

Erika Carolina Cunha Rizza de Oliveira

Diálogos entre o Butô e a Dança Pessoal

Dissertação de Mestrado entregue como
parte da avaliação para obtenção do título de
Mestre em Artes.

Instituto de Artes.

Programa de Pós-graduação em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Universidade de Campinas

Orientador: Prof. Dr. Renato Ferracini

Campinas
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

OL4d

Oliveira, Erika Carolina Cunha Rizza de.

Diálogos entre o butô e a Dança Pessoal. / Erika Carolina
Cunha Rizza de Oliveira. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Dr. Renato Ferracini.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Butô. 2. Dança Pessoal. 3. Metáforas de trabalho.
I. Ferracini, Renato. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Dialogues between butô and the personal dance.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Butô ; Personal dance ; Work metaphors.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Renato Ferracini.

Prof. Dr. Antonio Luis Dias Januzelli.

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.

Data da Defesa: 31-08-2009

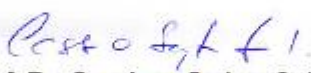
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

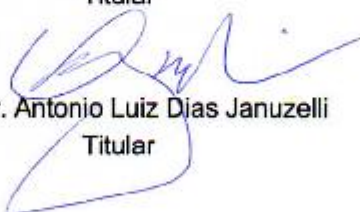
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Erika Carolina Cunha Rizza de Oliveira - RA 68750 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Renato Ferracini
Presidente



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Titular



Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli
Titular

Resumo

O que se pretende nessa dissertação é tentar traduzir em conceitos as metáforas e linhas de fuga da relação ator-sala-comando-atualização-ação, que ocorre em trabalho, como uma ação necessária para compreensão de uma linguagem particular: o trabalho da relação que existe entre o ator/bailarino e o condutor de uma prática (seja ele, diretor ou orientador) e a construção de uma linguagem particular: 'as metáforas de trabalho'. Ou seja, tento colocar-me 'entre', entre a experiência vivida e o comando verbal de um orientador, dialogando entre o verbo e a ação. Para isso utilizo como exemplo as minhas experiências com o Butô e a Dança Pessoal.

Palavras-chave: Butô, Dança Pessoal, Metáforas de trabalho, Lume e Tadashi Endo.

Abstract

What if it intends in this text is to try to translate concepts the metaphors and lines of escape of the relation actor-room-command-update-action, that occurs in work, as a necessary action for understanding of a particular language: the relation work that dancer exists between the actor/dancer and the conductor of one practical one (either it, managing or orienting) and the construction of a particular language: 'the metaphors of the works'. That is, I try to place me 'between', between the lived experience and the verbal command of an person who orientates, dialoguing between the verb and the action. For this I use as example my experiences with the Butoh and Personal Dance.

Word-key: Butoh, Personal Dance, Metaphors of work, Lume and Tadashi Endo.

**Dedicado aos meus pais,
pelo dom da existência
e a vocação pela persistência.**

AGRADECIMENTOS

Ao orientador do projeto, o Prof. Dr. Renato Ferracini, por sempre me questionar, por duvidar, por me colocar em prova, por me instigar e me vasculhar em busca de alguma resposta sobre a arte e, pelo presente que foi ‘as metáforas de trabalho’.

À Fapesp, pela bolsa que possibilitou a pesquisa.

Ao ‘Janô’, por injetar em mim o desejo de experimentar outras possibilidades de ser.

Ao Cassiano Sydow Quilici pela generosidade e disponibilidade.

Ao Maurício Veloso, pelas descobertas conjuntas, pelas discussões e por termos duvidado de tudo o que fazíamos. Duvidar me fez escrever e pensar sobre. Ao Fernando Rodrigues e ao Eduardo Albergaria que estiveram juntos num momento da pesquisa, ainda na graduação, mas que muito alimentou os anos seguintes.

Ao Tadashi Endo e ao Lume Teatro pelos trabalhos que me deram toda a dissertação. Em especial, ao Carlos Simioni, Ricardo Puccetti e Ana Cristina Colla pelas entrevistas concedidas. Especial atenção e agradecimento a Naomi Silman pela ética de conduta de um trabalho durante dois anos.

Ao Norberto Presta e a Sabine Uitz por sempre me ouvirem e me ajudarem na tentativa de respostas, por me presentear com suas metáforas.

Ao Núcleo do Feverestival (Cynthia Margareth, Isis Madi e Joice Lima), por agüentarem as minhas muitas queixas e dores de estômago durante nossas reuniões.

Aos muitos amigos que ouviram muitos ‘não’ enquanto eu ficava em casa escrevendo: Brisa Vieira, Guga Cacilhas, Kelly Jardim, Cassiane Tomilhero, Rosana Baptistella, Fabio Fonseca, Natacha Dias, Gabriela Schwab, Naiane Beck, Pedro de Freitas, Bruno Pregnotato, Leonardo Ferrari, Karin Kossling, Juliana Pfeifer, Karina Yamamoto, Paula Carrara, Daniela Souto, Vânia Vaitieka, Tiago Marconi, Claudia Keiko, Sulamita Carvalho e Xyko Peres e todos que de alguma forma fizeram parte desse momento.

Ao Flávio Rabelo, pela troca de leituras e pelas inspirações.

Ao Alex Mitzakov e ao Isvara Instituto de Yoga, por me manterem sã.

À Maria Aparecida Maciel, pela leitura atenta e a correção que só o jeitinho dela podia ter!

As famílias Cardoso e Leme da Cunha, por serem quem são em minha vida e a família Rizza de Oliveira por passarem a fazer parte tão profundamente dessa história.

E, finalmente, ao Fabio Rizza, por não abraçar a causa, mas por me abraçar!

**Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.**

(Mário de Sá Carneiro)

Sumário

Diálogos entre o Butô e a Dança Pessoal

Introdução:

Do princípio: o afeto que me move	01
-----------------------------------	----

1º Capítulo:

1.1) Os conceitos e as metáforas de trabalho	07
1.2) - As metáforas do desejo que me move	15
1.3) - O Corpo, apenas uma divagação.	19
1.4) O corpo, outras divagações: CsO e Corpo-Morto, conjunto de práticas para o Corpo Subjétil?	24

2º Capítulo:

2.1) O Treinamento Energético e a Dança Pessoal	32
2.2) Outras metáforas energéticas: os exercícios técnicos	41
2.3) A metáfora do silêncio	45

3º Capítulo:

3.1) O Butô	48
3.2) O singular da Dança Butô	53
3.3) Atualização da Tradição na Dança Butô	55
3.4) O coletivo na Dança Butô: a experiência da guerra	57
3.5) O Butô Ma de Tadashi Endo	60
3.6) Butô: as metáforas de trabalho e a técnica.	65
3.7) Exercícios técnicos	68
3.8) Exercícios imagéticos/lúdicos	72
3.9) O movimento do infinito: E as infinitas possibilidades de criar dentro do finito que sou	77
3.10) Pequena dose de construção de cenas	80

4º Capítulo:

4.1) Retornando: a disposição de ser e o diálogo do possível	83
4.2) Re-princípio: Da metáfora em sala-de-trabalho para a metáfora da relação entre ator e espectador	88

Bibliografia	93
 Anexos 1: Entrevistas	 I
Carlos Simioni e Ana Cristina Colla	II
Ricardo Puccetti	XIV
 Anexos 2: Espetáculos	 XXV
Kelbilim, o cão da Divindade	XXVI
Cnossos	XXVIII
Ma de Tadashi Endo	XXX

“De uns tempos para cá, dei de sentir dentro de mim, um acúmulo de todos os tipos de coisas que não podem achar expressão adequada através de uma forma artística rígida, objetiva, como o romance. Um poeta lírico de vinte anos se sairia bem dessa situação, mas eu não tenho mais vinte anos e, de qualquer forma, nunca fui poeta. Assim, andei buscando alguma outra forma mais apropriada para esse tipo de declarações pessoais, e cheguei a uma espécie de intermediário entre a confissão e o pensamento crítico, um modo sutilmente ambíguo que a gente poderia chamar de ‘confidência crítica’.

Encaro-o como um gênero crepuscular entre a noite da confissão e a luz solar da crítica. O “eu”, com o qual vou me ocupar, não vai ser o “eu” que só se refere estritamente a mim mesmo, mas uma outra coisa, um certo resíduo, que permanece depois que todas as outras palavras que lancei já voltaram para mim, alguma coisa que nem retorna nem tem nada a ver com o que já passou.

Meditando sobre a natureza desse “eu”, fui levado à conclusão que o “eu” em questão coincidia com o espaço físico que eu ocupava. O que eu procurava, em suma, era uma linguagem do corpo.”

(Yukio Mishima - em Sol e Aço)

Diálogos entre o Butô e a Dança Pessoal

Introdução

Do princípio: o afeto que me move

Enquanto a arte trepa nos muros, grita uma Ave-Maria e quem sabe um dia. Mas se verter lágrimas, se o sangue correr fora do lugar comum, então sim, pode-se dizer que você teve um orgasmo. Depois pare tudo, acenda um cigarro, não, o Janô diria que dá câncer, então pode ser uma vela, feche os olhos, deixe o ar invadir os pulmões, dilatando o seu corpo e então, relaxe nos braços de seu amante oculto. Enquanto sonhar, se sonhar, reconstrua para a sua alma o momento que passou. Embale com fita azul e coloque dentro do baú da memória, assim quando se passar 77 anos, ou talvez 103, você ainda poderá desfazer o laço, usar e guardar de novo. (Diário de trabalho - 29/08/2002)

Durante os dois anos da pesquisa, as pessoas não cansavam de me perguntar: Por que eu estava pesquisando butô e não dança brasileira, que era algo tão mais próximo ao meu corpo? E que eu já estava tão mais habituada a pensar, especialmente depois de atuar em Vazantes..., e de dirigir Isabelita e Brasil Menino.

Eu não sou atriz do Lume. Tampouco, sou uma bailarina de butô.

Pensando sobre isso, a única resposta que posso sugerir, já que nem eu mesma tenho certeza dessa resposta, era o desafio que me causava adentrar num espaço tão distinto e tão exigente. Gerava em mim potência de vida. O mesmo acontecia com o trabalho energético; lembro bem o treinamento que fiz com Ricardo Puccetti, durante a madrugada¹. Tudo era difícil, a prática e também chegar até o espaço, já que não havia ônibus no horário pra vir do centro da cidade

¹ O Treinamento Energético aconteceu em março de 2004, durante as madrugadas da meia noite às cinco da manhã no Espaço Cultural Semente em Barão Geraldo.

até o Distrito de Barão Geraldo, eu precisava chegar antes, aguardar em frente do Espaço Cultural Semente, que fica numa rua escura. Naquela época não tinha tantos amigos em Barão Geraldo que pudessem me abrigar durante esse tempo.

Era como aceitar ir a 'força', mas descobrir na manhã seguinte que ia surgindo no finalzinho do treinamento, que eu estava viva, que tinha um corpo potente, uma vida que quase escorregava das minhas mãos, como feixes de luz.

Essa afirmação, em hipótese alguma, reduz a importância desses outros processos na minha formação como artista, pelo contrário. No caso específico do espetáculo Vazantes..., a dança surgiu de forma tão intensa e sutil, da parte da direção, que era como se eu já conhecesse aquelas técnicas de muito tempo; era prazer, era desafio, mas algo que já fazia tanto parte de mim, que não havia naquele momento distância para dissertar sobre ele, eu já era em potência de vida. Seria o mesmo que perguntar o que é mais importante no Lume: a Dança Pessoal ou a Mimeses? Não há juízo de valores. Pelo contrário, a dita técnica 'estrangeira', fez aproximar-me cada vez mais da técnica que a Rosana Baptistella apresentava. Novamente o que coloco no início da dissertação: as práticas cruzam-se e assumem-se, elas não se excluem.

Durante todo o tempo, nos últimos nove anos foram essas técnicas/éticas de trabalho que me deram um norte de pesquisa, de intensidade e muitas noites de insônia (incluo aqui o processo do Vazantes...), já que a minha formação como artista se deu em rizoma, uma verdadeira 'cama de gato', que se cruza o tempo todo e faz ligações.

Foi em 1998, com Elias Cohen e, em 1999, com Rosana Baptistella, que descobri que o teatro não era somente decorar um texto e subir no palco para interpretá-lo, mas que o teatro exigia rigor, disponibilidade física, atenção e preparação.

Em 2001, durante as aulas na USP, deparei-me com um “Senhor Janô”² que já na sua primeira aula mostrou-nos que o seria uma ‘Zona de Potência’, de Experimentação. Entendia pela primeira vez o que era “dramaturgia do ator”³. Esse primeiro ano de faculdade, vivido com tanta intensidade, abriu as portas para o que viria a ser a minha pesquisa depois. Navegamos nas aulas do Janô por ‘linhas de fugas’⁴, que partiam do Grito Primal ao Silêncio Abissal, numa velocidade inacreditável⁵.

Éramos todos jovens atores em busca de respostas para nossas ansiedades.

² Antonio Luis Dias Januzelli, professor da cadeira de Improvisação Teatral naquele momento na Escola de Comunicações e Arte da USP

³ Da pesquisa sobre uma dramaturgia criada a partir do treinamento com a ênfase no ator, tive a oportunidade de criar como atriz, três espetáculos e um que está em desenvolvimento: - **Vazantes...**, sob a direção de Rosana Baptistella, o trabalho fluiu paralelo a bolsa de iniciação científica, sendo contaminado e contaminando um ao outro. A base desse trabalho foram as técnicas de danças brasileiras, trabalho energético, pesquisas de campo no Estado de Mato Grosso e uma pesquisa de Folclore Pessoal, sendo que a dramaturgia foi elaborada conjuntamente pela diretora e os atores/bailarinos (2003); - **Imóvel**, sob a direção de Eduardo Albergaria, para o qual pesquisamos o conceito de fé e suas implicações nas religiões e em nós mesmos (2006); - **Ne Me Quitte Pas**, sob a direção de Maurício Veloso, o espetáculo tendo sido criado a partir de elementos retirados do treinamento técnico, que, após terem sido codificados, sugeriram o tema da solidão, o qual foi adotado e desenvolvido até a estréia oficial da montagem, no Theatrehaus Mitte em Berlim/Alemanha (2007); - **Exilius**, orientação de Norberto Presta, do Via Rosse Teatro, projeto em andamento que teve sua origem no II Encontro Pedagógico do Via Rosse Teatro em Padova na Itália (2007).

Sem esquecer do trabalho que foi o resultado da pesquisa de Iniciação Científica: - **A noite do Sexto dia não é como as outras**, mostra de cenas, com orientação de Naomi Silman, a mostra aconteceu na sede do Lume Teatro e no Departamento de Artes Cênicas da USP (2004);

Como diretora, desenvolvi a pesquisa junto com meus parceiros de trabalho da Cia Berro d’água, Brisa Vieira e Guga Cacilhas: - **Isabelita**, em dezembro de 2007. - **Brasil Menino**, julho de 2009, financiado pelo Fundo de Investimento a Cultura de Campinas.

⁴ Quanto ao que seriam essas linhas, Deleuze e Guattari⁴ apresentam-nos ao conceito de ‘linhas’: “Somos feitos de linhas. Não queremos apenas falar de linhas de escrita; estas se conjugam com outras linhas, linhas de vida, linhas de sorte ou de infortúnio, linhas que criam a variação da própria linha de escrita, linhas que estão entre as linhas escritas”.

As linhas, segundo os autores, não possuem conceitos morais e dividem-se em três:

- Linhas duras ou molares: são nossas convenções sociais, parâmetros rígidos de convivência, que nos permite viver em sociedade.

“Eis uma primeira linha de vida, linha de segmentaridade dura ou molar; de forma alguma é uma linha de morte, já que ocupa e atravessa nossa vida, e finalmente parecerá sempre triunfar. Ela comporta até mesmo muita ternura e amor. Seria fácil demais dizer: “essa linha é ruim”, pois vocês a encontrarão por toda a parte, e em todas as outras.” (Deleuze e Guattari, 1997:62)

- Linhas Moleculares: permite pequenas rasuras, brechas, seria uma potência da última linha, a linha de fuga.

“Linha de segmentação maleável ou molecular, onde os segmentos são como quanta de desterritorialização. E nessa linha que se define um presente cuja própria forma é a de um algo que aconteceu, já passado, por mais próximo que se esteja dele, já que a matéria inapreensível desse algo está inteiramente molecularizada, em velocidades que ultrapassam os limiares ordinários de percepção. Entretanto, não se dirá que ela seja necessariamente melhor.

É certo que as duas linhas não param de interferir, de reagir uma sobre a outra, e de introduzir cada uma na outra uma corrente de maleabilidade ou mesmo um ponto de rigidez”. (Deleuze e Guattari, 1997:63)

- Linhas de fuga: Extrapola as linhas anteriores. A arte estaria localiza nessa terceira linha de forma positiva, mas não podemos esquecer que não estamos falando de conceito moral, já que um corpo drogado é também uma linha de fuga.

“Linha de fuga, igualmente real, mesmo que ela se faça no mesmo lugar: linha que não mais admite qualquer segmento, e que é, antes, como que a explosão das duas séries segmentares. Ela atravessou o muro, saiu dos buracos negros. Alcançou uma espécie de desterritorialização absoluta. ‘Ela terminou por saber tanto acerca disso que nada mais podia interpretar. Não havia, para ela, mais obscuridades que a fizessem ver mais claro, só restava uma luz crua’”. (Deleuze e Guattari, 1997:64)

⁵ Para quem se interessar pelo trabalho do Janô, indico:

JANUZELLI, Antonio. A aprendizagem do ator. São Paulo, Editora Ática, 1992.

O ofício do ator e os estágios da transparência Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 1992.

H _____ A

?⁶

O contato com o Lume se deu pela primeira vez também em 2001, quando convidamos o Professor Dr. Renato Ferracini para ministrar um workshop “Treinamento Técnico para o ator”, no Depto de Artes Cênicas da USP. Depois, durante os seis anos que se seguiram, participei dos seguintes workshops: “Aprofundamento no treinamento técnico” (2002, com Ana Cristina Colla e Renato Ferracini), “Treinamento Energético” (2004, com Ricardo Puccetti), “Da voz à ação” (2005, com Carlos Simioni) e “Mímeses Corpórea” (2006, com Raquel Scotti Hirson) e da Assessoria intensiva sob orientação de Naomi Silman sobre a “Dança Pessoal” (2002 a 2004).

Durante a graduação, desenvolvi uma Iniciação Científica, com apoio do PIBIC – CNPq (2002 a 2004), intitulada *“Metodologias da prática do Ator no Brasil: Dança Pessoal e Dramaturgia do Ator, pontos convergentes e divergentes”* comparando o trabalho desenvolvido pelo Professor Doutor Antonio Luis Dias Januzelli (“Janô”) no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP com a Dança Pessoal do Lume Teatro. Esse projeto teve assessoria de Naomi Silman, do Lume Teatro.

É claro que, vasculhar os meus diários de trabalho que datam de 2002 a 2004, quando estava muito ativa nessa pesquisa da descoberta do Treinamento é deparar-me com a paixão, o namoro e o deslumbamento daquele momento. A novidade era grande demais e tudo era escrito com muita voracidade. Agora estou tentando olhá-los novamente e fazer um pensamento sobre aquele período e como encontrei essa relação da Dança Pessoal e do Butô. É como se eu voltasse pra ‘casa’, e essa casa sou ‘eu mesma’, depois do tempo pesquisando outras coisas olhar novamente o que foi o impulso que me levou no segundo ano de faculdade a essa paixão.

⁶ Qual é o caminho do homem ao ator? Isso estava na lousa na primeira aula do Janô.

Descubro que escrever é reviver em mim os momentos feitos em sala de trabalho, é também atualização, criação, portanto, é memória, e é em ação.

Tenho dois grandes responsáveis por meu desejo incontrolável de me deslocar de onde estou: Renato Ferracini, no workshop e Carlos Simioni, com o espetáculo 'Kelbilim, o cão da divindade' – primeiro espetáculo que vi do Lume. É impressionante, eu me sinto criança diante de um parque de chocolate, a sensação é de delírio. É a única coisa que realmente tenho desejo de fazer nesses últimos dias levantar e ir treinar, nunca achei que podia mover meu corpo assim. (Diário de trabalho, agosto/2002)

Foi Naomi Silman quem me ensinou a olhar com seriedade o trabalho e organizá-lo no espaço/tempo, era como se eu ganhasse de presente a responsabilidade sobre o que fazia, começava a entender a construção de uma matriz e a relação dela com os outros companheiros de trabalho.

Em agosto de 2002, (ao lado da Naomi), tiveram início os treinamentos focados na Dança Pessoal. Para a realização do projeto, outros três atores, (Eduardo Albergaria, Fernando Rodrigues e Maurício Veloso) finalizaram o trabalho e auxiliaram-me durante os dois anos em que trabalhamos sob um esquema de oficinas: viajávamos para Campinas todo mês e treinávamos durante quatro ou cinco dias no LUME, depois regressávamos a São Paulo e fazíamos a manutenção por conta própria.

