Larrosa

4.1. Garoa

4.1.1. Aqui fala o sujeito

Ano de 2002. Em cena um corpo está em pausa. Uma pausa permanente, insistente. Pausa? Esta escolha de estar em "pausa" vai além da nudez do olhar, no lado invisível da intensão. Decisões são tomadas e organizações naturais do corpo são postas em questão. Simplesmente alguns acontecimentos - visíveis - também pausam permitindo que

outros acontecimentos - invisíveis - existam. Pisca-se pouco os olhos, quase não se engole a saliva, não se respira de forma cotidiana. Ouve-se cada vez mais os espaços vazios do corpo, um corpo que se apresenta como desconhecido. Assim, micro acontecimentos são percebidas e o tempo é dilatado, *res-significado*. Um tempo que transcende a existência cronológica. O corpo apenas existe nesta proposição.

A medida que a pausa se protagoniza como presença, se dá o processo de mutação. O processo é lento e cuidadoso. O corpo que se desconhece torna-se diferente. Derrete? Destrói? Constrói? Ou será tudo isso ao mesmo tempo? O "mover" dura, perdura, insiste. O "mover" permanece por trinta minutos, ou mais; na verdade, muito mais. Permanece por doze anos. Estamos aqui falando de Corpo Desconhecido, espetáculo de dança da bailarina e coreógrafa, Cinthia Kunifas, natural da cidade de Curitiba, capital do estado paranaense.

Ano de 2014. Em cena um corpo está em pausa. Uma pausa que, aos poucos, se transforma em vibração. A vibração cresce e se espalha pelos ossos, músculos, pele e poros. Uma vibração que toma conta da existência cênica. A vibração se transforma em movimentos articulares que agora predominam a cena. As articulações se dobram e se desdobram, deixando-se acontecer, existir. Decisões são tomadas e organizações naturais do corpo que se articula são postas em questão. As ações entram em contato com o espaço. O "mover insistente" de forma articulada viaja pela sala de apresentação. A respiração existe de forma ofegante. Insiste-se na proposição de articular-se. Micro e macro acontecimentos são percebidos. O invisível agora escapa à vista humana, tornando-se uma possibilidade interior ao visível. Estados de existência são habitados por esse corpo que se articula em sua suficiência. Os acontecimentos entram e saem da visibilidade, umedecendo levemente a pele. A dança movida por articulações de alguma forma é transformada ao insistir nesta proposição.

O “mover” dura, perdura, insiste. O “mover” permanece por vinte minutos, ou mais; na verdade, um pouco mais. Permanece por quatro anos. Estamos aqui falando de Garoa[61], espetáculo criado e dançado pelo bailarino Danilo Silveira, natural da cidade de Araçoiaba da Serra, interior do estado São Paulo.

Corpo Desconhecido e Garoa, dois espetáculos diferentes, duas épocas diferentes, dois corpos diferentes e, por isso, maturidades artísticas diferentes. Corpo Desconhecido é uma potência profunda e mergulhada com grande seriedade em sua proposição, existe como um coletivo de práticas e referências que acompanha e subsidia sua permanência em uma simples questão que se complexifica na medida em que o “simples” é a cada ensaio ou apresentação *re-percebido*. Já o espetáculo Garoa é a intensão de um jovem artista que ainda tem muito para perceber, muito para estudar e dançar e que, mesmo não tendo a igual maturidade da bailarina de Corpo Desconhecido, se encanta por uma dança que não tem pressa de acontecer. Entre tanta diferença, algumas questões e inquietações presentes nesses dois trabalhos se aproximam. E a principal delas é: *permitir-se vivenciar o “mover insistente”*.

Ainda na introdução desta Dissertação, convidamos brevemente a pensar sobre o que aponta Larrosa (2014), ao alertar que a experiência se tornou cada vez mais rara, por falta de tempo. Tendo isto em vista e, já que de antemão iniciamos este último capítulo uma vez mais com o compartilhamento do espetáculo Corpo Desconhecido, da bailarina e coreógrafa Cinthia Kunifas, além de apresentar o espetáculo Garoa, do bailarino Danilo Silveira, retornaremos aos dizeres de Larrosa, e principalmente em sua abordagem perante o saber da experiência e como esse saber pode contribuir para a construção de conhecimento de quem se permite ser atravessado pelo assunto passional.

---

[61] Ainda neste capítulo o espetáculo de dança Garoa será trazido em questão.

Para Larrosa (2014, p. 18), “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. E ainda adverte o autor, baseando-se em Walter Benjamin, que o mundo se caracteriza como uma pobreza de experiência. Muitas coisas se passam a cada dia, diz Larrosa, no entanto, quase nada acontece a nós. A cada dia a experiência está mais rara. E se essa percepção sintomática chega até nós, Larrosa (2014, p. 26), então, nos convida a pensar a experiência com o “experimentar”, dizendo que “a experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova”.

Com o intuito de se aprofundar no sentido literal da palavra “experiência”, Larrosa se abraça no que a própria palavra propõe para entender a experiência como algo que se relaciona com a ideia de travessia e percorrido. Larrosa também apresenta que, na palavra “experiência” existe o “ex” assim como o “ex” presente na palavra “existência”. Dessa forma, para o autor, “a experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente ‘ex-iste’ de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente” (LARROSA, 2014, p. 27). A experiência está, então, para aquele que existe e que se permite ser atravessado. O autor até relaciona essa ideia com um derivado da raiz da palavra que denota a travessia e lindamente exemplifica com o *per*, vindo do grego, presente na palavra *peiratês* ou pirata.