Durante o período da bolsa, o LUME estava finalizando o espetáculo “Shizen, 7 cuias” sob a direção do mestre de Butô, Tadashi Endo, que despertou o meu interesse pela ‘técnica’ do Butô; especialmente por que pude acompanhar de perto o espetáculo durante três anos, trabalhando como técnica de som. Paralelo a esse trabalho, em setembro de 2003, tive meu primeiro contato em sala de ensaio com o

Butô, por ocasião da mostra “*Vestígios de Butô*”, promovida pelo SESC São Paulo, ao participar da vivência “*Sagração da Primavera*”, com Mitsuru Sasaki⁷.

O encontro com o Butô só se efetivou realmente em junho de 2005, com o retorno de Tadashi Endo ao Brasil, quando pude experimentar essa ligação, participando do *workshop O Butô MA*, oferecido na sede do LUME Teatro em Campinas, e acompanhando o seu espetáculo “MA” nas cidades de Fortaleza, Campinas e São Paulo, mas sempre trabalhando como técnica de som.

No ano de 2006, a experiência se repetiu durante um *workshop* de uma semana de duração, realizado na Sala Crisantempo, em São Paulo. Como o interesse só aumentou sobre a questão da técnica e filosofia trabalhada no Butô, viajei para a Göttingen, na Alemanha, no mês de Novembro de 2006 para um treinamento intensivo de 17 dias na sede do Instituto de Butoh MAMU⁸, onde vivenciei e colhi informações importantes para esse projeto.

Em Junho de 2007, Tadashi Endo retorna ao Brasil e novamente pude ter contato com seu trabalho, acompanhando-o em viagens pelo Brasil, especialmente em sua temporada na Caixa Cultural no Rio de Janeiro e auxiliando no workshop ministrado em Goiânia, durante o Festival de Teatro Ritual.

O meu interesse está focado nas técnicas pré-expressivas trabalhadas no Lume Teatro e nas técnicas trabalhadas por Tadashi Endo, fazendo uma descrição e comparação dessas técnicas, traçando um ponto de encontro entre os dois trabalhos; pois, pela vivência que tive, acredito que possuem bases muito parecidas, especialmente na conduta ética de formação do artista cênico, porém estarei centrando-me nas metáforas de trabalho utilizadas pelos dois centros de pesquisa e o impacto dessas metáforas de trabalho sobre o corpo do ator.

⁷ Mitsuru Sasaki nasceu em Aomori, Japão. Depois de sua formação na dança e na mímica, estudou Butoh com os mestres: Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata. Em 1981, ao de Susanne Linke, foi dançarino e um coreógrafo do estúdio de dança de Folkwang, em Essen. Ele dança o estilo, que ele mesmo chama de “Butoh alemão”, foi influenciado por seus professores em Essen - em Hans Züllig, em Jean Cébron e em Brian Bertscher. Desde 1988 Sasaki trabalhou como um coreógrafo e um dançarino. Sasaki independentes criaram sua parte a ser apresentada na dança NRW justo, “Vom Walde” (fora das madeiras) para Weimar, junto com o dançarino Jennifer Blose, no estúdio de dança de Folkwang e foi dançarino convidado no Wuppertal de Pina Bausch.

⁸ MAMU é a combinação das duas palavras no Zen-budismo: MA e MU. Como já foi explicado, MA são os espaços entre as coisas e MU é o grande vazio, porém o som de MAMU parece ser a primeira palavra de um bebê.

I º Capítulo

1.1) Os conceitos e as metáforas de trabalho

Para essa dissertação, o entendimento das metáforas de trabalho como suporte de explicação e de ligação/contaminação das técnicas pesquisadas surgiu durante o processo de escrita como parte fundamental. A linguagem usada em sala-de-ensaio é compreensível aos artistas da própria sala de ensaio que a executam, sabe-se que cada atuador, cada procedimento de trabalho, cada grupo possui e compõe constantemente, em sala, o que podemos chamar de **metáforas de trabalho**. O conjunto delas compõe uma “língua” comum, inteligível somente a esses mesmos artistas e/ou grupos.

Essas metáforas podem ser imagens, idéias, ações, comandos verbais, substantivos metafóricos que auxiliam o atuador num trabalho prático específico ou ainda o auxiliam a adentrar em algum estado específico. Algumas metáforas de trabalho são bastante comuns e muito utilizadas em sala de preparação ou de ensaios como, por exemplo: deixar-se impregnar pelo corpo; deixar o corpo falar; ouvir o espaço; ampliar a percepção; ampliar a escuta; escutar e ouvir o outro; perceber o outro; perceber o tempo; sentir o ritmo; atingir o público por outro canal; procurar uma comunicação mais profunda; buscar uma vibração interna; buscar uma percepção não consciente e não racional com o público; não pensar ao executar um exercício ou trabalho, entre muitas outras.

Os conceitos importantes dessa dissertação como o “Corpo-morto”, o “Corpo Subjético” e o “Corpo sem Órgãos”, quando, em sala de trabalho, durante minhas experiências com o Lume ou como Butô, nunca foram anunciados dessa forma, porém, percebo que, para o alcance desse “corpo-em-arte”, as metáforas muitas vezes se fazem necessárias, como um caminho possível de trabalho. Assim, encontramos em Lakoff e Johnson que *“A metáfora tem implicações que destacam e tornam coerentes certos aspectos de nossa experiência. Uma determinada*

metáfora pode ser a única forma de destacar e organizar coerentemente os aspectos de nossas vivências. As metáforas podem criar realidades, especialmente realidades sociais. Nesse caso, uma metáfora pode converter-se num guia para a ação futura. Essas ações fazem jus à metáfora. Isso reforça a capacidade de uma metáfora tornar a experiência coerente. Nesse sentido as metáforas podem ser profecias do que se cumpre depois.” (1980:198 – tradução minha)

O Corpo-morto e o CsO (enquanto metáforas) não são levados a esfera real: durante o treinamento não se mata um artista, não se promove o suicídio e tampouco se retira órgãos, mas essas imagens são usadas como uma forma de abandono, de desumanização. É uma linha de fuga⁹, uma forma de criar fissuras dentro da realidade e experimentar o corpo em novas possibilidades de ações, de vibrações, de criação artística. É uma ida às bordas, às vizinhanças, onde as definições já não alcançam mais, pois acredito ser difícil explicar com a lógica de ação diária e as metáforas cotidianas, as metáforas usadas em sala de trabalho. O meu interesse não é catalogar e nomear as pequenas fissuras alcançadas em treinamento, quando o artista busca um Corpo Subjétil (como veremos ao longo da dissertação), mas sim, tentar clareá-las ao meu leitor, como possibilidade real de desenvolvimento de um trabalho corporal.

O que se experimenta no trabalho prático do ator não é somente a metáfora como figura de linguagem, mas sim como ação; então, metáfora é o emprego de palavras e imagens para transportar o corpo para fora de seu sentido/comportamento normal. Portanto, é perfeitamente possível, um instrutor pedir que o bailarino “dance como uma rosa que desabrocha”. E é justamente o ingresso de uma nova metáfora num sistema conceitual que conduz nossos atos e altera não somente esse sistema, mas também as percepções e as ações, a partir da imagem dada. Por isso, acredito que cada grupo estabelece sua forma de trabalho, a partir de metáforas muito particulares. O butô possui suas metáforas e o Lume as suas.

⁹ A arte estaria localiza nessa terceira linha de forma positiva, mas não podemos esquecer que não estamos falando de conceito moral, como veremos mais adiante, a linha de fuga, seria uma fissura na doxa corpórea para descobertas de outras possibilidades de ações.

Segundo Lakoff e Johnson (1980), “a metáfora é um veículo para a compreensão de um conceito, suas virtudes e suas bases experimentais”.

No Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, a palavra *metaphòra* (metáfora) deriva do latim, por sua vez trazido do grego *metaphorá* ("**mudança, transposição**"). O prefixo *met(a)-* tem sentido de "**no meio de, entre; atrás, em seguida, depois**". O sufixo *-fora* (em grego *phorá*) designa '**ação de levar, de carregar à frente**'. Metáfora pode ser entendida como o emprego da palavra, fora do seu sentido normal. É uma figura de linguagem.

Segundo Greiner (2007:19), “o emocional-associativo e o sensório são explicados como diferentes possibilidades de relação do corpo com as informações que vêm de fora e são internalizadas, tratando do processamento das emoções como ignições de movimento e especificamente do tato (sensório) e das diversas funções da pele (de dentro e de fora), mostrando uma sintonia. Essa sintonia entre o dentro e o fora, pode ser atingida a partir de metáforas”.

Podemos também entender a metáfora de trabalho como um conectivo comparativo, que não é explícito, mas subentendido: no caso do ator e do bailarino, o elemento **A** seria um comando de ação e o elemento **B** o resultado desse comando no corpo do ator, que resulta em ação. Como exemplo, vejamos uma metáfora usada durante um workshop que vivenciei com Mitsuru Sasaki¹⁰ e que foi o meu primeiro contato com a Dança Butô: “*Dance como se um peixinho minúsculo nadasse ágil em seu corpo*”; é claro que o peixe não existia, mas durante o trabalho, eu traduzia a imagem, enquanto dançava, como pequenas ações/movimentos de articulações e músculos trabalhados separadamente: somente o quadril ou o dedo indicador da mão direita. Como se pode perceber, a metáfora afasta-se do raciocínio lógico, objetivo. A associação depende da singularidade de quem cria a metáfora, estabelecendo uma nova lógica, a lógica da sensibilidade, e é por isso que opto em ser fiel às imagens/metáforas dadas pelos

¹⁰ O workshop que aconteceu durante a Mostra Vestígios do Butô, de 2 a 12 de setembro de 2003 no SESC Consolação e Teatro SESC Anchieta em São Paulo/SP. Workshop vivência com MITSURU SASAKI. A Experiência com a obra "Le Sacre du Printemps" dia: 3 de setembro.

mestres de butô durante um treinamento, ainda que isso resulte num texto singular. A aceitação dessa metáfora provocou e resultou em ação.

Afinal, como já escrevi no artigo publicado na ABRACE 2008¹¹ talvez o corpo que dança butô, dança um processo de subjetivação, dança aquilo que não se vê. Segundo Mitsuru Sasaki, durante o seu workshop: *“Infinito é olhar a própria nuca. Dar a volta ao mundo e se enxergar”*.

Retornando ao bailarino de butô, Mitsuru Sasaki, e ao meu primeiro encontro com o butô e o deslumbramento da ‘primeira vez’ apesar da passagem relâmpago que ele teve no Brasil naquele momento, o que ficou para mim foi um raio de inquietação. Acostumada a códigos rígidos de dança, (inatingíveis para o meu corpo tão cheio de curvas), durante o aquecimento, a primeira imagem que nos foi colocado era de que cada articulação de nosso corpo possui inúmeros movimentos infinitos, diversos “oitos” dançam dentro do corpo de um homem. O infinito dentro de si mesmo. A segunda imagem era: Seu corpo é um aquário cheio de água, pesado, que não se move, rígido, cheio. Após algum tempo parados, com tons alto, ouvimos um novo comando de Mitsuru: *“Enfim, ‘jogam’ em você um peixinho, pequeno, delicado, jovem, que livremente dança dentro de você e move seu corpo. Você não deseja mover-se, mas esse peixe surge e tira você do espaço”*. Nesse instante, era como se eu pudesse ouvir meus micro-impulsos pulsando dentro de meu corpo. Primeiramente muito pequeno, como uma força que me impulsionava para o movimento, vibrava dentro do meu ventre, como um exercício abdominal em movimento. Depois do centro do meu corpo, carregando a imagem de infinitos no corpo e desse “peixe-impulso”, meu corpo livremente dançou pela primeira vez, uma dança nova que não tinha nome, mas que me guiava pelo espaço daquela sala de chão branco tão gelado.

Meus pés, aos poucos, deixaram de sentir frio e, eu, como criança “brincava” com meu peixe curioso que ia até a margem da minha mão olhar o mundo de outro

¹¹ Subjetividade em Ação: O encontro entre “O saber que tem força das fontes” e “A Dança Pessoal e o Butô”, 2008. Embreve poderá ser consultado na página da internet: <http://www.portabrace.org/vcongresso/textosterritorios.html>

ângulo, às vezes ele nadava veloz até meu sacro pra depois retornar e contar aos meus ouvidos o que via atrás de mim. Durante essa dança, Mitsuru colocou a “Sagração da Primavera”¹² para dançarmos. O tempo se tornou relativo, pois não posso descrever exatamente quanto tempo durou esse momento. Após o trabalho, ele se aproximou de mim, tocou meu ombro *“Você está dançando”*.

O ocorrido nesse exemplo acima é a “tradução” de um comando verbal para a ação física e esse “traduzir”, nesse caso, pode ser pensado como criação. A metáfora de trabalho leva essa relação arte-sala para uma atualização, como uma linha de fuga de uma doxa¹³ corpórea. É uma relação inter-semiótica: do comando verbal para o comando corporal. Metáfora é, portanto, paradoxal, já entra em desacordo com a lógica cotidiana e é também um exercício de comando para quem coordena um treinamento ou ensaio, é a ponte entre o condutor e o receptor. A tradução/comando aqui vem nos servir como uma ponte de ligação entre o ator e o diretor (por exemplo).

Podemos tomar como premissa básica que essas metáforas utilizadas em sala de trabalho são imagens que auxiliam o atuador a adentrar em uma Zona de Experimentação. Dessa forma, longe de serem consideradas possíveis ingenuidades conceituais utilizadas pelos artistas e/ou grupos, são quase ações-imagens-conceitos que sugerem uma experiência prática de trabalho e de entrada em zona de potências, em linhas de fuga das doxas¹⁴ cotidianas corpóreas. Metáforas de trabalho como possível recriação intersemiótica de um fluxo de processo corpóreo-artístico complexo. Também podem revelar, em suas análises práticas, questões conceituais, teóricas e éticas dos artistas e grupos. Sem contar que essas metáforas de trabalho nascem de uma memória do próprio processo de

¹² Sagração da Primavera de Igor Stravinsky (1882-1971), talvez a obra mais importante desse compositor, que estreou em 28 de maio de 1913. Mitsuru Sasaki criou um espetáculo solo com essa obra e utilizou-a durante o workshop.

¹³ Doxas seriam as opiniões já formadas, uma plataforma de intenções e afetos de mundo. Pensemos que as doxas podem ser refeitas a todo tempo, as ‘opiniões’ seriam destruídas e novas ‘opiniões’ seriam reconstruídas, reorganizando o plano de ação.

¹⁴ Doxas seriam as opiniões já formadas, uma plataforma preconcebida de intenções e afetos de mundo. Pensemos que as doxas podem ser refeitas a todo tempo, as ‘opiniões’ seriam destruídas e novas ‘opiniões’ seriam reconstruídas em uma reorganização constante delas mesmas.

criação e trabalho prático. Dessa forma, o conjunto de metáforas de trabalho enquanto língua interna contém ou compõe a própria memória processual do artista ou grupo. Talvez, ao estudar essa memória processual no conjunto da língua-metáfora de artistas ou grupos, podemos adentrar no próprio universo de construção conceitual e dos fluxos de processos de criação complexos que eles utilizam. As metáforas de trabalho, como “língua” de um processo específico deveria, portanto, ser considerada como um discurso potente; e tão potente como a língua conceitual ou matemática. É a língua metáfora-arte que produz conhecimento prático e mesmo teórico quando analisada com cuidado e acuidade. É COM as metáforas de trabalho – e não SOBRE elas - que o pensamento conceitual, reflexivo e crítico deveria se assentar. Esse platô de conhecimento discursivo dos artistas se traduz nessa língua metafórica interna recriada.

Mas, qual será então a diferença entre conceito e metáfora?

Um conceito está privado de sentido enquanto não concorda com outros conceitos, e não está associado a um problema que resolve ou contribui para resolver. Mas importa distinguir os problemas filosóficos e os problemas científicos. Não se ganharia grande coisa, dizendo que a filosofia coloca "questões", já que as questões são somente uma palavra para designar problemas irreduzíveis aos da ciência. (Deleuze e Gattari, 1997:103)

Conforme Ferracini, “(esses) conceitos, sendo criados dentro de uma zona de arte, mantêm porosidades abertas que são vinculadas, ao menos, a duas áreas de criação independentes e que pensam por si mesmas: o plano artístico e o plano conceitual” (2006: 93).

Conceito seria, portanto, uma desaceleração não-total, que delinea e potencializa, mas não é universal e, portanto, tende a variabilidade: uma potência relacional e, em transformação, ou seja, podem ser construídos e destruídos o tempo todo, especialmente quando falamos de trabalho de ator, como já disse um

grupo tende a criar uma linguagem/metáfora própria, que diz respeito ao universo em que vivem aquelas pessoas, e o mesmo acontece com os conceitos.

Por que se alteram os conceitos? Todo conceito é complexo, é uma questão de corte, articulação, e sobreposição. Ele pode ser ao mesmo tempo relativo e absoluto, mas o mais importante de se pensar é que todo conceito é processual. Portanto, permite alterações, novas formas, novas possibilidades e, então, não é absoluto.

O que desejo nessa dissertação é tentar traduzir em conceitos as metáforas e linhas de fuga da relação ator-sala-comando-atualização-ação, que ocorrem em trabalho, como uma ação necessária para compreensão de uma linguagem particular: o trabalho da relação que existe entre o ator/bailarino e o condutor de uma prática (seja ele, diretor ou orientador). Ou seja, tento colocar-me 'entre', entre a experiência vivida e o comando verbal de um orientador, dialogando entre o verbo e a ação.

As metáforas de trabalho podem gerar realidades em linha de fuga¹⁵ e talvez criem fissuras dentro de uma realidade engessada. Podem levar o corpo a experimentar novas possibilidades de ações, de vibrações, de criação artística. É uma ida às bordas, às vizinhanças, às linhas de potência liminar em que as definições inteligíveis e lógicas já não alcançam mais. O que se experimenta no trabalho prático do atuator não é somente a metáfora como figura de linguagem, mas principalmente como detonadora de ação. É com um conjunto de práticas composto e instigado pelas metáforas de trabalho que o corpo se alça para fora de seu sentido/comportamento de doxa cotidiana.

Nesse ponto, a arte e a filosofia, segundo a visão de Deleuze e Gattari, se cruzam e se permeiam, *“se a filosofia é paradoxal por natureza, não é porque toma o partido das opiniões menos verossímeis, nem porque mantém as opiniões contraditórias, mas porque se serve das frases de uma língua **Standard** para*

¹⁵ A arte estaria localiza nessa terceira linha de forma positiva, mas não podemos esquecer que não estamos falando de conceito moral, como veremos mais adiante, a linha de fuga, seria uma fissura na doxa corpórea para descobertas de outras possibilidades de ações.

expressar algo que não é da ordem da opinião, nem mesmo da proposição. O conceito é bem uma solução, mas o problema ao qual ele responde reside em suas condições de consistência intencional, e não, como na ciência, nas condições de referência das proposições extensionais. Se o conceito é uma solução, as condições do problema filosófico estão sobre o plano de imanência.” (Deleuze e Guattari, :105)

A língua **Standard** no nosso caso seriam as metáforas de trabalho. O conceito está vinculado a outros conceitos e está associado também a um problema, e tenta tornar inteligível um problema. Dessa forma, tanto o conceito em arte como as metáforas de trabalho estão vinculadas diretamente ao conjunto de práticas artísticas, porém o conceito em arte busca delinear um problema dado a ponto de seu discurso ser colocado em questão ou crítica.

O conceito gera discussão, crítica, problematizações, debates, inflexões, reflexões. E nessas ações geradas se reconstrói, se recria em sua porosidade para gerar sempre mais debates, mais discussões, mais problematizações. O conceito gera um território de discurso possível; um território de debate problematizante possível. Enquanto que a metáfora de trabalho não gera território discursivo, mas nasce para gerar mais conjunto de práticas possíveis. Enquanto o conceito tem a potência de gerar novos territórios de discurso (conceitual) a partir de um conjunto de práticas; a metáfora de trabalho, por sua vez, gera novos territórios de prática a partir de um território de discurso ou um território imagético (metafórico).

O que pode ser verificado como uma ampliação de potência aqui é que a metáfora de trabalho e o conjunto de práticas que ela gera compõem em seu encontro e tensões territoriais, um sistema complexo de “material de arte” que pode ser problematizado e conceituado em seu bojo. Portanto, sigo tentando tornar inteligível ao leitor o trabalho em sala-de-ensaio, dessa dinâmica: verbo-ação, metaforizada pelo corpo e no corpo do performer e no espaço.

1.2) - As metáforas do desejo que me move.

O cansaço é psicológico; coisas escondidas, adormecidas dentro de mim; acendia algo dentro de mim; cada ator chega a um ponto que qualquer coisa que ele faça, será profundamente ele; corpo dilatado, expandindo energia, rompendo a barreira do corpo; aquilo que está gravado entre o osso e a primeira musculatura; deixar as imagens livres, não se fixar em nada; esvaziar o corpo; dance com o coração; ser nada, deixar o corpo fazer; seja pedra, seja neblina; panela de pressão; esvaziar; ser uma árvore.

Esses são apenas alguns exemplos das metáforas utilizadas diversas vezes em trabalho com o Lume e o Butô.

É difícil falar em “Lume”, já que o núcleo é formado por sete atores diferentes, que possuem o mesmo princípio de treinamento para o ator, mas esses atores mantêm algumas particularidades e singularidades que podem se distinguir em diversos momentos. Como se identifica nas entrevistas. Mas tentarei focar nas imagens mais coletivas, como exemplo e, em alguns momentos, apenas nas experiências vividas pelos atores: Carlos Simioni, Ricardo Puccetti e Ana Cristina Colla.

É também difícil falar em butô, já que cada bailarino possui uma forma muito particular de dançar e compartilhar a dança, portanto darei maior ênfase ao trabalho de Tadashi Endo. Como já norteou Greiner, o Butô ainda é um processo em evolução, que foi, ao longo dos anos, abandonando algumas de suas metáforas e encontrando novas formas de sobrevivência, em especial no Ocidente e passou a ser visto como uma dança autoral. Veremos com mais detalhes essa informação na ultima parte da dissertação.

Enquanto as metáforas criadas pelo Butô muitas vezes propõe um espaço, o Lume propõe metáforas que dizem respeito ao universo singular do ator.

No caso do Butô há uma sobreposição de imagens que colocam seu corpo em conflito, as metáforas de trabalho sempre vêm permeadas de questões: *“Onde você está? Quem você é? O que há ao seu redor? Se você é uma árvore, como crescem os galhos? Pássaros pousam em você? Constroem ninhos? Qual a temperatura ao seu redor? Chove? Venta? Você dá frutos? Dá flores?”*; entre tantos outros exemplos que poderia citar aqui. Mas estas questões colocavam-me em conflito com o próprio corpo, na tentativa de tornar essas metáforas de trabalho em ações.

No caso da Dança Pessoal, as metáforas usadas em trabalho eram exatamente opostas aos exemplos acima, era o extremo limite do singular: *“Como se houvesse uma panela de pressão dentro de você prestes a explodir”*. *Vai mais fundo dentro dessa sensação que surgiu e transforma essa emoção em ação*. Um exemplo é a seguinte frase de Carlos Simioni: *“Aquilo que está gravado entre o osso e a primeira musculatura”*; porém tanto o vasculhar interno, quanto o vasculhar a si em conflito com o espaço, promovia ao meu corpo uma inquietação e um transbordamento de memórias e pensamentos que me permitiam navegar por novas experiências. É como experimentar *“deixar de ser apenas uma única coisa”*, ou seja, você mesmo enquanto sujeito dado, mas sim potencializar um processo de subjetivação, um eu-persona em *devir*, imagem viva que dança pelo espaço.

Devir é um conceito filosófico que qualifica a mudança constante, a perenidade de algo ou alguém. Devir é o desejo de tornar-se. É um conceito que talvez explique as metáforas de trabalho tão usadas pelos mestres de butô, como tornar-se árvore ou um peixe, por exemplo, é a provocação de um devir-vegetal ou animal, não é deixar de ser você mesmo para tornar-se árvore, mas encontrar equivalências ou ainda, adentrar em uma zona de potência de devir e experimentação.

No devir não há passado, nem futuro, e sequer presente; não há história. Trata-se antes no devir de envolver: não é nem

regredir, nem progredir. Devir é tornar-se cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, tornar-se cada vez mais deserto e, assim, mais povoado. É isso que é difícil de explicar: a que ponto involuir é, evidentemente, o contrário de evoluir, mas também, o contrário de regredir, de retornar à infância ou a um mundo primitivo. (Deleuze e Parnet, 1998:39)

Interessa-me nessa dissertação, a técnica voltada a um processo de subjetivação, ou melhor, um processo que, de certa forma, esfumace esse sujeito “duro”. Nos dois casos, o eu enquanto ego é colocado em questão.

Quando falo de “eu”, penso em “ego” que mantém certa estrutura, que faz parte das “linhas molares¹⁶” ou “duras”. Na verdade, o que essas técnicas propõem são a “fuga” desse “eu=ego”, são processos de “subjetivação”. Desocupar-se do “eu=ego” para ocupar-me do “eu=outro”, em relação.

Essa visão de processo de subjetivação em quase oposição a uma busca de um si internalizado, essencializado, me dá liberdade de adentrar ao “Corpo sem Órgãos”: o organismo estaria em favor da representação de um poder estabelecido que ao mesmo tempo produza um saber e um “estar no mundo” dociliza a potência do corpo (Foucault). Pensar na desorganização do corpo seria então uma fuga desse organismo. O CsO em seu estado limite seria a pura potência de desejo, portanto, um campo de intensidade, de busca eterna, já que o CsO é em processo.

Deparo-me com algumas questões importantes para esse trabalho: como pensar em Corpo Subjétil? Seria ele então o ‘estado’ de um ser que estaria em busca desse Corpo sem Órgãos ou do Corpo-Morto? Aonde esses conceitos se cruzam? Como então identificar esse corpo que é em processo?

Olho para o corpo subjétil como uma espécie de linha de fuga positiva do Plano de Organização, pois é corpo-em arte, criação. (...) Mas seu habitat não pode ser definido como um

¹⁶ Todos esses termos serão desenvolvidos ao longo da dissertação.

CsO, mas, sim, como uma possibilidade proporcionada por esse plano, pois o corpo-subjétil possui, sim, um organismo e uma organização própria, sendo, portanto, um agenciamento desse território intensivo: paradoxalmente, ele não pára de ser, ao mesmo tempo, linha de fuga e o próprio agenciamento (territórios) dessas linhas. (...) O Corpo Subjétil é paradoxal porque atualiza o acontecimento virtual, mantendo sua virtualidade enquanto campo intensivo, justamente por que mergulha a ação física no campo intensivo e não o contrário. (Ferracini, 2006: 147 e 148)

O interessante em pensar os trabalhos desses dois centros de pesquisas por suas metáforas é, lembrando, pensar na arte de ator como um paradoxo e uma ponte, que não somente liga, mas potencializa um 'eu-linguagem' a um 'eu-ação', que é o desenvolvimento do corpo num determinado tempo/espço, e essa ponte pode ocorrer em função da utilização precisa de metáforas de trabalho.

I.3) - O Corpo, apenas uma divagação.

O Substantivo Corpo vem do latim corpus e corporis, que são da mesma família de corpulência e incorporar. Dagognet (1992:5-10) explica que corpus sempre designou o corpo morto, o cadáver em oposição à alma ou anima. No entanto, no antigo dicionário indo-iraniano teria ainda uma raiz em krp que indicaria forma, sem qualquer separação como aquela proposta pela nomeação grega que usou para nascer a divisão que atravessou séculos e cultura separando o material e o mental, o corpo morto e o corpo vivo. Neste sentido, a noção de corpo teria a ver também com sólido, tangível, sensível e, sobretudo banhado pela luz, portanto visível e com forma. (Greiner e Amorim, 2008:17)

Logo na primeira aula do Prof. Dr. Renato Ferracini¹⁷ foi questionado: “Qual é o instrumento do ator?”, para algumas pessoas a resposta foi imediata: “O corpo”. Naquele instante, eu escrevi no caderno de anotações: “Impossível, o corpo é... mas afinal é o que? Sujeito? Eu? Matéria sobreposta: ossos, músculos, sangue, órgãos, memória? Afinal o que constitui um corpo?” E o Renato continuava: “Se o corpo é um instrumento, então quem o manipula?” Pronto! Nesse momento ia por água a baixo toda minha idéia de alma. E meu pensamento, nesse momento, não se encerrou aí:

O problema é: quando eu era criança acreditava fielmente num Deus barbudo, eu acreditava que Ele podia entrar em meus pensamentos e manipulá-los, ele teria soberania absoluta para manipular meu corpo e minha alma, e eu dava a Ele todo esse poder e isso me dava conforto de eu ser somente aquele ‘eu’, que eu podia sempre esperar o apoio do colo do Pai, sempre que eu fosse tão somente ‘eu’, era a reafirmação do pouco sujeito que eu era: ‘eu’.

Para mim, não basta mais pensar o corpo dessa forma. Afinal, o que é o corpo?

¹⁷ Programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp, AT 306, 1. Semestre/2009.

Corpo médico, corpo religioso, corpo bombeiro, corpo filósofo, corpo gari, corpo músico, corpo distraído, corpo conformado, corpo confuso, corpo em transe, corpo yogui, corpo mãe, corpo atlético, corpo amante, corpo motorista, corpo cozinheira, corpo avó, corpo artista... tantos corpos pelo mundo, quase sempre preocupados com algo, ocupados com tudo. Parece somente um coletivo infinito de pessoas no mundo.

Jogo uma lente de aumento, tudo piora, singularidades, tiques, diferentes percepções de vida, diferentes religiões, diferente formas de fazer teatro. Se, somos todos da mesma espécie: seres humanos, o que eu faço com todas as singularidades? Um médico também pensa em corpo extra-cotidiano quando está operando um paciente?¹⁸

O corpo humano é o “objeto” (por não encontrar palavra mais adequada) talvez mais estudado em todas as áreas do conhecimento: biologicamente, historicamente, antropologicamente, filosoficamente, ainda assim, embora muito conhecido por nós, ainda nos traz fascínio e terror. Fascínio apresentado pelas descobertas médicas que cada vez mais nos mostra a nós mesmos por outras ópticas. Podemos ‘fotografar’ por dentro de nosso corpo e temos mais precisão sobre como funcionamos, como se organiza nosso organismo, em prol de nossa existência. Porém, todo esse fascínio pelas descobertas e pelo prolongamento da vida, traz consigo o terror, que é cada vez mais intenso nas pessoas, pela morte e pela falência de algum órgão de nosso corpo.

Como afirma Peter Pal Pelbart, “*Desde algumas décadas, o foco do sujeito deslocou-se da intimidade psíquica para o próprio corpo. Hoje o eu, é o corpo. A subjetividade foi reduzida ao corpo, sua aparência, a sua imagem, a sua performance, a sua saúde e sua longevidade. (2007:25)*”. O corpo passa a fazer parte de uma conformidade social; cada vez mais, buscamos transformar o próprio corpo na imagem do corpo ideal, vendido pela mídia, pelos meios de comunicação. Peter Pal Pelbart também nos questiona sobre a “*morte em vida*”, sobre o excesso

¹⁸ Caderno de anotações da autora; 03/03/2009, durante aula da Pós-graduação da Unicamp, com o Prof. Dr. Renato Ferracini.

de cuidados, de zelo que nos torna neuróticos em busca da dita saúde e nos impede de investigar diferentes formas sobre o próprio corpo. Na yoga um dia disseram-me que nosso corpo é uma cadeia de solidariedade que liga vísceras, órgãos, glândulas, músculos e articulações, formando o conjunto psico-neuro-muscular que se fazem e desfazem ao sabor da expressão corporal, postura e gestos. Ou seja, sou um rizoma chamado de Uno/Corpo.

Renato Ferracini, sempre cita em suas aulas, a frase de Paul Valéry: “*O mais profundo é a pele*” (Deleuze, 1992: 109). Pensando sobre essa afirmação, podemos divagar sobre o maior órgão do corpo humano, que possui o maior número de terminações nervosas e o maior contato com o meio externo, portanto, que faz “*fronteiras entre o outro e eu*”, é também a parte que nos expõe ao mundo.

A pele é extremamente sensível a qualquer alteração interna de nosso funcionamento: espinhas, manchas, eczemas, rugas,... quase tudo é exposto por nossa pele. E muito do nosso sentir é recebido pela pele, somos muitas vezes afetados por ela, a pele não cessa de ser submetida aos encontros, aos outros corpos, do aperto de mão ao ato sexual, da radiação ao hidratante.

Temos uma quantidade imensa de microrreceptores, cujo valor e densidade variam de acordo com a parte do corpo, mas segundo o Guia Veja Atlas do Corpo Humano, um espaço do tamanho de uma unha da mão, contém cerca de 1000 sensores. O mais interessante, foi saber que o tato só acontece na camada mais profunda da pele, a derme, ou seja, recebemos do exterior, mas processamos a informação internamente.

“*Toque-me pelo amor de Deus para saber que eu existo*”, essa foi uma frase escrita por Antonio Januzelli um dia, durante uma aula de improvisação. Hoje posso refletir sobre essa frase, mas naquele momento em 2001, isso não era possível.

Somente falando em termos biológicos e não adentrando ainda nas relações estéticas da frase podemos dizer que quando a pele é tocada, a frequência dos

microrreceptores é aumentada, o que gera profundas sensações. Quando não estimulamos esses sensores, o sistema nervoso começa a disparar sinais irregulares, ou seja, um longo tempo sem o “toque”, portanto nos faria deixar de sentir ou sentir o mundo de forma equivocada, já que não teríamos como processar a informação.

Para mim, essa frase do Janô é também uma linda metáfora sobre o trabalho do ator, nessa descoberta sobre si mesmo e a capacidade de ‘brincar’ com o próprio corpo, e especialmente do corpo em relação a outros corpos, em jogo com os outros atores presentes na sala. Estimular a pele e o sentir, é essa a experimentação de um Corpo Subjétil.

Ferracini, em sua obra faz uma explanação coerente e aprofundada sobre o “Corpo Cotidiano e o Corpo Subjétil”. Alguns pontos, de seu trabalho merecem atenção para dar continuidade ao pensamento de um corpo extracotidiano: *“o comportamento cotidiano e extracotidiano habitam o mesmo corpo e é o trabalho nesse corpo, para esse corpo e com esse corpo que proporcionará o seu comportamento em arte, um corpo-em-vida”* (2006:82).

Como ele mesmo nos coloca, seria uma forma de transbordar o corpo nele mesmo. Para comprovar essa busca antiga de explicar o corpo-em-arte e aprovar sua necessidade, Ferracini cita diversos outros artistas ao longo de sua escrita: Barba, Grotowsky e Stanislavsky. E afirma: *“A princípio posso dizer, concordando com os autores acima, que considero o corpo com comportamento cotidiano como um corpo colocado em situações normais do dia-a-dia; um corpo que, em funções de relações históricas, culturais, e econômicas, tende a automatização, à acomodação, ao risco de cristalização e engessamento.”* (2006: 84).

Assim, ele nos apresenta ao termo “corpo-hélice-em-arte”, ou seja, um corpo que integrado com ele mesmo no tempo-espço de sua história, de sua cultura, não seja negado, mas sim explorado, invertendo a lei natural de seu movimento (ele cita a lei do mínimo esforço), em busca de sua própria recriação, fissurando, em busca de uma atualização de si mesmo, como vetores que se expandem e se

lançam no espaço. A partir desse ponto, Ferracini assume como nomenclatura para o corpo-em-vida, o “Corpo Subjético”. Aonde o dualismo Corpo-mente seja quebrado.

1.4) O corpo, outras divagações:

CsO e Corpo-Morto, conjunto de práticas para o Corpo Subjétil?

Para Hijikata, a expressão era o nome daquilo que esqueceu a sua origem. Como ato, a origem surgiria no momento da sua própria impossibilidade e a expressão designaria uma espécie de secreção. Neste contexto, a origem nunca seria pré-existente ao ato, e sim por ele secretada, expressa, criada. Assim, a secreção seria sempre produzida por um corpo sem intenção nem vontade, como uma produção intransitiva parecendo um derramamento de si mesmo, distinto de qualquer forma e de qualquer produto. Esta secreção informe que emerge de si mesma, porque é fruto de uma autosecreção, colocaria em jogo a própria idéia de origem e de raiz, assim como a noção de corpo como instrumento de alguma coisa, algo pronto ou dado. Por isso o corpo no butô é sempre processo, inacabado, perecível, indistinto do lugar onde está e eternamente em crise de identidade. O corpo que dança butô implode a noção clara de individualidade, mas guarda ambivalências. Ao mesmo tempo em que não é um sujeito monolítico e controlador, mas permeável aos ambientes onde luta para sobreviver; ele se apresenta absolutamente singular. Rompe a hierarquia do sujeito como mais importante do que os objetos inanimados do mundo. Volta à lama para experimentar a passagem do informe à forma e vice-versa, num continuum que segue sem fim. Nada é taxativo, objetivo, permanente. A ambivalência faz parte da sua construção e o torna único, na medida em que é fruto de um treinamento específico para disponibilizá-lo, o que exige anos de dedicação.¹⁹

Dentro das metáforas de trabalho, o Corpo-morto, foi a mais difícil de ser desenvolvida: é claro que um Corpo-morto não pode dançar, porém a metáfora é utilizada para designar as ações que acontecem a partir de uma experiência muscular singular. O Corpo-morto é o termo mais hipnótico do butô, por que não é

¹⁹ Greiner, Christine. “O colapso do corpo a partir do Ankoku Butô de Hijikata Tatsumi” (2005) in <http://www.japonartescenicas.org/>, última consultada realizada em 13/01/2009

pensar no ato em si já que isso resultaria na não ação, como já disse Greiner, na não-vida, mas sim pensar abstratamente num corpo-morto. Um cadáver possui muitos movimentos, quando em decomposição, seu corpo se torna habitado de outros seres que se encarregam da decomposição e da transformação desse corpo em alimento e em gases. Hijikata supunha que a construção do Corpo-Morto e a busca de um movimento primordial estavam na ‘não-consciência’, butô seria então, a afirmação da vida no tempo-espaço do desconhecido ou no ‘Ma’.

Nesse sentido, metáforas como a utilizada por Maura Baiocchi²⁰, se torna possível: *“Tire seu intestino e coloque-o para ser lavado numa cachoeira”*. O que se propõe é a experimentação da “desumanização” do homem, um abandono do entendimento que temos do “EU”, seria como esfumegar o próprio sujeito, diluir o “ser” para adentrar em territórios vizinhos. Para o pensamento dessa expressão, o entendimento da morte foi o fim de um processo estético. *“Este conhecimento buscado pelos bailarinos de butô refere-se não apenas ao aprendizado do funcionamento do corpo e da dinâmica do movimento, mas ao entendimento do processo de morte. É mais uma vez, a arte compreendida como ‘dô’, o caminho ou a filosofia”* (Greiner, 2000:86).

O Corpo-Morto veio colocar em questão o ser humano, o estar vivo, o ser pessoal, o conceito de inteligência, consciência, pensamento e absolutismo, foi uma quebra de fronteiras, afinal o *“sofrimento é universal”*, como já citou Christine Greiner, mas o butô foi além do sofrimento em si, limpou o passado, foi criado como a expressão da dor e o sofrimento como eventos em si mesmos. E assim, suponho que a expressão da Dança Butô não teve um princípio único, mas um conjunto de fatores fez ela se tornar tão forte foi também rever a morte a partir da guerra, como veremos no capítulo destinado ao Butô.

²⁰ Cursos “Introdução ao teatro coreográfico de tensões”, realizado durante o VII Festival – Festival internacional de Teatro de Campinas, em fevereiro de 2009.

*No teatro oriental – reconhece Artaud – as formas apoderam-se de seu sentido e de suas significações em todos os planos possíveis; ou, se quisermos, suas conseqüências vibratórias não são tiradas num único plano, mas em todos os planos do espírito ao mesmo tempo*²¹.

Essa idéia de um Corpo-Morto pode se aproximar do Corpo sem Órgãos de Antonin Artaud²², a impressão que se tem é de que Hijikata coloca em prática o que tanto desejou Artaud: um fim ao organismo, ao Corpo Social, ao Corpo estéril, vem como experimentação de si e do que te envolve. Dilacera não apenas o próprio ser, mas a estrutura em que se vive.

A idéia desse encontro entre o CsO e o Corpo-Morto está explícita no artigo de Kuniichi Uno, intitulado “As pantufas de Artaud segundo Hijikata”²³, nesse artigo encontramos: *“Toda a tematização do corpo-sem-órgãos é uma variação em torno desse tema biopolítico por excelência, a vida desfazendo-se do que a aprisiona, do organismo, dos órgãos, da inscrição dos poderes diversos sobre o corpo, ou mesmo da sua redução à vida nua, vida-morta, vida-múmia, vida-concha. Mas se a vida deve se livrar de todas essas amarras sociais, históricas e políticas, não será para reencontrar algo de sua animalidade desnudada, despossuída? Será a invocação de uma vida nua, de uma ‘zoe’²⁴, como diziam os antigos, contra uma forma de vida qualificada como bios?”*

O Corpo sem órgãos, segundo Deleuze, é um processo, é um conjunto de práticas, assim como o butô propõe na dança, com a metáfora do Corpo-morto.