Nesse sentido, Larrosa, em seu texto, vem também discutir o sujeito da experiência e, já que a palavra “pirata” é por ele trazida, o autor ainda completa dizendo que: “o sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião” (LARROSA, 2014, p. 26-27). Ao discutir o sujeito da experiência, de antemão o Larrosa já se adianta, defendendo que este não se prende à opinião; este sujeito não é o sujeito

do saber, define o autor. O sujeito da experiência, segundo Larrosa, é o lugar dos acontecimentos, e isto pode ser entendido quando, para o autor, escutamos em português que a experiência é aquilo que nos acontece.[62] Assim,

> em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (LARROSA, 2014, p. 25-26).

Ao pensar sobre o sujeito da experiência como um território de acontecimentos, a pretensão deste capítulo não está sendo de forma alguma comparar o espetáculo Garoa com o espetáculo Corpo Desconhecido, mas sim estamos aqui propondo um depoimento sobre o "mover insistente" a partir do ponto de vista de quem está, também artisticamente, interessado nesta questão em relação com a criação em dança.

Tendo isto em vista, neste dado instante da discussão, pediremos licença aos leitores e direcionaremos, a partir daqui, uma escrita em primeira pessoa, dado que este capítulo final está discutindo o "mover insistente" através das percepções provenientes do pesquisador-artista que se coloca como um narrador que compartilha um depoimento empírico do que poderia, talvez, ser a voz de quem vivenciou seu assunto de pesquisa artisticamente. Em vista disto, neste momento me apresento aos leitores: Danilo Silveira, bailarino e criador do espetáculo de dança Garoa.

---

[62] Larrosa (2014) também aponta os entendimentos sobre sujeito da experiência de acordo com a palavra "experiencia" escutada em outras línguas, como espanhol - o sujeito como território de passagem -, francês - o sujeito como um ponto de chegada -.

63

4.1.2. Como pequenas gotículas de água em suspensão

Em 2011 fui contemplado no Edital de Pesquisa em Dança da Fundação Cultural de Curitiba (FCC).[64] Este prêmio me permitiu vivenciar uma residência de criação em dança na

[63] Danilo Silveira em ensaio do espetáculo de dança Garoa, 2015. Foto: Cris Almeida.

[64] A Fundação Cultural de Curitiba (FCC), - instituição pertencente à Prefeitura Municipal de Curitiba - é a responsável pela política pública de cultura da cidade. A FCC foi a organizadora das edições do Edital de Pesquisa em Dança da cidade de Curitiba, subsidiando criações e pesquisas em dança aprovadas em seu

Casa Hoffmann.[65] Naquele ano, então, atuei nesse programa com uma proposição artística que ainda não tinha a pretensão de se estruturar em um espetáculo de dança, mas sim fortalecer um interesse criativo que pudesse, a partir dali, ser pensado como pesquisa em dança. Dessa vivência surgiu um material coreográfico que lidava com ação de saltar ininterruptamente, levando meu corpo para um estado de transformação.[66]

Ainda em 2011, na mesma época em que esse meu interesse de pesquisa artística vinha sendo tateado e rascunhado na residência da Casa Hoffamann, pude assistir pela primeira vez a apresentação do espetáculo Corpo Desconhecido de Cinthia Kunifas na Mostra de Dança da UNESPAR.[67] Kunifas, que já era minha professora no curso de graduação em dança da Universidade Estadual do Paraná provocou-me com sua obra. Ao ver Corpo Desconhecido, percebi que existia algo ali que me instigava, mas ainda não sabia ao certo o que era. Corpo Desconhecido ficou por meses em meu pensamento e a cada instante em que estava trabalhando na residência na Casa Hoffmann, a imagem de Kunifas em cena me pegava. A residência teve seu término nos últimos meses daquele ano. Contudo, a conclusão dessa vivência me deixou com mais perguntas e inquietações do que com conclusões, sendo a principal delas:

Programa de Apoio e Incentivo à Cultura na cidade. Informações tiradas de <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br>.

[65] A Casa Hoffmann é a sede do Centro de Estudos do Movimento de Curitiba, que se destina à exploração de novas estéticas do movimento, sendo um local de referência para artistas e outros profissionais com atuação nas áreas de dança, teatro, artes plásticas e educação. É neste espaço que as atividades do Edital de Pesquisa em Dança da FCC aconteceram. Informações tiradas de <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/espacos-culturais>.

[66] O material coreográfico aqui citado trata-se do exercício cênico intitulado Corpo Imaginado. Este exercício cênico não se organiza necessariamente como um espetáculo, mas sim como uma investigação cênica que foi estudada no Programa de Apoio e Incentivo à Cultura da FCC no ano de 2011.

[67] Evento pertencente e realizado nas dependências do curso de Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). O evento de caráter anual, que contempla uma mostra de dança, também oferece oficinas, apresentações de trabalhos acadêmicos e palestras direcionadas a esta linguagem artística.

o que significa insistir
em um movimento
e como esse "mover insistente"
pode gerar
transformação?