²¹ José Carlos Araújo Jr. (Paraná, 1980). Responsável pela montagem da peça radiofônica *Para acabar de vez com o juízo de Deus*, de Antonin Artaud, veiculada à Rádio Universidade FM (UEL, Londrina), uma realização do grupo Íncubo Súcubo. Contato: zlab@onda.com.br. Página ilustrada com obras do artista Ludwig Zeller (Chile).

²² Antoine Marie Joseph Artaud, conhecido como Antonin Artaud (Marselha, 4 de setembro de 1896 — Ivry-sur-Seine, Paris em 4 de março de 1948) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês. Ligado fortemente ao surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário a filiação ao partido comunista. Sua obra teatro e seu duplo é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX, referência de grandes diretores como Peter Brook, Jerzy Grotowsky e Eugenio Barba. Seus restos mortais se encontram no Cimetiere de Marseille, França.

²³ O leitor pode encontrar esse texto no livro “Leituras da Morte”, organizado por Christine Greiner e Claudia Amorim, Editora Anna Blume, 2007

²⁴ Na Grécia antiga zoe significava “vida”, ou o simples fato de viver, de qualquer ser: animal, humano, ou deus. Bios seria uma forma de se viver, através da vida sócio-política.

Estou arriscando levar as metáforas de trabalho dos bailarinos e atores que tive contato e através dos relatos nas entrevistas, como forma de exemplificar o processo de um Corpo sem Órgão, dentro da metáfora do Corpo Morto.

E ainda arrisco dizer que o Corpo Subjétil está em busca constante dessa experiência, desse processo de construção (ou des-construção) de um Corpo sem Orgãos, ou de um Corpo Morto.

Os componentes permanecem distintos, mas algo passa de um a outro, algo de indecível entre os dois: há um domínio AB que pertence tanto a A quanto a B, em que A e B "se tornam" indiscerníveis. São estas zonas, limites ou devires, esta inseparabilidade, que definem a consistência interior do conceito. Mas este tem igualmente uma exoconsistência, com outros conceitos, quando sua criação implica a construção de uma ponte sobre o mesmo plano. As zonas e as pontes são as juntas do conceito. (Deleuze e Guattari, :31)

Há aqui também um ponto importante de ser pensado sobre o CsO: para Artaud o CsO era uma metáfora sobre a desorganização de nosso próprio ser 'organizado' socialmente, enquanto para Deleuze e Guattari, o CsO foi revisto e estudado como conceito e um conjunto de práticas a serem realizadas em busca desse corpo, que é uma linha de fuga. Já em Quilici, CsO não é visto como conceito, somente como conjunto de práticas, e é nesse autor que fica 'entre' o conceito e a metáfora, que encontro a ponte entre Deleuze/Guattari e Artaud e a permissão para adentrar no CsO, como possibilidade de aproximação do 'Corpo-Morto'.

Deleuze e Guattari elegeram e reinventaram a expressão 'corpo sem órgão' para condensar as idéias artaudianas de transformação do corpo e do homem. 'Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão liberado dos automatismos e lhe devolvido sua verdadeira liberdade', diz

Artaud na emissão radiofônica Pour en finir avec le jugement du dieu, em 1947. O termo não será tomado pelos filósofos como um conceito, mas como um 'conjunto de práticas' destinadas, num primeiro momento, a desfazer o 'organismo', entendido como uma determinada experiência do corpo, construída e mediada por uma série de representações. (Quilici, 2004: 53) (grifo meu)

O CsO é uma imagem que nos abre novas possibilidades, conjunções, permutações, que devem ser criada pelo ator/bailarino, possibilitando a ele a descoberta de um “novo território”, que o leve a experimentar novas possibilidades de ação. É um conjunto de práticas. Que, *“espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou. Não é tranquilizador, porque você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte. Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto — o CsO — mas já se está sobre ele — arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos.”* (Deleuze, 1996:9)

A construção de um corpo sem órgãos implicaria, portanto, em lidar com nossas representações sedimentares e cristalizadas das nossas experiências primeiras, das sensações, dos afetos, dos impulsos, dos desejos. Significa também viver o corpo como uma realidade só parcialmente conhecida, ainda não estabilizada e mapeada. Experimentar o corpo como um espaço onde possam circular intensidades ainda não nomeadas. (Quilici, 2004:200).

O CsO se torna uma prática importante para a pesquisa, porque ele não nega o plano de organização, mas abre espaços possíveis no plano de intensidades, habita entre os dois planos. O plano de organização é o tempo de Chronos, que orienta nossa vida, nossa sobrevivência no mundo, que nos insere como ser social, porém o CsO estaria orientado no Plano de intensidades, que é o tempo dos acontecimentos, do impensável, das virtualidades²⁵, do não-linear, quando passado e futuro podem no presente, ou seja, quando a memória pode ser vivenciada/atualizada. É ocupado por intensidades que passam e circulam, é cercado de virtuais, que se atualizam o tempo todo, que se corporificam durante as experimentações em processo de improvisações/criações, onde imagem e memória se confundem na construção de um novo corpo, um corpo-subjétil²⁶, um corpo em estado vertical de experimentação.

O CsO é desejo, é ele e por ele que se deseja. Não somente porque ele é o plano de consistência ou o campo de imanência do desejo; mas inclusive quando cai no vazio da desestratificação brutal, ou bem na proliferação do estrato canceroso, ele permanece desejo. O desejo vai até aí: às vezes desejar seu próprio aniquilamento, às vezes desejar aquilo que tem o poder de aniquilar. Desejo de dinheiro, desejo de exército, de polícia e de Estado, desejo-fascista, inclusive o fascismo é desejo. Há desejo toda vez que há constituição de um CsO numa relação ou em outra. Não é um problema de ideologia, mas de pura matéria, fenômeno de matéria física, biológica, psíquica, social ou cósmica. Por isto o problema material de uma esquizoanálise é o de saber se nós possuímos os meios de realizar a seleção, de separar o CsO de seus duplos: corpos vítreos vazios, corpos cancerosos, totalitários e fascistas. A prova do desejo: não denunciar os falsos desejos, mas, no desejo, distinguir o que remete à proliferação de estratos, ou bem à desestratificação demasiada violenta, e o que remete à construção do plano

²⁵ Segundo Renato Ferracini durante uma aula na pós graduação: Virtual são partículas muito velozes, que se atualizam na realidade. “Toda realidade tem uma zona de virtualidade

²⁶ O corpo-subjétil, paradoxal, toca outros conceitos dentro de especulações sobre o trabalho do ator. Assim, podemos encontrar conceitos parecidos, como corpo-em-vida de Barba, corporeidade da ação física de Luis Otavio Burnier, transiluminação de Grotowsky ou atleta afetivo de Artaud” (Ferracini, 2006, pág 89). Linha de fuga do plano de organização. (idem, pág 147)

de consistência (vigiar inclusive em nós mesmos o fascista, e também o suicida e o demente.).

(...) “Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide. (Deleuze, 1996:10)

Somos preenchidos por imagens, por metáforas, por linhas molares, que nos limitam, o Corpo Subjétil deve justamente criar fissura, tracejar a linha molar, em busca desse Corpo sem Órgãos, desse Corpo Morto de doutrinas, de disciplinas.

*“Então o espaço do possível foi-me apresentado um dia como um
grande peido
que eu tivesse soltado;
mas nem o espaço nem a possibilidade eu sabia exatamente o que
fossem,
nem sentia necessidade de pensar nisso,
eram palavras inventadas para definir coisas que existiam ou não
existiam
diante da premente urgência de uma necessidade:
suprimir a idéia,
a idéia e seu mito
e no seu lugar instaurar a manifestação tonante dessa necessidade
explosiva:
dilatar o corpo da minha noite interior, do nada interior do meu eu
que é noite, nada, irreflexão,
mas que é explosiva afirmação de que há alguma coisa para dar lugar:
meu corpo.*

*(trecho de "PARA ACABAR COM O JUÍZO DE DEUS" - Projeto
radiofônico realizado e escrito por Antonin Artaud)*

2º Capítulo:

2.1) O Treinamento Energético e a Dança Pessoal

Mas a arte corporal, o corpo-subjétil busca a transgressão desses limites expressivos cotidianos. E para isso ele precisa de preparação.

Preparar um corpo-subjétil é buscar ir além dessa gética cotidiana. Treinar e preparar o corpo pré-expressivamente é o mesmo que realizar uma pós-expressão cotidiana, pós no sentido de novas possibilidades, pós-possibilidades. Buscar potências de possibilidades, levar o corpo em uma jornada de possíveis: isso é pré-expressividade e não há nada mais expressivo que a pré-expressividade. Para se lançar nesse território pré-pós-expressivo (portanto entre) o corpo necessita, de um território cujo tempo e espaço possam ser dobrados, reconfigurados e cuja potência de ação possa ser alegre no sentido espinosano de aumento de possibilidade de afeto. (Ferracini, 2007, pág 1)²⁷

A respeito do Lume Teatro há uma vasta literatura, sobre sua formação e desenvolvimento como grupo. Alguns pontos são necessários relembrar para entender de onde surgiu o grupo e a necessidade de buscar uma metáfora própria, num trabalho de ator, calcado na experiência corporal e numa ética de formação.

O Lume encontrou em diversas técnicas e estéticas, a resposta para suas inquietações, dando desenvolvimento às pesquisas como a Dança Pessoal, a Mímeses Corpórea, o Clown, a Teatralização de Espaços Não-Convencionais, Dinâmicas com objetos, etc... numa caminhada, que, apesar de muitas vezes árdua, nunca cansa de acontecer.

O Lume foi fundado por Luis Otávio Burnier²⁸ (1956-1995), Denise Garcia e Carlos Simioni em 1985.

²⁷ Artigo publico nos anais da ABRACE 2007

²⁸ Sua biografia pode ser consultada na revista do Lume nº05/2003, “A arte de Luis Otávio Burnier”, de Carlota Cafiero.

Quando retornou da Europa, após estudar três anos mímica corporal com Etienne Decroux, Luis Otávio havia decidido pesquisar uma arte de ator que mesclasse as técnicas estrangeiras com técnicas/elementos da cultura popular brasileira. *“Os atores do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – Lume- são autônomos e a sua autonomia e soberania só são possíveis a partir de um trabalho solidário e igualitário. E mais, trata-se de construir uma estética a partir da ética. Luis Otávio trabalhou a partir do ritual (de candomblé e de outras práticas religiosas e do mito. Seguindo uma diretriz fundamental de Decroux, que é a busca da sinceridade, Luis Otávio chegou a um teatro que responde a certas linhas de forças antropológicas e espirituais nacionais. O teatro de ator depende, sim, de pesquisas técnicas que , sistematizadas em uma metodologia, são utilizáveis por qualquer ator.”* (Sperber in revista do Lume 02/1999 :56).

De acordo com Pucetti e Simioni, no princípio não havia muita certeza dos caminhos a seguir, a ordem era sempre faça. E talvez, seja esse comando ‘faça’, o pai do treinamento Energético.

É muito importante reafirmar o que me disse Renato Ferracini, durante nossos encontros de orientações: *“as metáforas de trabalho de um artista cênico, não são em hipótese alguma formas inocentes ou ingênuas de falar sobre o próprio trabalho, mas um meio de comunicação, de comando, muito particular que auxilia no desenvolvimento de um trabalho de pesquisa”*.

Tudo começa sempre muito simples: deite-se no chão, perceba seu corpo, lento comece a espreguiçar como se pudesse rasgar a musculatura. Quatro apoios, três apoios, dois apoios. Plano médio. Olhos abertos. Explorar o espaço da sala. Plano alto, continue espreguiçando abrindo o corpo. Dinamiza. Mais dinâmico. Diferentes partes do corpo dançam, articulam-se pelo espaço. Ainda mais dinâmico. Stop. Volta a 100% no espaço. Stop. Só os impulsos do corpo. Dinamiza. Dinamiza mais. Stop. Parede. Você quer se mover, mas você não consegue, você faz uma grande força como se empurrasse um muro, mas não pode se mover,

dentro de seu abdômen você faz muita força, como se fosse uma panela de pressão que pode explodir a qualquer momento, mas você não sai do lugar. Empurra mais, pressiona mais. Explode grande pelo espaço. Pronto a porta era aberta para uma nova descoberta, além do cansaço, além de algo que não se sabe para onde vai. Desgraça de pensamento que some, nada de ancora para me segurar. O desconhecido dá medo. Choro preso na garganta. Explosão no meu peito, um milhão de borboletas saem de meu externo. Stop de novo. Base baixa, Koshi, um facho de luz sai de meu quadril, é preciso carregar essa luz, ter a direção correta de onde será enviada a luz, não desperdiçar a luz, não perder o brilho da luz, mantê-la acesa. Manter-me acesa. (Diário de trabalho, 07/02/2002, em sala de trabalho Eduardo Albergaria e Mauricio Veloso)

O Energético é um treinamento sem regras formais, a movimentação é livre, aleatória, porém deve conter especialmente a coluna vertebral. A única regra é **nunca parar**, uma importante metáfora para a construção de um Corpo sem Órgãos. **Nunca parar** como parte de um conjunto de práticas necessárias ao Corpo Subjétil. Podemos pensar aqui também o **nunca parar** em suas micropercepções. O mínimo de movimento, mas com uma grande força interna se movendo. Você pode reduzir a ação no espaço, mas ela deve ser continua, em trânsito eterno, de certa forma essa metáfora se assemelha às caminhadas meditativas; você deve seguir sempre em frente, consciente de sua respiração, e do momento presente, deixando a mente livre, permitindo-se não se fixar em nenhuma imagem ou pensamento, mas sendo um observador atuante que se move.

Esse treinamento permitiu-me não calcular meus movimentos e relacionar-me com o corpo no momento presente, ter o corpo como 'antena' receptora de percepções ora internas, ora externas, possibilitando a chegada do novo, do obscuro, do inesperado. Era como se meu corpo fosse dividido e de repente as peças voltavam a se encaixar. Dentro dos meus treinamentos, optei pelas

experiências com a exaustão física, com o objetivo de esgotar as musculaturas conhecidas e dar vazão a novos grupos musculares expressivos, abrir espaço para o intuitivo, o inesperado, novas doxas. E “ *poderia realizar uma complementação nesse trabalho dizendo que o treinamento energético é um espaço no qual o ator passa por uma espécie de desautomatização forçada. (...). Seja no trabalho do treinamento energético, seja no trabalho de treinamento técnico, seja no trabalho de codificação de ações, o corpo sempre está expressando, ou seja, criando pressões, ‘**espremendo**’, expandindo e transbordando esse corpo cotidiano*” (Ferracini, 2006: 154). (grifo meu).

Hirson (2006:53) afirma “O treinamento energético existe para mexer. E mexeu. Esta fase durou um mês e treinávamos de 6 a 8 horas por dia. Estávamos nos trabalhando, atores, sem dúvida, mas menos preocupados com o ser ator e mais preocupados com o ser humano, ser gente e, como gente, viver o todo que somos. O energético visa mexer com esse todo de maneira intensa. Assim, buscamos por meio do **empurrar** dos limites do corpo, encontrar emoções, sensações e vivências também limítrofes.” (grifo meu)

O treinamento energético permitiu a quebra de doxas conhecidas e abriu possibilidade para adentrar a novas vivências, ou seja, possibilitou linhas de fuga, mas também outras formalizações. E novamente a forma encontrada no treinamento energético de indicar esse caminho para as descobertas de fissuras é muitas vezes através de metáforas de trabalho. Se você reler os parágrafos anteriores identificará milhares de metáforas em cada frase minha ou dos relatos sobre o treinamento dos atores do Lume e como podemos observar no trecho abaixo da entrevista realizada com Carlos Simioni:

Extrapolar, extrapolar, chegar no seu limite, vencer o cansaço, não desistir e aproveitar desses impulsos, enquanto você estava tentando ir mais, tentando ir mais até você chegar, depois de umas duas horas de treinamento energético você chega num estado que não você não pode

parar e quando você está com mais 20 pessoas, você chega num estado e num estágio, que de tão cansado e de tão motivado que você está, você não pensa mais no que você tem que fazer, você não controla mais seus movimentos, não censura mais, não tem mais lugar e aí você descobre, eu lembro até hoje do eu pensava: 'mas há 2hs, eu tava exausto, tava querendo parar, passou 3 hs e eu tô ativo', então isso vai modificando seu modo de pensar, a forma que você carrega e manipula seu corpo, claro que ao mesmo tempo o fato de você estar se movendo, se ativando, se movendo pela sala e trocando com os outros colegas, isso gera energia e existe uma troca de energia, você vai encontrando novos estados e se descobrindo, é o que o Luis Otávio dizia sobre você chegar aos seus limites e ultrapassar os seus limites, ele dizia que Cansaço é Psicológico. Você passa a vida toda no teu cotidiano, no máximo quando você trabalha muito com alguma coisa, e tá cansado porque correu ou porque você trabalhou muito, mas é um cansaço que teu psicológico registra, claro que se você extrapola tudo isso, o corpo está mostrando que ele agüenta depois de 3h, ele ta agüentando ainda, então só pra dizer resumidamente o quanto mexeu comigo como pessoa no sentido de 'nossa é possível eu ir além, é possível com o trabalho físico você encontrar'. E lógico, sempre no finalzinho, na última meia hora, você já está com seu corpo jorrando energia e ao mesmo tempo você se descobrindo potente, você percebe, opa eu posso fazer coisas que eu jamais teria pensado em fazer se não tivesse passado por esse processo, isso da pro ator uma, um incentivo muito grande, de eu tenho coisas escondidas dentro de mim, que não se fosse por esse processo eu jamais iria descobrir a minha potência.

O Treinamento Energético permite ao ator uma vivência muito profunda na diluição de um ego, na relação com o espaço tempo. Relativiza as ações e sua ampliação. *“Vivenciando esse estado de fluxo, estaremos mantendo e imprimindo, de certa forma, em nosso passado contraído, essa vivência em estado virtual. Peço permissão para usar uma metáfora que uso para explicar a utilidade do treinamento energético quando ministrado em workshops de curta duração e utilizado pequenas dose de energético: realizar o trabalho energético é adentrar numa sala escura. Podemos ficar muito tempo dentro de uma sala buscando essa*

porta até que encontramos uma ‘saída’, mas uma saída para outra sala escura e iniciamos novamente a busca pela segunda porta e assim sucessivamente.” (Ferracini: 2006: 157)

O que nos interessa nesse tipo de trabalho é saber como ‘desconstruir’ o organismo, para mais tarde reaprender a codificar, formalizar a experiência vivida, tornando-se obra artística. Novamente lembrando Ferracini, faz parte da elaboração de um Corpo Subjétil saber formalizar esse plano intensivo vivenciado e experimentado pelo corpo cotidiano, ou seja, “*o agenciamento da zona intensiva transbordada pelo trabalho no/do corpo cotidiano*”. (Ferracini: 2006:160).

O energético permite um fluxo de atualização, exige concentração no momento presente. Duas metáforas de trabalho são necessárias serem lembradas nesse momento: “não pensar” e “deixar as imagens virem e irem, não se fixar a nenhuma”, porque é exatamente nisso que se concentra esse treinamento, em descobertas, em novos fluxos, nas fissuras das linhas de fuga, um pequeno salto de suas doxas, para finalmente, descobrir as singularidades de cada ator. Vale relembrar aqui o primeiro teorema do CsO:

1 ° teorema: Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio, o rosto e a paisagem. (Deleuze, 1996:37)

Considero necessário esse tempo de pensamento sobre o “corpo em conflito” no Treinamento Energético, já que ele foi o responsável pelo surgimento

da Dança Pessoal e pela descoberta das matrizes corpóreas, a partir dele. Após um tempo de experiências com o Treinamento Energético, é possível verificar que alguns movimentos retornam espontaneamente e a partir da recorrência de movimentos, o ator pode aos poucos sendo codificar e nomear essas ações, construindo as matrizes de sua dança pessoal.

Segundo Ana Cristina Colla, durante a entrevista: *“Matriz é dançar uma qualidade, não está ligada somente a forma do movimento, é uma qualidade que pode ser transposta a qualquer movimento, Fish é um exemplo, aquela qualidade já existia, mas foi revestida naquela história. Dançar para mim é fluxo, então não cristaliza. A Maroquinha pra mim é dança, se eu perder o fluxo morre, é dança porque são vários ritmos, eu tenho uma música interna. Matriz é fluxo, é música, é movimento.”*

No caso da Dança Pessoal, matrizes são codificações de ações recorrentes, de fluxos energéticos que surgem ao longo do treinamento. Ela também pode acontecer a partir de uma observação, no caso da Mimeses Córpora, mas para esse momento nos interessa apenas o pensamento das matrizes, como coleta particular/singular de um ator, em busca de codificação de imagens/ações corpóreas.

Essas últimas horas, depois do estado energético, remetia a minha pessoa, acendia em mim algo adormecido e era pelo corpo e através do corpo, o Luis²⁹ começou a perceber que nesse momento o trabalho se diferencia para o que era o ator, algo que afetava o ator e que vinha pra fora, então ali se podia diferenciar, sempre o energético era feito, metade do tempo eu sozinho, mas a outra metade o Luis trazia alunos justamente pra eu poder trocar energia e tudo mais e ele percebia que esse momento chegava cada ator a mostrar o seu jeito, era diferente um do outro. Nesse momento ele percebeu então, que cada ator, depois de passar por esse

²⁹ Luis Otávio Burnier foi fundador do Lume Teatro, para saber mais sobre sua vida e obra indico: a revista do Lume nº5/2003 e sua própria obra, conforme pode ser verificada na bibliografia.

processo, chega a um ponto de que o que vai sair dele agora é profundamente ele, então é uma coisa pessoal, é dele.

(No caso de Simioni) era tão forte que se eu parasse, terminando o treino, e fosse tentar entender a gente não ia conseguir entender, por isso ele dizia: não psicologizar as coisas, eu não ia conseguir, justamente porque esse trabalho surgiu de um trabalho extracotidiano e não teria psicologia extracotidiana para explicar aquilo ali, porém era tão forte e quando explodia, ela tinha que sair de lá de dentro e passar pela musculatura, então ela ia gravando o músculo. Até chegar nesse ponto foram quase três anos de pesquisa. Então isso era o treinamento pessoal e foi cada vez mais desenvolvido. (Carlos Roberto Simioni)

Um ponto importante de descobertas nesse treinamento é o momento do *stop*, ou da **Parede**. O comando dado é de que você tem uma parede a sua frente e você tenta se mover, mas não consegue, os músculos devem estar tão rígidos que nada pode se mover, porém dentro é como se houvesse uma ‘panela de pressão’ prestes a explodir no espaço.

Até que chega o trabalho com intensidades diferentes para as articulações, aí sabe como é? Não tem jeito, na hora da parede a vontade de chorar foi forte demais, o choro foi engolido para que o corpo chorasse e não somente meus olhos, quando rompemos a parede lembrei do curso (Aprofundamento) quando o Renato pedia para deixar tudo no corpo, e não é que a Naomi falou a mesma coisa e eu? Deixei... Era uma espécie de ‘descontrole controlado’, pois o corpo tomou vida, tomou a certeza de estar em trabalho, então comecei a trabalhar com a voz. Só sei que fui tomada por uma força, como se meu abdômen fosse a qualquer momento saltar barriga fora, e ao invés disso ele me mandava ações novas, explorações, novas doxas, linhas que se soltam. (Diário de Trabalho, 14 de novembro de 2002)

A Dança Pessoal parece, portanto, ter surgido da necessidade de codificação de uma técnica pessoal, que estava sendo construída em sala de

trabalho por um longo período incansável. Seria como se o energético estivesse muito ligado às práticas, condutas da construção do Corpo sem Órgãos e a Dança Pessoal surge como um outro passo, a construção desse Corpo Subjétil, ou seja, o ator deverá estar disposto ao conjunto de práticas propostos, porém atento para a reprodução e a construção de cenas a partir da experiência/vivência, como acontece com o Butô. Não coloco aqui juízo de valores, nem como ‘uma escada’ que se deva subir, apenas como uma possível forma de exemplificar os dois conceitos desenvolvidos nessa dissertação.

O termo Dança Pessoal, segundo Carlos Simioni veio do Treinamento Pessoal, porém somente no processo de escrita do mestrado de Luis Otávio Burnier, foi uma forma de dissolver o caráter mecânico da técnica, um mergulho em si, já que não são movimentos pré-estabelecidos.³⁰

³⁰ Para saber mais detalhes sobre o treinamento realizado no Lume teatro indico os livros de Renato Ferracini e de Luis Otávio Burnier.

2.2) Outras metáforas energéticas: os exercícios técnicos

Hoje, ficamos muito tempo numa perna só. Sim, o exercício era exatamente esse: ficar numa perna só, sem poder colocar o outro pé no chão por cerca de 45/60 min, dessa vez não era espreguiçar, dinamizar, correr, mover a coluna, tirar os pés do lugar, nada disso. Não sei exatamente como aconteceu a realização do trabalho, de repente parecia que não estava mais na sala, era como se escutasse tudo longe, as imagens do filme 'Trainspotting'³¹ vinham sempre a mente, era como se de repente aquilo tudo se tornasse um vício, uma viagem necessária, algo difícil de ser descrito. 'Perfect Day'³², era como tentar fugir do que era impossível fugir: a dor, minha perna no chão queimava, os músculos estavam se esgotando e eu esgotando minha paciência, mas era preciso resistir, descobrir o que poderia vir além daquilo tudo. Quando finalmente fomos 'autorizados' a colocar o pé no chão, foi a maior sensação de liberdade que já tive! Dancei livremente pelo espaço, encontrei na movimentação uma prazer que não havia sentido em nenhum desses dias. 'Perfect day'! Algo novo aconteceu, não sei descrever em palavras, o corpo moveu-se sozinho, seguiu um fluxo que a mente não pode interromper, depois partiu para tensão total, alto tônus da cabeça aos pés (que frase esquizofrênica!), mas era essa a sensação, como se eu não tivesse poder sobre mim mesma. Depois, de ter tencionado tudo, parti para uma dança leve e contínua, feminina pelo espaço. (Diário de trabalho, Treinamento Energético, março/2004³³)

Durante esse workshop e com as práticas ao lado de Naomi Silman, descobri que as codificações de matrizes também podem acontecer derivadas de exercícios técnicos, como o exemplo acima. É curioso como mesmo o treinamento técnico vem permeado de metáforas e de imagens. Isso não diminui seu poder de

³¹ Inglaterra 1996. O filme conta a vida de um grupo de jovens viciados em heroína em Edimburgo, na Escócia. O filme nasceu da adaptação de John Hodge para o romance homônimo. Num subúrbio de Edimburgo, quatro jovens sem perspectivas mergulham no submundo para manter seu vício pela heroína. "Amigos" que são ladrões e viciados, caminham inexoravelmente para o fim desta amizade e, simultaneamente (com exceção de um do bando), marcham para a auto-destruição. Dirigido por Danny Boyle e com roteiro baseado em livro homônimo de Irvine Welsh.

³² Perfect Day, musica de Lou Reed, de 1972.

³³ Oficina realizada no Espaço Cultural Semente de 08 a 13/03/2004, ministrada por Ricardo Puccetti.

trabalho, pelo contrário, amplia-o, torna o ator um ‘atleta afetivo’. Vejamos alguns exemplos:

Raiz – *afundar e empurrar* o chão com os pés. Enraíza-se das pontas dos pés até o coxofemural. Variações: Compasso (raiz com movimentos circulares, que lembra um compasso. Bêbado, a base continuar firme, mas a parte de cima é solta, como se estivesse bêbado. E Saltos a partir da raiz, com paradas precisas ou variações de pequenos, médios e grande saltos).

Articulações – ou como prefiro ‘Dança das Articulações’, dinâmica diferente com diferentes articulações do corpo. Também está muito ligada ao trabalho dos Elementos Plásticos, posso sugerir que um deriva ao outro, pois ativar as diferentes articulações, permitiu-me descobrir diferentes fisicidades e intensidades.

Impulsos – Para mim, esse elemento é facilmente conseguido depois de um tempo de trabalho mais dinâmico, Ferracini descreve: *“primeiramente, deve-se buscar impulsos grandes e generosos, que tenham origem na coluna vertebral, e que posteriormente serão lançados para fora, num ponto específico e preciso da sala, como um **facho de luz que espirra do corpo**.”*(2000: 158)(grifo meu)

Koshi – palavra japonesa que significa bacia, ou centro energético do ator, está localizado na região do chakra básico, ativando a presença física. Variação: Montanha (como a própria imagem diz, movimente-se como se fosse uma montanha, um bloco único, carregue-se pelo espaço com o peso e a imagem proposta).

Koshi e trabalho com oposições e equilíbrio precário, dando tridimensionalidade ao corpo, relação com um parceiro dentro dessa dinâmica. Dança das Articulações: cabeça, ombros, peito, quadril, pernas, pés, braços, mãos, coluna e tudo junto depois, loucura total, de olhos fechados pude viajar em imagens, monges, música sacra, orgasmo, e o mais interessante é que, diferente do que sempre faço, eu estava calma, sensata, sem estar relaxada, mas com um tônus médio que permitia que apenas o necessário

acontecesse, porém com muita vida, com muito envolvimento, como se eu criasse e já colocasse para o mundo todas as imagens que se passava com uma facilidade, que dificilmente consigo. (Diário de Trabalho, 12 de novembro de 2002 – assessoria Naomi Silman)

Pantera: trabalha o instintivo, o estado de alerta de um felino e a relação de jogo. A posição é parecida como Koshi, o objetivo é se defender e ao mesmo tempo atacar, tocando a coxa de um companheiro desatento.

Depois, trabalhamos com os olhos fechados, fui tomada por um medo incontrolável, devíamos em alguns momentos andar, e em outros, correr. Aos poucos trabalhamos com a atenção da Pantera até podermos abrir os olhos. Trabalhos com a atenção da Pantera no chão, como foi difícil!!!! Parecia que eu pesava 200 kg. Depois um novo jogo: com a Pantera tentar ultrapassar o outro até tocar na parede, joguei com o Mau. Nessa mesma dinâmica, fomos divididos em dois grupos e agora um grupo tinha que passar pelo outro até tocar a parede. Siga o mestre, cada um propunha um movimento e todos repetiram, a Naomi foi à última e, na vez dela, aos pouco começamos com trabalho de raiz e sua seqüência esperada: saltos, deslocamentos longos, corridas e raiz com lançamentos. (Diário de Trabalho, 12 de novembro de 2002 – assessoria Naomi Silman)

Danças dos Ventos: o próprio nome já propõe, uma dança leve pelo espaço como se você fosse levado com o vento. “Obedece ao ritmo ternário, harmonizado com a respiração” (Ferracini, 2000:171).

Olhar a partir de si, olhar para dentro de si.

Olhar para fora de si...

Dois caminhos: levantar (a energia) e relacioná-las com os outros e com objetos.

Sair de si para doar ao outro.

Olhe-me, toque-me, pelo amor de Deus, para eu saber que eu existo. (Janô)

Olhar para minhas patéticas, achar que são engraçadas e rir.

Chorar de autopunição. Saber que não sou auto-suficiente.

A vida é confusão. (e esse texto não é científico!).

Agora é preciso expandir, fazer grande, pra fora, para o outro, movimentos largos e vigorosos. Vida cênica sendo criada, qualidade dançada no espaço.

Ação. Reação. Sensação. Emoção.

(Diário de Trabalho, 23 de Abril de 2004 – assessoria Naomi Silman)

O Lume trabalha com a imagem do Samurai e da Gueixa, que veremos no capítulo seguinte, mas o que exponho aqui é somente um apanhado geral, já que todos os exercícios e suas descrições morfológicas podem ser lidos no livro de Renato Ferracini, intitulado “A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator”.

2.3) A metáfora do silêncio

Existe nos Lume, durante seus workshops e trabalhos, uma proposta: “Não falar em hipótese alguma sobre o trabalho durante a semana de treinamento”. Para isso entendo como uma metodologia necessária para o aprendizado singular dos exercícios propostos, apenas com seu filtro e seu corpo de sensações; porém com o ator Carlos Simioni tive a possibilidade de experimentar o silêncio de uma outra maneira. Ele conduziu-me (ou abandonou-me!) a singularidades e memórias muito verticalizadas. Com ele, durante três meses, pesquisei em 2007, o que seria a imobilidade ativa. Em sala de trabalho estavam: Carol Peter, ele e eu. O tempo da pesquisa foi curto, mas a experiência intensa.

Ficávamos cerca de uma hora e meia, em alguma posição de desequilíbrio e nosso objetivo era manter a musculatura interna ativa, era como se estivéssemos na ‘Parede’ o tempo todo, mas ainda mais ‘escondido’, o esforço em se manter parado não podia aparecer. Era uma experiência, posso sugerir aqui, quase de meditação, mas com um objetivo distinto, era pesquisar o ator e se isso poderia ser levado à cena. Em momentos de quedas, de cansaço, Simioni soltava uma única metáfora/comando: “*‘Pressiona’ dentro, se tiver acabando, muda lento de posição e novamente permaneça*”.

A pesquisa começou em julho, teve pausa (somente para mim) em agosto, quando fui para a Itália e encerrou em outubro, ou seja, adentrou julho, o mês mais frio no Brasil e manter-se aquecido e parado às 8h da manhã não era tarefa fácil. Mas abria novas possibilidades internas, revisões das doxas, revisões das linhas e dos limites que eu havia imposto ao meu corpo, por que por mais contraditório que pareça, também o trabalho energético havia me dado um caminho, que já podia prever aonde deveria chegar, mas aqui, não sabia até onde podia ir, muito menos como e qual seria o resultado.

O maior espanto foi quando constatei que todo esse tempo parado, resultava num 'estado' corpóreo muito próximo do energético, ao soltar tudo isso e mover-se novamente, a liberdade era tanta, que poderia improvisar por muito tempo. Não saía cansada do treino, mas atenta a tudo, às cores, aos cheiros e às formas.

O espaço do silêncio

Tenho me deparado com a dificuldade e a dor do silêncio durante os treinamentos com o ator Carlos Simioni³⁴ e a bailarina Carolina Peter³⁵. Estamos treinando sobre o silêncio, sobre o nada. É diferente de um improviso sobre o silêncio ou sobre o nada, estamos realmente treinando o conflito de nosso corpo diante do silêncio e do nada: manter-se em pé por uma hora e meia sem mexer-se mantendo o corpo estático com pequenas vibrações. Essa situação limite me remete a diversos e vagos mundos loucos de mim mesma e do mundo em mim, como se meu corpo não fosse somente 'eu', como se eu não me conhecesse. Desconheço o outro em mim. Desconheço o medo e a coragem tão desmedida que tenho dentro de mim mesma.

Todos os sons do mundo ecoam em meu corpo. Todas as cores se tornam turvas, um processo meditativo e ambulante. Ambulante de sensações e imagens.

Ao mesmo tempo, que eu desconheço, reconheço o outro em meu corpo: meu corpo ancestral e novas células de encontros com outros corpos com outras ancestralidades.

Cada poro se torna grande. A respiração quase excessiva. A presença do outro na sala me cobre, me recobre me enche de seres, de cheiros, de instantes, de conforto.

Dizia o Janô³⁶, "que o corpo quer descanso, que é preciso friccionar/aquecer pra incandescer", mal sabia eu (e talvez ele!), que o corpo deseja a ação pra manter-se vivo. No silêncio, desejamos o som. A vida é um paradoxo de desejos e paixões. Buscamos sempre o oposto do caminho, num andar eterno, nunca paramos.

³⁴ Ator e pesquisador do Lume Teatro.

³⁵ Bailarina-pesquisadora-gaúcha, orientanda do Prof. Dr. Renato Ferracini, no programa de pós-graduação em Artes da UNICAMP

³⁶ Antônio Januzelli: Professor de improvisação teatral da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Talvez parar seja morrer, ou somente uma nova passagem desconhecida, um novo muro que deva ser saltado.

Qual é o movimento da vida?

Olho uma árvore retorcida, as espirais que a constrói.

Olho os velhos, sua histórias amontoadas uma sobre as outras, em cada ruga, em cada poro. Os infinitos nos dedos dos velhos, nas articulações frouxas.

Os infinitos 8s, movimentando-se dentro de meu corpo, nos órgãos vitais, nas articulações, nas memórias desconexas de um mundo perdido em nada.

Assim nos tornamos um retorcer de histórias, cascas de experiências.

Não sei o que busco. Não acredito em tudo. Não duvido de nada.

(Diário de trabalho, Campinas, 13/10/2007)

Vejo aqui o silêncio e a não-ação como metáfora de trabalho potente. É a metáfora de trabalho silenciosa que permite o outro possua ou busque possuir um tempo de afeto e para assim ser memória ativa, vibrante e atual.

3º Capítulo:

3.1) O Butô

Yoshito começa a explicar a origem do uso da palavra butô mostrando o álbum fotográfico de Willian Klein: foi em 1959, quando ele e Hijikata dançam a peça Kinjiki (Cores Proibidas). Explica que o butô pode ser compreendido como uma dança que nasceu do complexo do corpo japonês. Hijikata reunia pessoas com histórias corporais diversas como body builder, boxeador e bailarino clássico para fazer experiências não os pintava de branco. Anos após, Hijikata trilha um outro caminho tentando apagar os músculos, motivo pelo qual se pintava o corpo de branco. Esta cor representava também a morte pelo ritual japonês de vestirem os mortos de branco. Yoshito chama a atenção da necessidade de se conquistar a essência e não se restringir à cópia da forma, como apenas pintar o corpo de branco e imitar certos modelos de butô. Cita a frase de Hijikata: o corpo é um receptáculo onde se deposita um objeto técnico chamado desejo.

Mostra o livro de Hijikata, Yameru Maihime (A princesa dançarina doente) que esclarece ser intraduzível para a outra língua, mesmo porque é incompreensível mesmo em japonês. No apêndice há texto de um crítico onde cita a frase do filósofo Nietzsche “Assim Falava Zaratustra” que diz lembrar Hijikata. “Para saltitar, é necessário antes de mais nada aprender a ficar de pé, andar, correr e torcer.”³⁷

O próprio nome “butô”, o seu sentido e o seu surgimento está intimamente ligado às metáforas de trabalho.

Inicialmente foi chamado de Ankoku Butô, ou a Dança das Trevas. *As origens do Butô estão em uma terra selvagem habitada por espíritos elementares que a mente racional não pode alcançar. (Hijikata, Tatsumi)”*

³⁷ O Butô: segundo Yoshito Ohno - Entrevista/vivência cedida à Michiko Okano³⁷, durante o workshop Vestígios de Butoh, do SESC Consolação em Setembro/2003.³⁷

Ankoku: trevas, obscuridade;

Bu: idéia de evocação das danças xamânicas, o vapor do transe que exala o movimento vibratório, a entrada no sobrenatural;

Toh: ato de pisotear e golpear a terra, abalar e sacudir o mundo, atraindo para si as forças da terra, convergindo sob as plantas dos pés.

Em 1959, após a estréia de *Kinjiki*³⁸ (Cores Proibidas), Hijikata começou a desenvolver e a formular uma nova forma de expressão, uma nova dança, mais radical e subversiva das formas artísticas já existentes no Japão. O Ankoku Butô, foi o primeiro estágio da Dança Butô³⁹, era um momento de maior experimentação e violência, segundo Greiner, estudiosa brasileira da Dança Butô.

Algumas imagens pousam sobre nossa mente quando falamos em butô: homens nus, corpos magros e pintados de branco, fortes expressões faciais estilizadas, lentidão, tensão e dor. Isso tudo não deixa de ser verdade, mas existe um treino específico, um jogo de metáforas, que “*transforma*” um bailarino de butô. Um treino que não é atlético apenas, ou então, melhor citar Artaud: um treino calcado na formação de um “atleta afetivo”. O contraditório, o oposto na dança: vida/morte, feio/belo são elementos que parecem pairar sobre a dança Butô. O Butô é apenas um exemplo de movimento artístico de resistência sócio-cultural que não está ligado à movimentos políticos, durante o período do pós-guerra, na tentativa dos artistas de universalizar a arte, sair de suas convenções técnicas e estéticas.

³⁸ *Kinjiki* (Cores Proibidas) foi a primeira manifestação pública do então chamado Ankoku Butô, realizada em 1959, do romance homônimo de Yukio Mishima, foi uma performance radical, que marcou o primeiro estágio do butô, quando a escuridão/trevas era o principal elemento da dança. Um trecho da performance pode ser vista no link: <http://www.youtube.com/watch?v=RGW6HpDiA9k>

³⁹ Escolhi escrever “butô”, porque a dança já é muito conhecida e divulgada no Brasil e tomei a liberdade de usá-lo, numa grafia “abrasileirada”, conforme orientação de Fernando Villar no artigo que escrevi para o Congresso da ABRACE 2008. Essa terminologia também é usada por Christine Greiner.

Conforme Tadashi Endo, durante workshop realizado na Alemanha em dezembro de 2006, “o *butô* num primeiro instante surge como *happenings*” e foi sobre essas bases, do instante, do aqui-agora, da improvisação marcada pelos processos que o Japão viveu no pós-guerra, que as bases da dança foram construídas.

E a dança butô? Lembre-se no início era o Ankoku butô, a obscuridade, representa o lado psicológico e corpo, as sombras que o corpo possui. Vamos pensar quando é que a gente consegue enxergar essa obscuridade no corpo: primeiro quando o corpo está retorcido, curvo, segundo nas pessoas idosas e terceiro no bebê recém nascido. Vamos pensar no corpo de um idoso, o Kazuo Ohno, ele está muito velho, todo rugas, pele sobre pele, toda a ruga é uma sombra, um lado escuro. Um bebê recém nascido parece com cara de bicho com sangue, placenta, ninguém diz: que lindo que bonito, aí lava e mostra pra gente, o registro do recém nascido, é a experiência no útero, na escuridão do útero, que o bebê só vai perdendo depois de algumas horas na luz.