Com o término da residência na Casa Hoffmann, eu sentia que as perguntas ali originadas precisavam ganhar mais força e mais importância para mim. Assim sendo, no ano seguinte, entrei no Programa de Iniciação Artística e Cultural da Universidade Estadual do Paraná (PIAC),[68] que tinha por objetivo fomentar processos criativos dos alunos dessa instituição. Foi então que, com o desejo de aproximação de um interesse artístico, convidei Cinthia Kunifas para ser minha orientadora nessa etapa. No PIAC, a investigação que se iniciou na residência da Casa Hoffmann pôde ser aprofundada e, a partir desse processo, sob orientação de Kunifas, criei o solo de dança que chamei de Invisível.[69]

Em 2014, retorno à residência na Casa Hoffmann com a pesquisa artística Contornos Particulares,[70] objetivando dar continuidade às questões originadas em 2011. Lá me deparei com uma constatação que foi sendo construída nos anos anteriores, com a parceria de Cintia

---

[68] O Programa Institucional de Iniciação Artística e Cultural (PIAC) é uma iniciativa da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Esta categoria surgiu como um desdobramento do Programa de Iniciação Científica da mesma instituição e objetivou subsidiar processos criativos dos alunos da Faculdade de Artes da UNESPAR.

[69] Invisível se tornou também meu Trabalho de Conclusão de Curso na UNESPAR, dessa vez sob orientação da Profa. Me. Gladis Tridapalli. Esse espetáculo foi apresentado nas cidades de Curitiba, Foz do Iguaçu e Salvador.

[70] Pesquisa aprovada no Edital de Pesquisa em Dança da FCC, sob o apoio do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura de Curitiba - 2014. Criação: Danilo Silveira / Colaboração: Gladis Tridapalli, Olga Nenevê, Andréia Nhur e Paola Bertolini / Luz: Érika Mityko.

Kunifas e de Gladis Tridapalli,[71] que era o desejo de entender a insistência em uma ação, e como esse "mover insistente" gera transformação. Esta segunda residência vivenciada na Casa Hoffmann foi importante para não apenas me deparar com o assunto de minha dança, mas também para dar início a uma criação coreográfica que seria estruturada no ano seguinte em minha cidade de origem. Então, em 2015, na cidade de Araçoiaba da Serra, com a colaboração de alguns artistas, deu-se início ao processo de composição do espetáculo solo de dança Garoa.[72]

O solo de dança Garoa testa procedimentos a fim de olhar poeticamente para a questão do movimento insistente. Esse espetáculo trabalha com uma lógica de ação que é fomentada em tempo real. Esta fomentação consiste em lidar com o corpo em ação de dança, potencializando insistentemente uma movimentação que se protagonize nas articulações. Torna-se difícil traduzir em palavras os acontecimentos que compõem este exercício cênico. No entanto, aqui se tenta explanar o que está em questão na prática estudada.[73]

No centro do espaço de dança, o corpo, inicialmente em pausa começa a se mover. A movimentação se dá por um trânsito de tensões no corpo. Essas tensões transitórias, que podem ser variáveis, acionam movimentos articulares e, assim, geram um estado corporal que sobrevive por meio de lógicas de ação. À medida que essas lógicas se mantêm, o estado corporal é percebido. Este não é um processo cronológico, a organização que aqui é falada carrega uma via de mão dupla. O corpo se move e no movimento o mesmo se apresenta em

---

[71] Artista da Dança da Cidade de Curitiba. É professora e pesquisadora do Curso de Dança da UNESPAR, bem como organizadora da Mostra de Dança da UNESPAR e dos projetos Entrenósoutros - Dança e Comunidade - e Sujeitos Dançantes. É coordenadora/proponente da Entretantas Produções - movimentando ideias.

[72] Espetáculo aprovado no Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (PROAC) - "Edital PROAC nº 20/2014 - Concurso de Apoio à Projetos de Primeiras Obras de Produção de Espetáculo de Dança". Criação: Danilo Silveira / Colaboração: Andréia Nhur, Gladis Tridapalli e Paola Bertolini / Luz e cenografia: Érika Mityko / Figutino: Elaine Pierre / Música: Mika Rodrigues / Produção: Juliano Sawa.

[73] Esta Dissertação acompanha um DVD em que contém a filmagem do espetáculo de dança Garoa, além de um vídeo *teaser* com a narração de algumas questões realizadas no processo de criação.

estados, reconhecendo-se em lógicas, e/ou se reconhece em lógicas que geram um estado. Por consequência dessa dança, um leque de escolhas e necessidades é aberto, mas o intuito está em insistir. Em meio a esse processo de insistência, ações são percebidas e potencializadas. A potencialização do que emerge faz com que a dança vá existindo dentro de sua questão de origem, que é insistir na ação de articular-se. A insistência ocasiona uma problematização do movimento e, desta maneira, o movimento se complexifica, gerando transformação.

A dança vai se desenhando no espaço à medida que os acontecimentos provenientes da escolha de insistir nos movimentos articulares provocam estados de transformação. A cada espaço no qual a dança chega, uma relação é construída. Novamente, não existe um processo cronológico de ações, as ações tornam-se um grupo de fatores que fazem com que a dança seja reconhecida em mudança. O mover insistente possibilita que o corpo seja lançado para um desenho de um trajeto no espaço.