Nós estamos na fase intermediária entre o bebê e o idoso. E temos toda a tecnologia dos cosméticos a nosso favor, que nos estica e não nos deixa envelhecer, ficamos “lindos”, a dança clássica se utiliza muito disso. É claro que posso ver bons ballets e gosto de ver os corpos que se movimentam, mas certamente existe algo que falta que não completa pra mim, penso: o que me falta? Talvez o que o bailarino dança está muito longe da vida real, do que se vive hoje, o que dança é longe da gente. Quando vi Ohno, eu tive a vontade de reexperimentar minha vida, de reviver. O butô toca quem o vê, é algo além da dança, não mostra a experiência de vida do dançarino, mas faz quem vê pensar na própria experiência de vida. (...) Existem duas maneiras de entender a obscuridade da dança, alguns olham de maneira negativa e crêem que butô é sofrimento, poucos vêem a riqueza de experiências. Nesse sentido, quanto mais rica a experiência na vida, mais dobras, mais vida, não é à toa, que aos 60 anos, Ohno começou a dançar e aos 82 se tornou ainda melhor, porque seu corpo carregava todas as experiências de que precisa para se expressar.⁴⁰

⁴⁰ Tadashi Endo, em entrevista cedida à Fundação Japão, na cidade de São Paulo, em 30/03/2006

Os idealizadores da Dança Butô (Hijikata e Ohno) encontraram especialmente no Expressionismo Alemão⁴¹, em Jacques Dalcroze⁴² e em Mary Wigman⁴³, as influências e as bases para o desenvolvimento de suas pesquisas. Segundo Greiner (2000: 85), *“este diálogo está mais para a contaminação, não apenas das linguagens, como apregoa a chamada estética pós-moderna, mas de uma série de dualismos vigentes até então”*. É provável que, através do diálogo cultural, as questões da identidade, do espaço/tempo (interior/exterior), das separações mente/corpo tenham ganhado uma nova possibilidade de abordagem. O corpo deixa de sê-lo para “ser em processo”. *“O Butô é frequentemente identificado com o surrealismo, é justamente por causa de sua suposta busca pela não-razão, uma busca pela Dança da Liberdade, do Inconsciente, do Sem-código”* (Greiner 1998:17).

A partir de leituras dos livros de Fraleigh e Sondra (2006) e de Ohno (2004), de espetáculos (“Ma”, “Tasogare” e “1947” de Tadashi Endo, “Noturno” Com Butoh-sha Tenkei - Ebisu Torii, Mutsuko Tanaka, “A sagração da Primavera” de Mitsuru Sazaki, “Quick Silver” de Ko Muroboshi, “Kuu” de Yoshito Ohno) e vídeos assistidos (dos bailarinos Natsu Nakashima, que pode ser consultado na biblioteca do LUME Teatro, Tatsumi Hijikata, que pude assistir enquanto estava na Alemanha e Kazuo Ohno⁴⁴), e do DVD-room Butoh Kaden de Yukio Waguri, pude deduzir que após esse momento, da violência da guerra e da invasão ocidental no Japão, parecia não ser mais possível separar a vida e a arte, a vida passou a ser

⁴¹ Segundo Pedro Monteiro: “O expressionismo, nascido na Alemanha no final do século XIX, é maior que a idéia de um movimento de arte, e antes de tudo, uma negação ao mundo burguês. Seu surgimento contribuiu para refletir posições contrárias ao racionalismo moderno e ao trabalho mecânico, através de obras que combatiam a razão com a fantasia. Influenciados pela filosofia de Nietzsche e pela teoria do inconsciente de Freud, os artistas alemães do início do século fizeram a arte ultrapassar os limites da realidade, tornando-se expressão pura da subjetividade psicológica e emocional”.

⁴² Émile Jacques-Dalcroze nasceu em Viena, em 6 de julho de 1865. Aluno de Delibes em Paris, e de Bruckner em Viena, foi inventor de um método de “ginástica rítmica” que tem o seu nome. Criou em Genebra (1914) o Instituto Jacques-Dalcroze e fundou várias escolas de “euritmia” na maioria das capitais. Jacques-Dalcroze morreu em Genebra (Suíça), em 1.º de julho de 1950.

⁴³ Mary Wigman (1886-1973) é considerada a precursora da dança expressionista alemã. Desde cedo se manifestou contrária ao ballet, por considerar que os movimentos padronizados não exprimiam as verdadeiras emoções dos bailarinos. Defendia que dançar é um acto totalmente independente da música, numa pesquisa permanente em relação ao espaço físico que rodeia o corpo e na bipolaridade entre tensão/relaxe, baseada no ritmo respiratório. Dedicou-se também à pedagogia, abrindo a sua própria escola, em Dresden, que foi encerrada durante a II Grande Guerra, dedicando-se ao ensino, posteriormente, a partir de 1950 e até à sua morte, em Berlim.

⁴⁴ Para aprofundar sobre as imagens criadas pelo butô, indico o seguinte link do youtube (site de vídeos gratuitos): <http://www.youtube.com/watch?v=RGW6HpDiA9k>

um treino constante, vibrante: o bailarino devia colocar-se sempre nessa zona de experimentações, no espaço de ouvir e estar atento ao que se passava ao redor.

Hijikata pretendia uma dança criada a partir de experiências com os limites do corpo. Através dessas leituras sobre o tema, aponto três óticas distintas, já que não encontrei uma tradução precisa dos fatos ocorridos, como veremos a seguir.

3.2) O singular da Dança Butô

Butô é estudado aqui como um modo de perceber e mapear estados de ser vivo. É a elaboração da consciência, entendida como uma rede de informações, organizada pelo efeito de nossa herança cultural. (Greiner, 1998:3)

A primeira é uma visão que chamo de “singular”: de que Butô seria o resultado da memória de Hijikata, um resgate a sua infância, sobre os agricultores nos movimentos das colheitas de arroz a movimentação de idosos, de prostitutas e de sua irmã, portadora de deficiência mental.

Também o vivenciar de devires animais, vegetais e moleculares, uma dança derivada de qualquer imagem que possa afetar e transformar um corpo, portanto não seria torná-los, ninguém se torna o animal, o vegetal ou qualquer outra imagem, mas sim ‘vibrar’ suas moléculas na mesma velocidade deles, compondo a nova imagem⁴⁵. E até mesmo a repetição de ações cotidianas que desencadeiam novos movimentos, a partir da manipulação de tensões e velocidades, levadas ao limite, manipulando sensações expressas pelo corpo. Muitos exercícios vivenciados e espetáculos vistos mostraram-me essa singularidade.

Cada bailarino, coreógrafo possui uma forma muito particular de se manifestar artisticamente. Segundo o próprio Kazuo Ohno, em entrevista ao jornal International Press, os criadores da dança possuíam maneiras distintas de dançar: Kazuo Ohno trabalhava com muita delicadeza e leveza como se pode observar na sua obra mais conhecida “La Argentina”; enquanto Hijikata preocupava-se com as tensões e as intensidades despertadas por elas, como a obra “Cores Proibidas” que iniciou o movimento.

Fraleigh (2006) diz: “a dança butô é uma dança de morfologias”, uma observação de tudo o que se mova e que provoque algum movimento, ainda que

⁴⁵ Para saber mais sobre Devir, proponho a leitura a obra de Deleuze e Guattari, o Livro Mil Platôs vol. 4.

esse movimento demorasse uma década para ocorrer, como o crescimento de uma árvore, era descobrir como tornar-se o lodo ou o vento”.

Eu penso que há algo em comum entre a energia de nascimento de uma vida e a do nascimento do Universo. Existe uma força centrípeta entre mãe e filho , como entre o Sol e os planetas do sistema Solar. Tudo o que existe nesse mundo é ligado profundamente com o Universo. Mas a dança moderna não incluía esses fenômenos básicos da natureza , as relações entre ser humano, morte, vida , amor, universo, natureza e outros temas essenciais, nem o expressionismo alemão. O envolvimento com estas questões foram nossos mestres e crescemos com elas. É isto que expresso no meu butô. (Ohno,Kazuo)⁴⁶

⁴⁶ Jornal : International Press - Entrevista dada por Kazuo Ohno para Mário Kodama ; intérprete, Kunihiro Otsuka - Seção : Lazer e Cultura - Página 5-B - Japão , 24 de setembro de 1995.

3.3) Atualização da Tradição na Dança Butô

A segunda hipótese encontrada durante meus estudos seria um resgate cultural: Segundo Frailegh (2006), Butô também pode ser visto como um resgate da tradição artística cênica do Japão, especialmente do Kabuki⁴⁷ do período Edo (que acreditava ter um especial acesso ao mundo mágico dos mortos) e do Teatro Nô⁴⁸. Ligando assim, o Butô a uma estética tradicional japonesa: a maquiagem sempre forte e presente, a lentidão e o exagero/estilização física e facial, porém com assuntos “contemporâneos”, não seguindo mais o roteiro das antigas tradições, mas criando novas, a partir da experiência com a guerra. A atualização de formas de expressão já existentes no pensamento japonês. Muitos exercícios são relatados nas entrevistas que virão durante a dissertação de exercícios como o Koshi e o Fantasma, que são resgatados no butô e, originalmente, são de outras formas clássicas de teatro/dança oriental.

⁴⁷ **Kabuki** O exagerado levado aos extremos faz com que seja mais fantástica ainda. O Kabuki representa a arte popular dos últimos IV séculos, quebrando de vez com o requinte aristocrático de então. Em vez da moral silenciosa do zen, o kabuki foi o inverso de tudo que já se fez em termos de arte no Japão da época. O Kabuki surge junto aos comerciantes que fomentam a transformação dos ideais da sociedade. Como que até aquela época o país estivesse fechada aos anseios da população, dominada sob o estigma dos guerreiros samurais, agora, quando reina a paz e a tranquilidade embevece o país, o pensamento volta-se para “recuperar” o tempo perdido. Para os japoneses, o kabuki é a arte dedicada ao deleite da gente comum, satisfazendo os caprichos contemporâneos, gostos e desejos de uma época. Em todos os aspectos, ele é elegante e vulgar, cômico e trágico, desenvolvendo o tema central da peça através de um ritmo que compõe-se de ka, bu, ki, ou seja, “cantar”, “dançar” e “representar”. O teatro kabuki não deve ser visto como algo muito sério, intelectual ou filosófico, mas como uma representação elaborada de entretenimento popular que não deixa de ter suas raízes artísticas. Apesar dos 400 anos que o separa de sua remota origem, a continuação do kabuki é decorrente da herança familiar dos atores que estão a dezesseis gerações ininterruptas nessa atividade artística. As peças em sua grande maioria são tiradas dos fatos da gente comum e também da vida aristocrática. Num processo acumulativo, o kabuki veio associando influências em primeiro lugar no teatro Nô e do Kyogen e, posteriormente refugiou-se dentro do enredo do Bunraku (teatro de marionetes). O kabuki passou então a se definir com as próprias características no fim do século XIX, quando ocorreu sua fase de amadurecimento. O kabuki por atuar dentro das camadas populares não se preocupava em agradar o governo como fazia o teatro Nô. Os dramas históricos são tratados até com ironia em que guerreiros e nobres são figuras centrais de tais narrações; a maioria derivada do Bunraku (teatro de marionetes). O drama doméstico por outro lado, é essencialmente voltado para a vida da classe plebéia identificando-se com seus problemas e sonhos. No kabuki, o real parece mergulhar para o campo da encenação, dando lugar para os aspectos superficiais da elocução e da cor. A própria história relegada a um segundo plano. O kabuki sempre esteve atento às exigências de sua época, adaptando-se às condições do momento. A vivacidade está justamente nessa constante renovação que torna a temática mais popular. Agora, com a vinda dos tempos modernos, o kabuki viu-se forçado novamente a buscar apoio junto ao se grande público. Em contrapartida, surgiu o teatro contemporâneo junto a outras formas de lazer. O kabuki defronta-se com esse dilema: manter-se como está ou absorver influências do mundo atual. É um problema que cabe ao próprio teatro kabuki resolver. Autor: Francisco Handa – doutor em história pela UNESP, desenvolve pesquisa sobre cultura tradicional japonesa. É monge da escola Soto Zenshu.

⁴⁸ **Teatro Nô:** é uma forma clássica de teatro profissional japonês, que combina canto, pantomima, música e poesia. Interpretado apenas por atores, que passam sua arte pela tradição familiar. É uma das formas mais importantes do drama musical clássico japonês, executado desde o século XIV. Suas raízes podem ser encontradas no Nuo - uma forma de teatro da China. Um de seus mais importantes dramaturgos foi Zeami Motokiyo. Por seu lado, deu origem a outras formas dramáticas, como o Kabuki. O Noh é caracterizado pelo seu estilo lento, de postura ereta, rígida, de movimentos sutis, bem como pelo uso de máscaras típicas. Possui em Zeami Motokiyo (1363-1443) o codificador maior dessa arte. Com um repertório de aproximadamente 250 peças, o universo nô é habitado por deuses, guerreiros e mulheres enlouquecidas, às voltas com os mistérios do espírito.

Também na construção da cena butô, como no nô, não há um centro simétrico, apenas uma delimitação do espaço original. O que diferencia o butô tanto do nô como a maioria das manifestações orientais é a exploração do espaço no corpo. (Greiner, 2000: 91)

Um outro conceito trabalhado por Tadashi Endo é o “Jo-ha-kyû”, como veremos adiante, que é o conceito mais usado em danças tradicionais japonesas e, especialmente na cena Nô, que mostra também que não houve um rompimento total com a tradição oriental para a criação de algo novo e excepcional, sem perder a própria origem.

3.4) O coletivo na Dança Butô: a experiência da guerra

Hijikata desenvolveu a sua dança Butô, dentro da atmosfera Ocidente/Oriente que se formava em Tokyo, nos anos que se seguiram após a II Guerra Mundial, era uma dança política, crítica, como resposta a modernização desenfreada, aos cruzamentos dessas culturas e da justaposição dos centros urbanos que se recriavam com bases ocidentais. (Frailegh, 2005: 327)

A terceira hipótese do surgimento do Butô é vê-lo como resultado do pós-guerra, do envolvimento ocidente e oriente, como uma dança política, de contracultura que justapõe fatos da urbanização/ocidentalização de Tokyo, cidade onde Hijikata foi viver após 1952, experimentando toda a dialética de um garoto do interior na grande cidade. Matriculou-se no Instituto de Dança Mitsuko Ando em 1953. Foi em Tokyo que aconteceram as primeiras performances da fase Ankoku Butô. Utilizando um termo criado por Maura Baiocchi (2007) butô é resultado das *“tensões que a guerra cria”*, ou seja, uma grande metáfora sobre a experiência da Guerra.

O Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici, durante minha qualificação perguntou-me: Por que é tão necessário citar o processo histórico para falar de Butô? Pensando sobre essa pergunta, cheguei a uma possível resposta: o tempo-espço trabalhado no Teatro-Dança Japonês é sempre algo que salta aos olhos de um ocidental. O tempo de realização de uma ação e a ocupação de um espaço cênico é pensado de forma muito distinta da nossa, porém com o final da guerra e com a invasão norte-americana no território japonês, influenciando uma nova forma de pensar e de ‘erotizar’ a cena traz a esse grupo de artistas **novas potências que geraram novas metáforas**, que os permitiram adentrar a experimentos como o hapenning e o envolvimento com a Dança Expressionista Alemã. É importante lembrar que essa abertura ocidente/oriente já havia acontecido diversas vezes ao

longo da história, somente estamos dando ênfase nesse instante, pois influenciou diretamente o objeto da pesquisa.

Era uma forma artística de contracultura, mas sem estar ligada a um partido, era uma forma de revolução, dentro da grande revolução que foi a Guerra para o Japão.

Para escrever sobre essa hipótese e demonstrar que ela também é cabível, tentarei situar o leitor no tempo/espço que se desenvolveu essa expressão artística, e assim melhor compreender o pensamento estético desenvolvido por seus artistas/idealizadores. Tatsumi Hijikata testemunhou o Japão na II Guerra Mundial e o resultado trágico desse conflito: as duas bombas atômicas, podendo ter influenciado a sua forma de dançar.

A II Guerra Mundial terminou somente no ano de 1945 com a rendição da Alemanha e Itália. **O Japão, último país a assinar o tratado de rendição, ainda sofreu um forte ataque dos Estados Unidos, que despejou bombas atômicas sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki.** Com o final da Guerra, o Japão foi tomado pelos Estados Unidos e, sob o protecionismo americano após a guerra aconteceu um crescimento econômico incomparável na história de mundo que colocou o Japão como um dos países com maior poder econômico. Esses eventos foram acumulativos para a criação de uma nova estrutura e de um novo cruzamento cultural. O ocidente invadia o Japão com novos conceitos de formação social, cultural e religiosa.

(Hijikata) esperava que sua dança fundasse uma filosofia, não uma técnica ou um estilo.

Podemos distinguir as seguintes macro-tensões na dança butô:

**corpo atávico japonês e corpo mestiço;*

**cultura arcaica e cultura contemporânea;*

** memória e esquecimento;*

**nascimento e morte (vazio não-significante) e corpo culturalmente estandarizado;*

** horizontalidade e verticalidade corporal;*

** acaso e predeterminação. (Baicchi 2007:43)*

Foi nesse momento, no trânsito, nas mudanças que ocorriam no Japão, que encontramos manifestações artísticas que vieram como contracultura aos rigores anteriores, em todas as áreas: dança, teatro, cinema, artes plásticas e literatura (em especial com a arte de Yukio Mishima) e o Butô, apontado por alguns estudiosos, como uma dança de expurgo das experiências nucleares, portanto não eram mais possíveis as belas formas eretas do Ballet Clássico. O que provavelmente resultou na imagem/metáfora de trabalho “corpo-morto”.

3.5) O Butô Ma de Tadashi Endo

O "butô ma", o "estar entre", é, evidentemente, muito importante para mim e está diretamente conectado com minha vida, porque minha vida é "estar entre". Eu nasci em Pequim, com cidadania japonesa. Fui para a Europa, como japonês. Vivo atualmente na Alemanha, mas o que faço (a minha criação artística) não é fruto da cultura alemã ou européia, e sim da experiência, do conhecimento e da vivência da cultura japonesa. (Tadashi Endo, em entrevista concedida a Valmir Santos em 15/04/2004 – Folha de São Paulo)

Tadashi Endo é diretor do Butoh-Centro MAMU e coordenador do Festival de Butô MAMU em Göttingen⁴⁹. De família japonesa, nasceu em Pequim, onde viveu até o início da Segunda Guerra Mundial, quando a sua família decidiu voltar ao Japão. Mudou-se na década de 70 para Europa, onde estudou (entre 1973 e 1976) teatro no Max-Reinhardt-Seminar em Viena. Começou seu trabalho com o palco como ator de teatro mesmo, montando textos dramáticos, como Shakespeare e Molière, porém no começo da década de 80, ele achou que o teatro não correspondia a expectativa que ele tinha. Sentia-se um assalariado do teatro e desistiu de fazer o teatro que estava realizando, com códigos verbais, interessou-se pelas expressões corporais. Foi estudar outras formas de expressões, de dança, como o sapateado, mas aí descobriu que suas pernas curtas e curvas não se adaptam com esse tipo de dança. Começou a estudar dança contemporânea. Fez diversos workshops: com Grotowsky, Barba, Kantor, segundo o próprio

⁴⁹ Todo esse tópico se desenvolve a partir do texto de apresentação do site de Tadashi Endo; de entrevista feita por mim, que será anexadas no projeto final e a dada por Tadashi para a fundação Japão em 30/03/2006; pela experiência no intensivo realizado no instituto de Butoh MAMU em Goettingen em Dezembro de 2006 ou durante suas apresentações no Brasil, quando acompanhavam seus espetáculos, operando luz e som. Também, todos os espetáculos de Tadashi Endo e algumas de suas definições sobre 'Ma' podem ser consultados no site oficial: <http://www.butoh-ma.de>

Tadashi “*eu estava à procura de algo, que não encontrava*”, em entrevista dada na fundação Japão.

Em 1989, Kazuo Ohno estava em Viena e Tadashi resolveu fazer um workshop com ele, pegou um trem noturno na Alemanha e seguiu até Viena. Como sabia falar Alemão chamaram-no para ser tradutor de Ohno, durante as oficinas e entrevistas. Como ele mesmo relata:

Durante a noite eu comia com ele, comia a comida que ele preparava, pois tinha que acompanhá-lo todo o tempo durante seu trabalho na Áustria. E mais que o workshop, segui-lo, ouvi-lo falar sobre a vida, a família e o amor, me instigou, me despertou e decidi-me dedicar ao butô.