Garoa propõe uma relação espacial onde também se busca a não protagonização de frontalidades. Por este motivo, o espetáculo apresenta uma disposição espacial organizada em arena que possibilite uma proximidade do público. Assim, durante a dança se pretende construir outras perspectivas no olhar de quem vê a dança. Ora se pode ver a dança no centro, ora se vê o corpo dançando bem a sua frente ou um pouco distante de ti. No espetáculo Garoa este trajeto é fixo, o corpo sai de um lugar já determinado e vai para outro que também é determinado. O interesse está em como essa transição será ocasionada. Este trajeto, mesmo que já configurado, é composto em uma *presentidade* que surge da negociação do que vai existindo nesta dança. A dança insiste, transita, pausa, chega em pequenos locais, volta a mover insistentemente, encharca-se de suor. Igualmente, o corpo que se move por um tempo logo deixa de se mover. O corpo entra em pausa e a dança cessa.

74

Garoa é, então, o desdobramento artístico de uma pesquisa em dança iniciada em 2011 em Curitiba, neste momento, se reconhece como um espetáculo que tem como simples questão a proposição de insistir em uma lógica de movimentos articulares e por isso, podendo gerar transformação. Sobre os procedimentos investigativos neste solo de dança, habita uma indagação sobre: o que/como existe o/no movimento que sobrevive em um "mover insistente" dentro de uma célula coreográfica. Esta denominação - mover insistente - vem da inquietação proveniente desde as questões emergidas no início deste percurso investigativo e do contato

[74] Danilo Silveira em ensaio do espetáculo de dança Garoa, 2015. Foto: Cris Almeida.

com a bailarina e coreógrafa Cinthia Kunifas e seu espetáculo Corpo Desconhecido. Deste modo, criar e dançar Garoa contribuiu para o modo de olhar o percurso do movimento como transformação. O termo "transformação" aqui é utilizado para tentar perceber o movimento de minha dança não apenas como físico e concreto, mas um estado de existência potente que é construído por ações/sensações/percepções, o instante em que o corpo se encharca. Neste estado de existência começou-se a observar que o "o mover" se dá no trânsito do que ali existe e o que dele emerge. A partir disto, chega-se à percepção apresentada na seguinte pergunta que rege a investigação:

podemos tatear os acontecimentos emergentes do "mover insistente" a fim de contribuir para uma transformação?

Esta pergunta, não pretende ser respondida nesta Dissertação, ela está aqui apenas no intuito de compartilhamento da questão desse solo de dança que se interessa por um fazer uma dança em que o desejo está em tentar entender o necessário tempo das coisas, em olhar para as existências espaciais, e/ou insistências temporais.

quanto tempo leva
para que um corpo se encharque
na garoa?

Em Garoa a discussão poética sobre a insistência sempre esteve presente e os acontecimentos que existem nesse espetáculo entram e saem de uma lógica que não é apenas visual, mas sensitiva. Percebeu-se, em Garoa, que não necessariamente o tempo dilatado é a principal discussão apresentada, mas sim o tempo que leva para que o processo seja percebido, seja encharcado.

Insistindo:

quanto tempo

leva para que um corpo

se encharque na garoa?

4.2. Corpo Encharcado

4.2.1. Insistência: pele umedecida

Paremos um instante para pensar no fenômeno da garoa. Um acontecimento tão comum aos olhos, assim como esses simples acontecimentos cotidianos que entram e saem da visibilidade. A garoa te envolve, te afeta, te molha, mas quanto tempo leva para te encharcar? Gotículas de água, tão pequenas, leves, frias. Gotículas de água em suspensão na atmosfera que formam um nevoeiro de baixa intensidade. Gotículas de água que compõem um

acontecimento que umedece levemente a pele. Gotículas, gotículas, ininterruptas gotas singelas e inofensivas que em algum momento podem te encharcar.

Encharcar-se, nesta pesquisa, tem a ver com vivenciar a insistência no osso, na carne, na pele, no suor. Encharcar-se apresenta-se como um entendimento, mesmo que ainda iniciante, de que desacelerar pode ser uma possibilidade de aprofundamento na questão de origem. Encharcar-se talvez possa ser o resultado de um corpo que escolheu permanecer sentindo as singelas gotas. Um corpo que sente o molhar-se e não tem a intensão de nada mais a não ser molhar-se. Molhar-se de referências, de perguntas, de questões. Molhar-se apenas.

quanto tempo leva para que
um corpo
se encharque na garoa?

Ao falar de insistência, observo não apenas um interesse poético semelhante com a obra de Kunifas, mas também um desejo de aceitar a criação sem pressa e sem urgência. Deste jeito, o interesse se expande para um fator consequente, que é o ato de criação que insiste na questão original.

O espetáculo Garoa não foi criado a partir de Corpo Desconhecido. Lidar com a questão da insistência no processo de criação de Garoa não esteve como uma tentativa de replicação da questão de Corpo Desconhecido. Criar Garoa foi para mim um modo de me conectar poeticamente com a questão da insistência e este processo de criação me permitiu olhar para Corpo Desconhecido não apenas como um assunto de pesquisa, mas também como uma familiaridade de pensamento, assim como Kunifas o fez em seu processo. Sendo assim,

ao criar Garoa, pude olhar para o processo de Kunifas não com um olhar distanciado, mas sim com um olhar conectado, apaixonado e cada vez mais interessado no mover insistente. Este "apaixonar-se" pelo assunto de pesquisa através da experiência artística não necessariamente me fez entender corporalmente o que significa insistir em uma mesma questão por anos como Kunifas insistiu, pois, para isso, creio que a maturidade é necessária. Assim, "apaixonar-se" me fez olhar para Corpo Desconhecido como uma referência de criação artística.

No primeiro capítulo desta Dissertação foi apresentado um dizer sobre como Kunifas buscou familiaridades de pensamento para poder de alguma forma fortalecer seu discurso de dança. O processo de criação de Garoa não se aprofunda do mesmo modo que Corpo Desconhecido esteve aprofundado, mas não posso deixar de entender que a obra de Kunifas é familiaridade de pensamento para meu solo de dança. Corpo Desconhecido é para mim referência e, por isso, me fez também tentar mergulhar na insistência, ir em busca de um corpo encharcado.

Para pensarmos um pouco sobre referências, podemos nos aproximar das proposições de Isabelle Launay (2013, p. 89-90), que convida a olhar para a elaboração da memória de uma dança que pode ser construída por "um emaranhado de experiências cinestésicas, de imaginários corporais, de espaços inventados, de temporalidades múltiplas que geram a transformação ininterrupta que cada obra realiza a partir de outras". A partir do que propõe Launay, paro e penso na insistência como encharcar-se. Refletindo sobre o corpo encharcado como um movimento de vaivém não linear, não representativo, como uma busca de referência que se permite re-significa-ser, ou seja, Corpo Desconhecido pode se tornar referência para Garoa e assim entender que a vivência em Garoa contribuiu para falar da insistência habitada por Kunifas em sua obra.

Em 2011, me senti provocado quando vi Corpo Desconhecido pela primeira vez, e ainda esse espetáculo segue me provocando, principalmente após visitar os ensaios de Kunifas, ao entrevistá-la e entrevistar sua colaboradora, Mônica Infante, ao ler suas anotações. Este contato profundo com a obra e com a artista, de algum modo se apresenta em Garoa como referência. Ao dançar Garoa, de certa forma me referencio em Corpo Desconhecido, mesmo que de maneira singela e sutil. Sobre a referência que é realizada na dança, Launay (2013, p. 92) diz que: "o desafio não tem a ver com uma história das fontes de tal ou tal obra (...). O desafio está muito mais em revelar como uma obra moderna inventa sua própria origem/originalidade, (...) isto é, seu incessante diálogo com sua própria história".

Kunifas buscou familiaridades de pensamento com as figuras da História da Dança. No processo de criação de Garoa, esta busca aconteceu de forma mais inocente, mas, ao me fascinar por Corpo Desconhecido e seu processo, este espetáculo também se torna para mim familiaridade de pensamento, fazendo com que o "mover insistente" seja saboreado de outra maneira. Por conseguinte, observar e entender o seu trajeto histórico pode gerar um olhar reflexivo sobre o assunto que se pretende discutir, permitindo-se contaminar, encharcar, tendo o olhar, não de dentro, mas um olhar aproximado e relativizado.

O modo operativo do artista pode entrar em contato com suas referências e, a partir deste ponto de vista, refletir sobre o mesmo. Pensar sobre a relação entre artista e sua referência me parece também um feitio bastante interessante de estar atualizando seu fazer, insistindo e se aprofundando em sua questão original. Por este motivo, penso que a referência pode aparecer não como um resgate ou projeção de algo ou alguém, mas sim como res-significação e percepção de seu processo criativo, como encharcar-se com seu interesse.

Na relação que crio entre Garoa e Corpo Desconhecido, não existe necessariamente uma transmissão gestual reconhecida. Em Corpo Desconhecido um

corpo está em pausa, já em Garoa um corpo articula-se. O que existe então é uma aproximação referencial, ou seja, em Garoa me referencio na escolha de insistir assim como em Corpo Desconhecido Kunifas insiste na escolha de pausar. Uma vez mais torno a dizer que esse referenciar-se acontece de maneira singela, já que Corpo Desconhecido é uma obra complexa e profunda, enquanto que Garoa ainda é um embrião, um "desejar" entender o que é insistência.

Ao olhar para Corpo Desconhecido, torna-se impossível que eu, um jovem artista pesquisador desse processo que ainda busca se fortalecer, ignore os interesses em comum nas duas obras. Por isso, desejo olhar para Corpo Desconhecido como quem busca semelhanças entre si e as outras formas de estar presente no mundo.

> Quando a dança se imagina em uma relação com o mundo, se imagina também numa relação com ela mesma. A presença de uma dança anterior em outra dança, mesmo se ela resultar de uma citação, de um plágio, de uma alusão, de uma paródia, de um pastiche ou de uma encenação burlesca, provoca reflexão sobre a memória que a dança tem de si mesma (LAUNAY 2013, p. 91).

Já que a obra aqui estudada Corpo Desconhecido tem a "insistência" como fator importante para a criação e percepção de sua questão original - *enquanto não souber o que fazer eu não faço nada* -, e, de algum modo, a insistência está também em meu interesse criativo, convido uma vez mais a pensar sobre a pergunta que acompanhou esta pesquisa:

como se dá o "mover insistente" em um processo de criação em dança?

Ao pensar sobre Corpo Desconhecido e Garoa, essa pergunta mais me provoca do que me dá respostas. Esta provocação está presente na criação, no desejo de permanecer lidando com um mesmo modo de dançar e de pensar essa dança. Esta pergunta se atualiza a partir da experiência vivida na criação e também em decorrência da maneira como entendo que Corpo Desconhecido é para mim uma referência de como mover insistindo.