Em 1971, eu havia assistido ao Hijikata e “Quatro estações para Butô”. Eu vi essa obra e achei que butô era sofrimento, e não tive vontade de fazer, muito pelo contrário, ainda que eu estivesse trabalhando com happening, eu achava feio, nojento, não me atraía em hipótese alguma, era como comer algo ruim. Como se a digestão não acontecesse e ficasse por anos, dentro do estômago. Mas no meu encontro com Ohno, percebi que a sensação, de quando vi Hijikata, ele estava dormindo do meu lado e agora tinha despertado com o encontro com o Ohno, e precisei agarrar o que estava comigo, tudo despertou e precisava agradecer por tudo ter ficado aqui comigo todo esse tempo.⁵⁰

Tadashi em sua trajetória de vida, incluiu em seu repertório artístico: o Nô e o Kabuki, assim como técnicas tradicionais do teatro Ocidental. Nesse ‘mix’ de tradições e técnicas chegou no que chama de “Butô Ma”. Em sua dança, trabalha com precisão a tensão e relaxamento muscular e o espaço entre as ações, e especialmente as contradições energéticas: entre Ying e Yang, o macho e a fêmea e sua alteração sempre durável.

⁵⁰ Tadashi Endo, em entrevista cedida à Fundação Japão, na cidade de São Paulo, em 30/03/2006

Você pode fazer uma ação tecnicamente, como apontar a lua. O movimento de apontar. Mas, o mais importante é você mostrar ao espectador o seu sentimento. O que acontece entre a ponta de seu dedo e a lua. Entre você e a lua⁵¹. (Tadashi Endo)

“Ma” é o tempo-espaco em pausa, é o momento da experimentação do universal no individual, é a imobilidade em ação.

Conforme Ricardo Puccetti⁵², a bailarina de butô Natsu Nakashima também trabalhava o conceito de ‘Ma’ no corpo: *“Ma é a parada viva, com movimentos internos, trabalhamos isso de muitas maneiras. Que a gente chama também a coisa da ‘panela de pressão’, que você tá prestes a explodir, mas segura, não explode, você pode fazer forte ou suave, mas a coisa continua dentro.”*

Ma seria o momento do ‘Stop’. O Stop são momentos de paradas precisas durante um treinamento intensivo. Você age sobre o corpo, agiliza-o e de repente pára, mas é como se o seu corpo continuasse expandindo pelo espaço em pequenas vibrações. *“Como se uma pedra fosse lançada num lago e apenas as ondas se formassem, aneladas em volta de seu corpo, dilatando-o”*.

(MA) É um ideograma pictográfico e quanto mais se aprofunda mais se enxerga, ele representa um portão e no meio desse portão, eu tenho um ideograma que significa o sol, o dia. Esse sol é o alvorecer pelos portões. Eu acho q o ideograma o sol, isso me parece uma caixa de pandora, uma caixa fechada, essa é minha leitura, um pouco diferente. O mais interesse é essa caixa e se abrir não encontraremos nada, provavelmente. Mas é preciso conservar a caixa fechada e protegê-la. (Endo, 2006).

O “Ma” no Zen-Budismo significa o "vazio" e/ou "espaço entre as coisas". Butô Ma seria a maneira de fazer visível o invisível. O mínimo de movimentos deixa

⁵¹ Ouvi o mesmo exemplo durante a entrevista do Simioni. Ele me deu a referência disso estar no livro de Yoshi Oida.

⁵² Entrevista realizada no Lume Teatro em 06/04/2009, a entrevista na íntegra pode ser lida nos anexos.

a expressão dos sentimentos e das situações surgirem intensamente. É mais importante manter a tensão entre uma ação e outra, do que a realização em si, controle sobre o corpo todo, do que para importar-se com a estética dos movimentos. Seria ver o corpo humano como um receptáculo, uma caixa, constituído pela carne, o figurino da alma, protegendo essa através do corpo.

O corpo morto vive no 'Ma', portanto não se deve separar o corpo do espaço que ele habita, é a "*dor do conhecimento*", citando Muroboshi. É a vida da mente (memória atemporal e temporal): a dança não pode vir do pensamento, mas deriva de uma interconexão com o vazio, por isso, a improvisação é um fator importante, o bailarino deve expressar a si mesmo, explorar-se e encontrar uma nova consciência, um novo "Ma".

Um dia, durante uma temporada do espetáculo "1947" no Brasil, quando eu viajava com Tadashi para operação de luz do espetáculo, perguntei a ele sobre o que seria Butô Ma e que relação pode ter com suas formas de expressão, por exemplo, se enquanto ele dirigia o espetáculo "Shi-zen, 7 cuias", ele pensava em montar um espetáculo de butô com atores brasileiros, ele me responde: "*Quando estou em processo eu não penso se o que eu faço é butô ou não. Simplesmente estou fazendo. Talvez um dia eu descubra que o que eu faço não é butô.*"

E aqui, faço uma possível ligação, e busco explicar o que Tadashi Endo chama de "Butô Ma" com o que escreve Ferracini (2000: pág 87) sobre Corpo Subjético:

O corpo subjetivo proporciona um pensamento transversal sobre a dualidade forma/vida, pois estando nesse "entre" e traçando uma diagonal sobre concepções duais, ele gera um outro espaço, que necessariamente, contém todas as oposições, nos obrigando a pensar o trabalho de ator a partir de outro ângulo e dentro de outro território. Além disso, esse pensamento sobre o corpo subjetivo obriga a incluir, também a ação de projeção que habita o próprio território do conceito de subjetivo e, como veremos, habita também, intrinsecamente, o terreno do trabalho do ator.

Parece que o tanto o *butô Ma* quanto o *Corpo Subjétil*, buscam esse estado “entre”, transbordam e transpassam o limite do corpo e investigam as vizinhanças, criando fissuras nas linhas molares e ‘projeta-se’ nas linhas de fuga. Não separam as idéias em gavetas. É um rizoma que transita por diversos campos e as fissuras dessas linhas de fuga permitem e contaminam outras linhas, desencadeia devires e transbordamentos, o corpo estaria entre o ser (processo de sujeito) e o outro (objeto), estaria ‘entre’. Talvez em trabalho, em ação, o ‘entre’ seja para o ator a instabilidade, o desconforto ou a busca de fissuras.

O bailarino de *Butô Ma*⁵³ e o *Corpo Subjétil* estariam, portanto, nessa terceira linha ‘projetando-se’ para fora, buscando novas possibilidades de ações e de experimentações. Porém essas linhas são fluxos que se movem, se conectam, se cruzam, formando um rizoma de relações⁵⁴.

⁵³ Para quem interessar o conceito de *Ma*, indico o livro de Christine Greiner, *Butô* pensamento em evolução que faz uma grande explanação sobre o *Ma* em diversas formas artísticas e na própria vida japonesa.

⁵⁴ “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, *entre* as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tabula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico. ...) Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio”. (Delleuze e Guattari, 1997: 36)

3.6) Butô: as metáforas de trabalho e a técnica.

É a primeira vez que me pergunto: afinal o que eu penso sobre Butô? É poesia que se faz carne. É medo correndo nas veias. É susto de acreditar nas infinitas possibilidades de simplesmente ser. Aonde pode ir meu corpo? Que intensidade de nervos e de espasmos pode ter meu corpo? Até onde um corpo pode sonhar, é como se tivesse aberto portas para a escuridão, de repente toco um objeto dentro desse labirinto que me faz dançar. De repente, esqueço de mim mesma. Penso em Tadashi. Talvez em silêncio. Na verdade nesse momento Butô é pra mim inferno e silêncio, frio que dói, o inferno é gelado, as imagens dançam entre a realidade e o mundo dos sonhos. (diário de trabalho –04 de dezembro de 2006 – Goettingen/Alemanha)

Após tentar levantar as possíveis origens do Butô, a única resposta que consigo sugerir, é que ele se baseia numa experiência singular e intransferível.

Como disse o próprio Kazuo Ohno: *“Cada dançarino tem seu próprio butô. Não existe um método, porque a dança é a expressão do interior de cada um. Por isso é singular. Para mim, o butô é, com palavras simples, apreciar a vida, minha e dos outros”*.

Baiocchi (1995: 17) afirma “definir a dança butoh é tarefa difícil, complexa, mas não impossível. É coisa para ocidentais. Toda análise deve considerar que o butoh não é um fato isolado – nasceu da confluência de concepções e pensamentos artísticos orientais e ocidentais.” Eu acho realmente irônica essa frase de Baiocchi, já que todos os escritos, exceto o livro de Yoshito Ohno, todos os pensamento sobre a Dança Butô vinham de ocidentais, mesmo que fossem apenas citações: Greiner, Baiocchi, Frailegh, Ferracini, Burnier, etc.

Durante as práticas com Tadashi Endo⁵⁵, a maior premissa sempre foi “*esteja desconfortável*”, o que para mim, era o mesmo que dizer: nunca se fixe, esteja sempre “entre”, mantenha o corpo em conflito, algo que durante aquele período não era difícil. Portanto, era a primeira metáfora de trabalho: “ser em desconforto”, antes mesmo de entrar em processo essa metáfora já se adentrou ao universo que eu experimentava. Uma possível resposta nesse instante é que o *butô* se faz especialmente pela forma poética de construção de suas metáforas de trabalho. Quando coloco a palavra poética nesse texto não estou afirmando que é belo por isso, mas que acontece de relações e observâncias muito singulares. É como poder dançar as pequenas partículas que não se vê, mas sabe-se de sua existência em prol de um pensamento artístico, que também é técnica.

Após esses meses na Alemanha, tudo o que encontro aqui são as mesmas dúvidas e dificuldades, talvez até ampliadas... A vivência em meu corpo desse período de reclusão torna-se clara, porém descrever essas sensações é um trabalho árduo.

Como se dentro de mim, gritasse sempre uma criança desesperada, com tamanha grandeza daquilo que vê e sente pela primeira vez. Às vezes pelo desespero de nada conseguir e pelo choro grande de fome, e da mãe que nunca chegava pra aliviar a fome.

“Esteja desconfortada” dizia o Tadashi. Desconforto foi a palavra mestra nessa aspirante a atriz. Os meses num país gelado, sem domínio da língua e da técnica que fui buscar.

Durante o tempo no Instituto dormíamos em tatames e treinávamos por 5 horas diariamente. Não conhecia as pessoas, nem suas línguas, começamos em doze pessoas de diversos lugares: Eslovênia, Alemanha, Áustria, EUA, Itália e Brasil.

A primeira semana foi terrível! Recebia informações em todos os sentidos: novos cheiros, cores, temperos, temperatura, a visão de minha primeira viagem pra Europa. A falta de cores debaixo de todo aquele frio. Resistir ao silêncio e as palavras nem sempre compreendidas.

⁵⁵ Estive durante 18 dias em Dezembro de 2006 no Instituto de Butoh MAMU em Goettingen/Alemanha para um intensivo em Butoh, foram 18 dias de trabalho com 5 horas diárias e no Brasil acompanhei quase todos os seus espetáculos operando luz e som, e auxiliei na tradução de um workshop em Goiânia e participei de 3 oficinas no Brasil antes de viajar para Alemanha.

Não sei escrever com exatidão o que vivi, somente com a emoção, com a sensação, com o “sentir da ação”. Deparei-me com outra cultura: a cultura do frio e da formalidade. Até arrisco dizer que mais forte que o período de treinamento foi a sobrevivência numa cultura tão distante da minha.

Qual foi o sentido dessa ação?

Qual é o sentido dessa busca de uma técnica extra-cotidiana? Das muitas noites de insônia com dores no corpo, com a mente que não queria descansar, que não conseguia descansar, que quando fechava os olhos tinha os mais terríveis e confusos sonhos que não conseguia assimilar todas as informações.

Dor e extra-cotidiano são termos equivalentes?

A arte está relacionada com nossas dores? Nossos pesadelos?

Busco a fuga na arte, mas quero encontrar na técnica, os meios e materiais para a concretização de meu trabalho, não fazer da técnica um lugar seguro, mas a “Prisão para Liberdade”, como bem diz Carlos Simioni em sua demonstração técnica, que dê meios de comunicação e formas ao meu corpo.

(Diário de bordo, chegada no Brasil em 01/03/2007)

3.7) Exercícios técnicos

O que posso relatar nesse instante, são os exercícios vivenciados por mim e outros relatados nas entrevistas feitas, como apenas um exemplo de trabalho com um mestre de butô, na busca da construção desse corpo extra-cotidiano, ou, Corpo Subjétil, como prefere Ferracini. *“O corpo Subjétil é paradoxal porque atualiza o acontecimento virtual, mantendo suas virtualidades enquanto campo intensivo, justamente por que mergulha a ação física formal no campo intensivo e não o contrário. A capacidade do ator de realizar esse movimento é o que chamei de tékhne, ou, simplesmente, técnica (...) o corpo subjétil deverá ser pensado em seu próprio território, esse território ‘entre’, esse território que potencializa o corpo cotidiano e o transforma em corpo-em-arte”*. O que demonstra a necessidade de uma preparação prévia, de uma disposição para adquirir essa *tékhne*, *“trabalhar o corpo cotidiano em sua possibilidade de linha de fuga”*. (Ferracini 2006:148). São exercícios, que vêm permeados de metáfora de trabalho para a construção do corpo do bailarino. É muito difícil dividir o espaço da dança butô entre exercícios puramente lúdicos e puramente técnicos, pois normalmente eles se contaminam e se cruzam, especialmente por causa da forma de condução numa prática de butô. Os mestres normalmente conduzem/comandam o corpo do bailarino de forma poética. Estou dividindo-os nesse momento apenas como uma forma didática para compreensão do leitor.

Para Tadashi: técnica é corpo, é posição, é sentimento, se você deseja voar, é possível você fazer esse movimento perfeito de voar, mas o mais importante é o que vem logo em seguida, o que faz com que o espectador realmente acredite que você voou, e isso não se ensina. Se a ação não está conectada em você, com seu sentimento, ela não acontece. Você, o seu ser nutre a ação, treine você por dentro. É como fazer sexo, você precisa estar o tempo todo presente, envolvido com o que está fazendo, enquanto eu penso, eu faço, enquanto eu sinto, eu faço e tudo flui. O Butô quer ver

você, você por dentro. Para ter um corpo belo você não precisa de butô, faça esporte. (Diário de trabalho, dezembro de 2006).

Os exercícios preparatórios, propostos por ele, estavam sempre focados no ganho de força/tônus muscular, portanto não era raro começar com algum desses exercícios, sempre permeados de imagens e metáforas, como podem ver a seguir.

- **Gato:** posição trabalhada na Hatha Yoga, resulta em maior flexibilidade para a coluna vertebral. Posição de quatro, pernas e braços firmes e fixos, move-se a coluna em diversas direções, unindo a respiração.

Ao inspirar o centro da coluna move-se pra baixo, cabeça e quadril para cima; ao expirar o centro da coluna move-se para cima, cabeça e quadril para baixo.

Variações: movimentos circulares. Quando Tadashi queria acelerar o movimento e a respiração, dizia que havia um “*escorpião*” nas costas e que precisávamos jogá-lo para cima. Metáfora para aceleração da ação previamente proposta.

- **Abdominais** de diferentes formas individualmente e em duplas, ou ainda, união do ‘gato’ com o abdominal, enquanto um mantinha a posição do gato, o outro devia executar os abdominais em suas costas. Ambos precisavam estar com o ventre ‘ativo’ para suportar os movimentos.

- **Carregar** um companheiro em diversas partes do corpo e caminhar lentamente. A imagem proposta era que você levava um bebê nas costas nas costas, como uma mãe japonesa, na colheita de arroz. Como nunca vi uma mãe japonesa na colheita de arroz, a imagem que surgia para mim era uma índia carrega seu bebê amarrado nas costas. O exercício possui variações: carregar no ventre: o outro se enrola como uma cobra em sua cintura, um pouco acima de seu quadril e você caminha sustentando-o. Por fim, o outro é um macaco que caminha

pelo seu corpo, enquanto você caminha pelo espaço como uma árvore rígida, em direções precisas.

- **Diversas caminhas**, com batidas fortes no chão, segundo ritmos propostos pelo Tadashi.

Foi a primeira vez que Tadashi falou sobre o que é butô durante o intensivo: Bater forte com os pés no chão para acordar os mortos, então é preciso força nas pernas e pés que agem com precisão. O que é curioso no nosso caso é que o intensivo começou com 1 dia de atraso pela morte do irmão do Tadashi, ele havia ido ao Japão para a cremação. Hoje ao passar os exercícios ele pedia que batêssemos com força os pé nos chão para nossos mortos ouvirem. Foi emocionante, pensar em dançar para ser escutada por meus mortos, seja lá o que isso signifique, ou melhor, o que eles signifiquem dentro de mim. Cada um, cada lembrança “vazava/vazantes...” nos meus pés, nos meus olhos e depois no silêncio que se fez. Após o treino dormi por umas duas horas, mesmo com o som alto que os italianos insistem em ouvir; estava realmente exausta. (Diário de trabalho, dez/2006)

- **Movimento em forma infinito ∞** com diferentes partes do corpo (quadril, braços, pernas, cabeça), utilizando de diferentes direções e tónus. Aquece articulações e aumenta o repertório expressivo. Além de exercício técnico é também um exercício de improvisação. Esse exercício, pela importância que teve ao meu trabalho, será descrito depois com, mais detalhes.

Treinar, portanto, significa criar a possibilidade de vivenciar experiências intensivas, a ponto dessas experiências serem passíveis de recriação posterior. Assim, a questão não é executar um trabalho, mas vivenciá-lo, puxar esse trabalho em um limite intensivo. Claro que não estou falando aqui de um elemento meramente mental no sentido de uma lembrança racional, mas essa vivência fica impregnada de forma virtual no próprio corpo-memória, ou seja, não

devemos entender memória e vivência como experiências mentais ou meramente imagéticas, localizadas em um ponto específico chamado cérebro, mas devemos entender essas vivências como vivências corpóreas, vivências-subjéteis. Será que ainda necessitamos provar o corpo integrado? Memória é corpo já gritavam tantos pesquisadores teatrais. Continuemos a gritar, então... (Ferracini, 2007:3)

3.8) Exercícios imagéticos/lúdicos

Eu não sou um robô sanguíneo. (...) Tudo o que é imaginário, existe, é, e tem. (Estamira)⁵⁶

As palavras de Estamira chamaram minha atenção e a transferi para que o trabalho do performer, que ele não seja apenas repetição de dados prévios, de técnicas expostas, mas um vivenciar com integridade cada movimento e cada depoimento de “si”.

- **Kagamu** é movimento para dentro com força, você age sobre a ação, posição inicial, para aprender o movimento: em posição de estrela de cinco pontas, braços e pernas abertas, tensionando todo o corpo você o fecha, de forma lenta e com força, ficando o menor possível (normalmente em posição fetal) e segura toda essa ação de tensionar o corpo, se nessa posição você soltar toda a musculatura do seu corpo você sentirá a ação do:

- **Hirogaru**, que é movimento pacífico para fora, seu corpo é dançado, move-se como resultado da ação anterior, abrindo novamente o corpo, como “um fantasma”, sem que você precise agir sobre a musculatura.

- **Nobiru** é o movimento inverso de Kagamu, você age sobre sua musculatura, porém pressionando o corpo para fora com força, como se fosse um elástico sendo esticado, soltando esse “elástico” você sentirá o:

- **Chijimu**, o movimento pacífico para dentro, seu corpo é dançado, move-se novamente como um fantasma, regressando ao ponto inicial.

Esses quatro exercícios/conceitos responderam-me o que seria o **Fantasma**, ou o corpo que dança sozinho, após grande tempo com uma musculatura em tensão, era como se ela desejasse buscar novamente o conforto e

⁵⁶ Filme documentário de Marcos Prado, sobre a vida de Estamira, que é uma mulher de 63 anos que vive a mais de 20 anos no Aterro Sanitário de Gramacho, essa mulher-real-maravilha divaga sobre a existência da vida, e como superar uma existência insuportável de vida. Maiores informações no site oficial do filme: <http://www.estamira.com.br/>

se guiasse sozinha pelo espaço: ação e reação, “*eu agia sobre o corpo e depois ele me agia*”.

A dança deve ser absurda... eu quero mostrar os aspectos da vida que habitualmente não aparecem, como o que acontece entre dois dedos, por exemplo. (Hijikata)

- **Gueixa:** possível variação do trabalho com o ∞ , movimentação leve, fluxo contínuo. A imagem proposta era da própria ‘gueixa’ e todo o arquétipo do feminino tradicional japonês. As metáforas dadas: *‘Mova-se lento, não revele todo seu corpo de uma vez, como se estivesse coberta com um kimono de seda, leve, que acaricia o seu corpo e seu movimento. Não olhe diretamente. Energia Yn sendo ativada’*.

- **Samurai:** Ficar parados em posição de Samurai (com a base aberta, quadril encaixado e coluna ereta) durante muito tempo, fortalecendo o músculo das pernas. Variação: descer e subir muito lento. Energia Yang sendo desenvolvida.