A referência de Corpo Desconhecido vem res-significar a experiência vivida em Garoa em relação ao mover insistente ao mesmo tempo que ao criar Garoa, olho para Corpo Desconhecido de um modo aproximado, pensando sobre o que une os dois trabalhos e gerando não apenas um assunto em comum, mas o que estou tentando aqui versar como um corpo que se permite vivenciar um processo artístico a fim se aproximar de seu objeto de pesquisa, como um corpo que busca encharcar-se.

> Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, 2011, p. 44).

Tendo esse desejo de aproximação em questão, retorno ao que diz Larrosa (2014, p. 26-27), sobre o sujeito da experiência em que, para o autor, "o sujeito da experiência tem algo

desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião". Não tenho a pretensão de me auto referenciar como o sujeito da experiência assim como propõe Larrosa, mas, ao me aproximar de Corpo Desconhecido via processo criativo de Garoa, convido aqui pensar sobre estas questões, sobre o sujeito da experiência que se expõe, que deseja tatear um assunto e tentar me aproximar do mesmo artisticamente.

> O sujeito da experiência é um sujeito 'ex-posto'. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a 'o-posição' (nossa maneira de opormos), nem a 'pro-posição' (nossa maneira de propormos), mas a 'ex-posição', nossa maneira de 'ex-pormos', com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco (LARROSA, 2014, p. 26).

Vivenciar a criação de Garoa, então, pode vir a ser esse olhar contaminado e diferenciado para, não apenas entender de onde se vem e para onde se vai, mas também poder discutir o assunto a partir da experiência criativa, a partir de um corpo que dança os interesses que são próximos ao seu objeto de estudo, já que "a experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida" (LARROSA, 2014, p. 33).

Como suporte deste entendimento da experiência segundo Larrosa, o entendimento sobre o "mover insistente" presente na obra artística de Kunifas pode por mim ser vivenciado, mesmo que de maneira muito mais modesta e não aprofundada como Kunifas, uma vez que "ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria" (LARROSA, 2014, p. 32).

Retomando: "encharcar-se" nesta pesquisa, tem a ver com vivenciar a insistência, com permitir o umedecer da pele. Encharcar-se está para um possível modo de "apaixonar-se" e assim decidir ficar, permanecer, olhar e insistir no que ainda não se entende, no que é desconhecido. Encharcar-se aqui, tem também a ver com ir devagar, desacelerar, pausar e

esperar. Esperar que as gotículas de água tão pequenas, leves e frias te afetem, te envolvam, te molhem. Isso para mim é o mover insistente.

De igual modo, o interesse aqui está em olhar para o processo de criação como um fazer que pode insistir em sua questão original e assim se aprofundando em seu assunto, desejo, referências. Ao entender isso, a questão sobre o "mover insistente" me faz sentido. Insistir não se refere a um ato de teimosia negativa, mas sim com a amplificação de sua mesma questão de origem. Ressignificar-se, encontrar referências e familiaridades de pensamento, não se preocupar com um tempo acelerado, enfim, questões e entendimentos ainda em processo neste processo de saborear "o mover insistente". Afinal de contas...

...quanto tempo
leva para que um corpo
se encharque
na garoa?

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o processo da pesquisa que foi desenvolvida para a escrita desta Dissertação, além das entrevistas e encontros realizados com Kunifas de modo presencial, mensagens por correio eletrônico foram trocadas entre autor e artista. Antes de finalizarmos o assunto até aqui discutido, se encontra, a seguir, o compartilhamento de uma destas mensagens:

---- X ----

Curitiba, 23 de abril de 2017

Danilo,

Em meu processo criativo, há uma busca por uma permanência através da insistência; no caso de minha parceria com a Mônica, uma necessidade de permanecer para poder construir algo, juntas. A impossibilidade em dar forma às minhas inquietações tornou vital a presença de um olhar externo (e ao mesmo tempo, interno). A presença da Monica foi fundamental para a deflagração do processo de criação de Corpo Desconhecido, bem como para sua continuidade.

Nossa parceria é tão interdependente que é difícil estabelecer limites. Existem algumas funções específicas, mas a

criação, a concepção acontece na relação. E, especialmente, a "força", o estímulo para continuar existindo, depende desta parceria. Diria que só conseguimos insistir e resistir como artistas porque estamos juntas. E existem as outras parcerias que vão formando nossa rede aqui em Curitiba, no Sul do país e no próprio país que nos permitem continuar existindo. O encontro com artistas e com teorias permitem a permanência e o aprofundamento do trabalho.

Para insistir e continuar existindo temos que nos adaptar. Tanto em termos de espaço físico, quanto financeiramente. As mudanças vão sendo incorporadas ao trabalho e contribuem para a direção que este vai tomando. O trabalho só existe no tempo porque inclui as contingências, não resiste a elas. O processo da vida precisa ser visto e incluído no processo de criação artístico.

Nossas personalidades e nosso treinamento na vida são similares o suficiente para desejarmos e necessitarmos continuar...

Corpo desconhecido permitiu ser reobrado, assim, permaneceu. Sua pergunta primeira (o que acontece antes da intenção consciente de mover?) continuou, insistentemente, a fazer sentido por 10 anos, mesmo com as mudanças do corpo, inerentes a passagem do tempo, contudo, outros conteúdos/relações começaram e/ou deixaram de fazer parte

do trabalho. Minha dissertação de mestrado, por exemplo, foi um acontecimento que situou o trabalho no mundo, segundo pontou Laura Miranda. A obra encontrou referência histórica. Em termos metodológicos, identifiquei e nomeei conceitos e estratégias metodológicas a partir da educação somática. Isso esclareceu minha "ação" no trabalho, que até então não era identificável devido à "não ação" da pausa – o que é que o corpo faz enquanto está em pausa, aparentemente não "fazendo" nada?

O que também permanece no tempo é o treinamento; parte do processo de construção do corpo. Por necessidade e por história de vida de bailarina, o treinamento corporal é solicitado para que o corpo possa dar conta do trabalho. Ao mesmo tempo, este treinamento produz outras percepções e possibilidades para o processo de criação. Não se trata de se aprontar em aula para fazer outro algo em cena. Trata-se de continuar se aprontando continuamente, em aula, na terapia, em casa, no processo de criação num processo incessante de retroalimentação.

Beijos e boa sorte!

Cinthia

X

A partir da mensagem de Kunifas, poderemos dar continuidade para o instante final em que pensaremos sobre o "mover insistente" na criação em dança, pensando-o como uma possível estratégia de sobrevivência para a mesma. Após o câmbio de informações entre autor e artista, foi desenvolvido esta breve consideração final sobre a pergunta protagonista que tanto foi, nesta discussão, acessada.

Então, seguimos:

Orto e ocaso. Nascente e poente. Uma inquietação original e o desconhecido logo à frente habitado na escuridão. E na escuridão uma questão que insiste em se fazer presente: *o que acontece antes da intenção consciente de mover?*

Nesta pesquisa estivemos interessados em olhar para o "meio", em relacionar-se com o "entre", neste caso, com um processo de criação em dança. E, principalmente, pensar sobre uma possível estratégia de sobrevivência deste processo: o "mover insistente". Ao insistir, o trabalho abrigou fazeres, lugares e ideias. Cinthia Kunifas, em Corpo Desconhecido, lidou com o que aconteceu ao insistir; insistir por doze anos em um mesmo espetáculo, insistir por trinta minutos em pausa. Insistir para gerar mudança e/ou gerar mudança porque se precisou insistir. Desta forma, após olhar para o processo de criação de Kunifas, a reflexão se atentou ao que pode estar em evidência nas lógicas de manutenção artística e ao falar sobre uma delas, sobre o "mover insistente", estivemos apegados em estudá-lo e nos aproximar da inquietação presente na pergunta protagonista da pesquisa:

como se dá o "mover insistente" em um processo de criação em dança?

Depois de toda a discussão aqui desenvolvida, depois de nos aproximarmos de referências, conceitos e entendimentos sobre a criação, e frequentemente insistindo na apresentação desta pergunta protagonista, neste instante final trazemos outra pergunta que provém desse pensamento: *em que insiste Kunifas?*

No processo de criação de Corpo Desconhecido, compreendemos que o "mover insistente" está relacionado a muitos fatores como as familiaridades de pensamento que buscou a bailarina, como as práticas que vivenciou e como o processo perceptivo foi aprofundado de maneira não urgente, entre outras coisas. Após este percurso de aproximação da obra de Kunifas, o intuito desta Dissertação veio do interesse em olhar e discutir um processo criativo que se deu de modo desacelerado, de um processo criativo que sobreviveu o tempo todo se reinventando, buscando relações entre suas atualizações, não se prendendo a um estado de estagnação e, assim, permanecendo.

Em cena um corpo está em pausa. Em cena a pausa insiste. A insistência protagoniza o instante. Enquanto não souber o que fazer, nada é feito. O instante dura doze anos. Entre orto e o ocaso o que esteve em questão é não se carecer de urgência. Corpo Desconhecido existiu sem pressa. Insistir para Kunifas foi uma estratégia de sobrevivência que não esteve direcionada apenas em retardar o fim, mas principalmente em não ter pressa para chegar até ele. Não ter urgência de finalizar uma questão. Permitir-se ficar um pouco mais. O encontro

com o poente é um ponto a ser alcançado, mas o caminho até ele pode se dar em uma existência passível de ser aprofundada e saboreada.

Sendo árduo, torto ou reto, o interesse desta discussão esteve apegado ao processo de criação que insiste e perdura. Pois este, o “mover insistente”, no caso de Kunifas não se prendeu ao rígido, tornou-se possível. Possível a olhares, cheiros e sabores; possível a atualizações, aproximações e distinções. Esteve à beira do não dizível, do não sabível e, por fim, do desconhecido.

REFERÊNCIAS

BAIOCCHI, Maura. **Butoh:** dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BERGHAUS, Guenter. O expressionismo no teatro: interpretação, cenografia e dança. In: **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 5, n.5, 1997. p. 89-97.

BRITTO, Fabiana D. **Temporalidade em dança:** parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

BURCIER, Paul. **História da dança no ocidente.** Trad. Marina Appenzeller. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DEMPSTER, Elizabeth. Women writing the body: let's watch a little how she dances. In: **The Routledge Dance Studies Reader**. Routledge. London and New York, 1998, p. 223-229.

DUNCAN, Isadora. **Minha Vida.** Tradução: Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 1927.

FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente na formação prática em dança. In: **Cadernos do GIPE-CIT**: UFBA/PPGAC, Salvador, n.2. jan. 1999. p. 40-55.

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

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**. In.: MARCELLE, Michel. La danse au Xxéme siècle. Paris: Bórdas, 1995.

GREINER, Christine. **Butô:** pensamento em evolução. São Paulo: Escrituras, 1998.

_____. **O Teatro Nô e o Ocidente**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

_____. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

KUNIFAS, Cithia Bruck. **Corpo desconhecido:** um contínuo processo de criação em dança. Salvador, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2008.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Org. ULLMANN, Lisa. São Paulo: Summus, 1978

LARROSA, JORGE. **Tremores:** escritos sobre experiência. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LEMINSK, Paulo. **Toda a poesia.** 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

LAUNAY, Isabelle. **A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação**. Bienal SESC de Dança, 2009.

MACHADO, Adriana B. **A natureza da permanência:** processos comunicativos complexos e a dança. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC-SP, 2001.

_____. **A dança da permanência:** um jogo que permite adequar possibilidade e necessidade. In: COGNITO-ESTUDOS: Revista Eletrônica de Filosofia. São Paulo, V.2, nº2, Texto 10-22, p. 76-83, 2005.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O princípio da razão durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica**. São Paulo: Paulus, 2010.

NHUR, Andréa. O vírus moderno: olhares sobre a experiência do LAPPET. In: **Trajetórias em construção:** escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT. Org. OLIVARES, L. PEREIRA, S. 1. Ed. Curitiba: Editora Prismas, 2016. P. 13 – 23.

NOË, Alva. **Action in perception**. Cambridge, Mass: MIT, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Vozes, 1977.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **A encenação contemporânea**. Origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do tanztheater no processo criativo de es-boço:** espetáculo cênico com alunos do instituto de artes da UNICAMP. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. Corpos que esboçam memórias. In: **Anais do Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) – Dança contrações epistêmicas**. Porto Alegre. São Paulo: ANDA. v. 1. p. 01-11, 2011.

_____. Pulsações e ações da memória materializados em cena. **Anais do Seminário interseções corpo e memória.** Recife: UFPE, 2012. v. 1. p. 1-14, 2012.

PEREZ, Gabriela. **Os padrões de movimento no treinamento do ator:** análise crítica descritiva da padronização do movimento e sua incidência no desenvolvimento cinestésico expressivo do ator. Dissertação de Mestrado. PPGAC/UFBA, agosto de 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação:** construção da obra de arte. Vinhedo/SP: Editora Horizonte, 2006.

_____. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2011.

RODRIGUES, Eliana. Corpo em transformação: entre o grotesco e o Mimético. In: **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n. 7, nov. 1999. p. 41-54.

ROSA, João Guimarães. **Fita verde no cabelo:** nova velha história. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1992.

SILVA, Solange. **As cores do camaleão:** fundamentos teóricos para uma teoria sígnica da informação. São Paulo, 200. Tese (Doutorado em Comunicação) - PUC-SP, 2000

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Informática na educação:** teoria e prática. In: Organização e sistemas. Porto Alegre: PGIE-UFRGS, V. 3 nº 1, 2000.

_____. **Teoria do conhecimento e arte**: formas de conhecimento – arte e ciência, uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

Referências eletrônicas:

AUTHENTIC MOVEMENT INSTITUTE. **What is authentic movement?** Disponível em: <http://www.authenticmovement-usa.com/>. Acesso em: 02 fev. 2017.

BALÉ Teatro Guaíra. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo535041/bale-teatro-guaira>. Acesso em: 14 de Jun. 2017.

CORPO Desconhecido. Nelson Enohata. São Paulo – SP. 29:51 min. 2003
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dXoHjvX7GuE
Acessado em: 24 set. 2015

CORPO Desconhecido. Vinicius Nisi. Curitiba - PR. 30:42 min. 2014.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0LfIhQ89iUM
Acessado em: 24 set. 2015

CORPO Desconhecido. Vinicius Nisi. Uberlândia - MG. 32:15 min. 2013
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I82H7_r8o6I
Acessado em: 24 set. 2015

GREINER, Christine. *O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi* – 2013.

Disponível: <http://www.japonartesescenicas.org/estudiosjaponeses/articulos/ankokubutoh.pdf> Acesso: 10 de abril de 2017

JOHNSON, Don Hanlon. **The primacy of experimental practices in bodypsychotherapy**. 2006. Disponível em: <http://www.donhanlonjohnson.com/newsite/pages/articles_primacy.html>. Acesso em: 20 mai. 2017.

KOSKUBA, Karel. **Yiquan –** power of the mind. Disponível em: http://www.yiquan.org.uk/art-pom2.html. Acesso em: 10 nov 2016.

NISHINO BREATHING METHOD. **Sokushin breathing.** Disponível em: http://www.nishinojuku.com/english/e_keyword/e_key_top.html. Acesso em: 11 jan 2017.

SALLES, Cecília Almeida. **Processo de criação como redes em construção.** Redes da Criação, 24 set. 2010. Disponível em: <http://www.redesdecriacao.org.br/?p=215> Acessado em: 19 jan. 2015.

SENSEI KOZO NISHINO. Disponível em: http://s4.invisionfree.com/yamato_damashii/ar/t12.htm Acesso em: 21 abr. 2017.

SUJEITOS Dançantes com Cinthia Kunifas. Gladis Tridapalli. Curitiba – SP. 12:38 min. 2013
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pluYXZEb-v4> Acesso: 11 ago. 2016