- **Árvore:** o devir-árvore que me move ou me silencia. O exercício possui uma seqüência longa de acontecimentos, durante todo o tempo Tadashi dava novas instruções metafóricas, que iam construindo uma floresta de árvores distintas na sala de trabalho:

1- coloque-se firme sobre o chão, olhos fechados, os pés fortes, como enraizados, aos poucos os galhos dessa árvore começam a crescer, lentamente, nesses galhos crescem folhas, pássaros pousam constroem ninho.

2- temperaturas diferentes são dadas, chuva leve, brisa, vendaval e tempestades ao longo do trabalho.

3- Envelhecer da árvore.

4- Queda e morte dessa árvore.

5- Renascer da decomposição, dos bichos que se ocupam do espaço dos troncos.

Todo esse movimento foi dado em cerca de 1 hora e meia, cada etapa é realmente vivenciada e experimentada com calma.

Era incrível observar ao redor e constatar que algumas árvores eram somente galhos, árvores de invernos rígidos, como a árvore da Tanja (bailarina eslovena que estava no intensivo). Ou de climas tropicais, cheia de ações do vento, dos animais, de bichos, como a Denise (outra brasileira que conheci no Instituto), era uma metáfora de nós e nossa relação com o externo, com a natureza que nos cerca, com nossas memórias de árvores, tão iguais e sempre tão distintas.

Quando se altera a tensão, altera-se a respiração, quando eu colocava meu corpo em outra tensão, o meu ser colocava-se em devir com o objeto proposto, a árvore. Mudar minha coluna, já desequilibrava o meu “eu”, precisava escutar esse novo corpo e as sensações que me produziam. Era um novo sentir na ação, em ação. Eu não racionalizava, não ‘psicologizava’ em “como ser uma árvores”, mas realmente era. Como criança que brinca com a boneca, nesse momento ela não finge ser a mãe de sua boneca, ela realmente é. Mas não bastava para mim a imagem congelada de uma árvore, como passei o primeiro dia do exercício tentando ser, Era preciso nutrir, era um processo de subjetivação. Eu precisei encontrar o jeito de fazer, alimentar algo dentro de mim (ainda não sei se isso é imaginação), agir e carregar tudo comigo, meu enorme tronco, velho e pesado. (Diário de trabalho, Dez/2006)

- **Shadow (sombra):** movimentar-se como se estivesse mostrando as partes do corpo que normalmente não tomam sol: nuca, céu da boca, virilha, períneo, solas dos pés, axilas, orelhas, vão entres os dedos das mãos e dos pés, etc..

Encontrar novas partes do corpo, diferentes intensidades de agir, descentralizar o corpo, tirar dele a idéia de um eixo único. Não ter o corpo como um instrumento, mas ser uma orquestra inteira, trabalhando-se, o corpo era carregado pelos sons internos. Segundo Hijikata, “*O tempo das sombras é como o negativo do esclarecimento da lógica*”.

- **Espelho:** mover-se “espelhando-se” no outro, exercício em dupla, depois faz-se o espelho invertido, se no primeiro um move-se a mão direita, o outro deveria mover a esquerda, no espelho invertido você deve mover exatamente a mão que moveu, direita-direita, na direção que o outro propôs.

- **Costas-faces:** exercício em dupla - de costas coladas uma na outra, agora suas costas são sua face, você deve se comunicar com o outro a partir delas e descobrir formas de se levantar. Aparentemente um exercício simples, porém era necessário separar cada músculo possível em suas costas, cada vértebra e mover lento, como sempre, o exercício acontecia por muito tempo, podíamos experimentar as sensações com calma. É também um exercício de concentração, para a não divagar sobre outras coisas.

- **Idiota:** o idiota é aquele que acredita em tudo, não é um retardado, mas se ele se move como um peixe, ele realmente acredita sê-lo. *Ele acredita que pode olhar as próprias costas e investiga incessantemente como seus olhos podem virar, concentra-se em apenas uma ação por vez e pesquisa-a, como criança brinca.*

- **A maçã:** diferentes formas de colher maçãs e trazê-la até a boca ou colocá-la num cesto. Como já foi dito, a imagem era dada, mas cabe ao artista preencher o movimento, o que ele faz entre o tempo/espço de colher a maçã e levá-la ao cesto ou a boca, é criação dele, é permeado por suas metáforas particulares.

- **Animais:** encontrar no corpo equivalências de gafanhotos, galinha, garça, macaco e gato. Desenvolver as habilidades de casa um depois transformar em jogo/relação com os outros “animais”.

Podemos pensar aqui no conceito de devir, que nos pede uma equivalência, uma experimentação de sê-lo.

- **Desenhar** a face do outro no ar. Olhar fixamente para uma pessoa, todos os seus detalhes de rosto, cabelo, orelha, depois de olhos fechados desenhar/dançar essa pessoa no espaço com as mãos.

- **Seqüência no chão:** feto, pedra, flor, pedra, feto, estrela do mar, seqüência realizada de forma lenta, atravessando toda a sala⁵⁷.

⁵⁷ Para maiores informações sobre técnicas e até mesmo estética desenvolvida pelo Butô, pela ótica de uns dos discípulos da Hijikata, Yukio Waguri, indico o DVD-Rom denominado Butoh Kaden, um registro aprofundado sobre o modo de trabalho de Tatsumi Hijikata, que se auto denominou de Butô Fu. Butô Fu seria despertar caixas de uma imagem física, de uma palavra dança. Esta é a maior finalidade ou significado do Butô Fu, fisicalizar imagens-palavras.

3.9) O movimento do infinito.

E as infinitas possibilidades de criar dentro do finito que sou.

Hoje, depois do exercício do idiota, Tadashi nos disse: 'Um deficiente para caminhar leva todos os oitos do corpo para caminhar, para conseguir se mover. Precisa usar a energia de todo o corpo para dar um passo. E nós como fazemos isso com facilidade, desprezamos essa energia primitiva, por isso quando observamos um deficiente, aprendemos muito para dançar, redescobrimos nossa dificuldade, acordamos de novo nosso corpo'.

As vezes acho difícil existir e isso já me assusta. De novo me pergunto: o que eu vim buscar aqui? (Diário de trabalho. Goettingen, 08/dezembro/2006)

“O corpo é um invólucro, mas um invólucro de um espaço infinito” (Quilici, 2004: 198). O infinito no corpo, metáfora trabalhada pelos mestres Tadashi Endo e Mitsuru Sasaki, guia o meu trabalho até hoje⁵⁸. Somos infinitos sobre infinitos buscando dançar aquilo que não se descreve, e exatamente por não ter palavras para dizer/descrever as sensações, você dança, preenche-se, olha a própria nuca e se guia cegamente nessa experimentação que é corpo. E não importa de onde sai essa imagem: se de uma foto ou de uma imagem dada por quem guia o treinamento, o importante é colocar-se a disposição para experimentar, é estar pronto para pesquisar, friccionar o corpo, aquecer.

Tadashi Endo citou o corpo de deficientes físicos e suas dificuldades para estarem eretos, todos estão retorcidos, no corpo e no rosto, essas pessoas estão sempre se movendo, de forma circular, como se o corpo todo estivesse fazendo o movimento do infinito, “ ∞ ”. Possuímos também, pois esse infinito está em todo corpo, nas articulações, nos olhos, nas vísceras, mas no nosso cotidiano, no nosso corpo diário, não nos importamos com isso e não tomamos conhecimento de sua

⁵⁸ Pude também vivenciar essa metáfora de outra maneira com a bailarina Rosana Baptistella durante a criação do espetáculo “Vazantes...”, porém voltada para a técnica de danças brasileiras.

existência, por que nos ensinaram que o corpo alongado e quieto é mais bonito, é correto. É preciso reconectar-se com essas torções, essa energia primitiva, por exemplo, um embrião na barriga da mãe está todo torcido, o oito é o símbolo da energia primitiva.

Ele nos introduz a essa experimentação “os infinitos” com exercícios de reprodução da forma do infinito em diferentes partes do corpo, a princípio é um exercício bastante técnico e de reprodução, mimeses da ação: mover o quadril fazendo esse movimento de infinito, depois a região do tórax, os braços, a cabeça, os olhos, as pernas e os pés, a princípio de forma separada, uma parte de cada vez. Mais tarde, você pode mover-se com essa imagem “ ∞ ” livremente pelo espaço, movendo partes combinadas ou não, num momento de improvisação.

Um segundo exercício denominado “Idiota”, trouxe-me à tona, o que se configurou como o “infinito em estado limite”. Segundo Tadashi, o *“Idiota é aquele que acredita em tudo, olha sua mão e imagina que é um peixe e torna sua mão realmente um peixe, que se move dentro um rio, que cerca todo seu corpo”*. Uma imagem muito forte é de que todo nosso corpo está repleto de “ ∞ ”, no vão entre cada articulação. Os espaços “entre” são repletos de “ ∞ ”.

Butô é para muitos um jogo que se pretende sem regras. Mas elas existem. É isso que faz com que os coreógrafos de Butô, criadores tão diferentes entre si, mantenham similaridades que nos façam dizer ‘isso é ou não é butô’. Não se trata, portanto de um conteúdo referente à explosão de bombas atômicas, capaz de conferir poder criador ao butô. As regras que manipulam o jogo é o conteúdo, a ‘carne do butô’. Uma dessas regras está ligada a uma concepção espaço-temporal, o único vínculo que o ligaria à tradição (...) Outra regra aparece na formatação do butô, que aqui é entendida como uma espécie de organização singular das leis que estão presentes no estado de ser vivo e, portanto, no corpo. Não são, de fato, um conjunto de posições

arquetípicas. Elas existiram, embora algumas nem apareçam mais. (Greiner, 1998:63)

A concepção espaço-temporal pode ser vista em toda a dissertação, enquanto se escreve sobre o butô em termos como o Jo Ha Kyû e o Ma, são essas novas organizações possíveis de criação num outro espaço e num outro tempo.

3.10) Pequena dose de construção de cenas

Quando trabalhávamos a construção de uma cena, Tadashi Endo assumia o conceito de Jo-ha-kiû, um dos pressupostos estéticos contidos em todas as construções clássicas da cena japonesa.

序

“Jo” seria o começo, portanto mais lento, e também uma posição espacial, assumir o local do princípio. A introdução

破

“Ha” seria a mudança brusca, o rompimento com o movimento anterior, seja de direção ou de ação. O desenvolvimento

急

“kyû” seria o rápido e o encerramento um elemento temporal, ele quebra o tempo e conclui. A conclusão.

Seria então o espaço e o tempo, com uma ruptura. Essa composição pode ser encontrada tanto na dramaturgia do espetáculo, quanto na ação de um performe, ou seja, a dramaturgia do ator/bailarino⁵⁹. Construímos no workshop um haikai⁶⁰ de movimento, que posteriormente foram escritos, a partir de minha visão e do que os outros viam de nós mesmos, o resultado do meu haikai:

Arm open to the solitude
Delicate ache in to the my breast
A little bat in the air⁶¹
(04/12/2006)

⁵⁹ Para o leitor que tiver maior interesse, recomendo o livro “O teatro Nô e o ocidente”, de Christine Greiner, Anna Blume Editora, 2000 e as obras de Zeami.

⁶⁰ Haikai é uma forma poética de origem japonesa, que valoriza a concisão e a objetividade. Os poemas consistem em três linhas, contendo na primeira e na última cinco letras, e sete letras na segunda linha. O principal haikaísta foi Matsuo Bashô (1644-1694).

⁶¹ Braços Abertos para a solidão
Delicada dor em meu peito
Um pequeno morcego no ar.

Havia durante os trabalhos realizados no Instituto, uma outra informação importante: *“Se você der um passo à frente, precisa sentir que alguém te puxa para trás, como se você desse dois passos para trás antes do passo a frente, nunca mostre 100% de suas possibilidades. Mostre apenas 70%, os outros 30% reserve somente a você. O japonês, na vida cotidiana, faz exatamente o inverso desse valor: mostra 30% e reserva 70%, é assim o estilo de vida japonês, mas para a cena invertemos os valores”*. Para mim, ocidental foi um exercício difícilíssimo, já que acreditava que todo esforço deveria ser colocado em cena e deveria ser notado. Imagens, que aos poucos, foram sendo destruídas com o trabalho.

Encontrei na tese de mestrado *“O Butô de Kazuo Ohno”* de Maria Ligia Verdi⁶², a ótica e a resposta à mim mesma, sobre o conflito e a busca que tive com o Butô, faço com todo respeito (pelo tempo e a intensidade que ela viveu a experiência com a dança), minhas as palavras dessa pesquisadora:

Se, pelo meu ponto de vista, a originalidade desse movimento artístico contemporâneo reside em ter feito a antropofagia da própria cultura, a japonesa; eu me vejo devorar o que já foi devorado, ao investigar objeto tão “exterior” a minha própria cultura, “mastigando-o”, “engolindo-o”, “digerindo-o” e, por fim, reinserindo-o em nosso contexto acadêmico, através da minha “fala”: o texto. (...)

A dança Butô precisa sair como uma transpiração, tem que ser subcutânea e isso só se adquire com o tempo, o amadurecimento e o envelhecimento... Kazuo Ohno diz que são necessários cinco anos para começar a ter Butô nas veias. (...) O Butô foi-me ensinando a olhar o meu corpo e, alterando o meu modo de ver e sentir a realidade. Ao invés de lutar contra as limitações ou ocultá-las, aprender a ver nelas o resultado da minha história. (...) Tudo o que posso e o que não posso fazer, é o que me compõe. Encontrar as marcas de minhas alegrias e tristezas, as impressões, as cicatrizes. Ver em sua própria estrutura a reprodução de uma mega-estrutura chamada Universo. Percorrer os próprios vales, rios, montanhas, grutas que se tem dentro de si. Assimilar o movimento cósmico, o eterno movimento da

⁶² VERDI, MARIA LIGIA FERREIRA. O Butô de Kazuo Ohno. Linha de pesquisa: Teoria e história do Teatro. Tese defendida no ano de 2000 na Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Sábato Antonio Magaldi.

energia e saber que como sentimento também é assim, que os sentimentos estão sempre se transformando. Praticar então o desapego. Enfim, o caminho-butô não se deixa conhecer de uma vez, muito, inclusive, do que se consegue apreender com o intelecto, demora muito a se deixar expressar de forma criativa.

E acrescentaria a esse texto: praticar o desapego, a técnica artística é subjetiva e cada um pode apreendê-la ou transformá-la conforme sua visão de mundo, cabendo ao orientador de um trabalho sabê-la transmiti-la com seriedade, mas não querer possuir ou dominar o resultado, ou a recepção.

4º Capítulo:

4.1) Retornando: a disposição de ser e o diálogo do possível.

Quando criança você também foi jogada numa vida de impressões que, vistas e ouvidas, permaneceram na memória. Essas impressões agradáveis e desagradáveis, misteriosas e peculiares são naturalmente as bases do butô. Como nós ainda não somos seres totais, estas impressões devem ser o conteúdo e a fonte do butô.” (Tatsumi Hijikata)⁶³

O que permeia o pensamento dos artistas pesquisados é que, tanto o butô quanto a Dança Pessoal dizem respeito a um universo muito singular do ator/bailarino.

Encontrar suas semelhanças ou diferenças depende muito de quem pratica, como foi o meu caso, meu filtro de pensamento, meu corpo que é memória, quando instigado nessas formas de agir, de despertar do corpo levava a lugares talvez não idênticos, mas muitos próximos durante as duas práticas, mas, apesar de ambos, Dança Pessoal e Butô, transitarem em pontos muito próximos, cada método possui suas metáforas de trabalho e sua forma de encaminhar o artista para uma experimentação, uma linha de fuga.

Como já exemplifiquei, o butô apesar de um vasculhar interno trazia-me metáforas de trabalho que lançava-me a um conjunto de práticas que permitiam observar ao meu redor, criar realidades diferentes da sala de trabalho, podia encontrar possibilidades de viver em outros locais, reconstruir outros lugares com o meu corpo em relação ao espaço. Enquanto que, num trabalho energético, primeiramente eu devia concentrar-me no meu corpo e, somente após a codificação é que essas matrizes passavam a olhar o externo e a ‘brincar’ com outras matrizes corpóreas, outros atores da sala.

⁶³ “O butoh da disciplina”, carta a Natsu Nakashima, publica na revista do Lume nº 2/1999, pág 14.

O questionamento se um ocidental pode dançar butô, está sempre aparecendo, o próprio Tadashi Endo um dia afirmou que talvez descubra que o que ele faz não é Butô.

Como não sentir/perceber proximidade, por exemplo: do trabalho da árvore, vivenciado com Tadashi e o trabalho sobre o silêncio, vivenciado com Simioni? Ou até mesmo com relatos que os atores do Lume me trazem sobre o Fantasma?

Apesar de encontrar semelhanças não deixo de levar em consideração o que diz Carlos Simioni durante a entrevista: *“Nada haver! Um ocidental não pode dançar butô, faz parte da cultura oriental, veja o taichi⁶⁴, por exemplo, eles contêm tudo, nós não extrapolamos tudo. Um japonês feliz, mal se move, ele expressa lá dentro, e nós somos o oposto. O butô é isso”*. Porém, é importante expor aqui um outro trecho da entrevista, quando ele nos diz sobre o encerramento do intensivo em 1996 com Natsu: *“A gente passou por um período muito dolorido no Lume, desde a morte do Luis Otávio, a gente passou uns 2 anos assim, até a coisa assentar e tudo mais, e eu lembro que nesse caso, a morte do Luis Otávio estava mais dolorida, em 1995, a gente estava em estado de choque, não dava pra dizer que era dor. Passado um ano, a morte era dor. A dor da morte. Eu lembro que quando chegou a minha vez de dançar ela colocou Ave-Maria, uma música que eu adorava, uma música que mexe comigo até. E dentro da proposta dela, de que você não coloca só você, você coloca o ‘ao redor’, é claro que veio a dor da falta do Luis Otávio, era como se eu dançasse essa dor. Eu lembro que no final eu perguntei: Natsu, você não vai dançar? Ela falou assim pra que? Você já dançou como eu, você já colocou a sua dor, tinha conteúdo, porque é tudo. É uma dança pessoal, mas de um outro jeito, por exemplo, (na Dança Pessoal) era tudo meu, porém que eu vasculhava de dentro de mim e saía pela musculatura, no butô, era eu dançando, e meu cotidiano entrando na dança, no caso, foi a morte do Luis Otávio.”*

⁶⁴ Tai chi chuan, técnica chinesa de arte marcial, reconhecido também como uma forma de meditação em movimento.

Talvez o próprio Simioni, num outro momento da entrevista aponta uma resposta para isso: *“Eu acho assim: pra mim butô é filosofia e oriental. Quando ele fala que não pode ensinar você o que fazer entre o espaço do seu dedo e a lua, nós ocidentais colocamos a gente, como o oriental é pra dentro, eles ampliam, colocam outras coisas. O butô amplia a imagem, coloca outras imagens no espaço.”*

Apesar de toda explanação do Simioni, ele é apenas um dos três atores que me aprofundi para desenvolver essa questão.

Ricardo Puccetti, durante a entrevista, chamou a atenção para um fato: o butô surge de uma tradição da dança, ele tem espaço para muitas coreografias que são dadas, cabe ao bailarino preencher-se para dançar, especialmente preencher os espaços entre um movimento e outro. Para isso, o trabalho com imagens é um facilitador, e a imagem é um trabalho que não fazia parte dos treinamentos de Carlos Simioni, como ele mesmo afirmou na entrevista. Então, trabalhar com a construção de cenas a partir das imagens propostas pelos bailarinos de butô, talvez seja um facilitador, o que faz com que Ricardo e Ana Cristina (e eu também!) encontremos tantos pontos em comum, pois em seus treinamentos cotidianos, eles já incluíam o uso de imagens. Então quando uma nova metáfora foi inserida em seus trabalhos, eles já estavam abertos e habituados a usá-la.

Ana Cristina chama a atenção quando diz que *a “Dança Pessoal é um mergulho na tua corporeidade, pode ter caminhos de treinamento que te levam, mas na hora H, é um precipício ou aparece você ou não aparece, ou você descobre essa personalidade como uma dança ou vira treinamento. Fica no treinamento. Se você pensa o butô enquanto filosofia, é trabalhar no desconforto, não trabalhar no conhecido e pular esse muro. (...) é trabalhar como limite, seja físico, seja imagem, seja o que for ir, sempre além, o que está muito ligado ao energético, que se eu estava morrendo a uma hora atrás como agora eu ainda danço, essas coisas se ligam totalmente, jamais diria que as duas são iguais, mas como filosofia e princípio, eles se comunicam e isso eu não tenho dúvida.”*

Esse conflito existente em nomear, em classificar e em permitir quem pode ou não, quem consegue ou não dançar butô, aparece também em duas pesquisadoras, com opiniões também diversas, mas que podem, com licença para uma metáfora, ‘engrossar’ o caldo de nossa discussão.

Em Baiocchi, encontraremos que *“analisando a questão do ponto de vista do etnocentrismo japonês, somos levados a acreditar que butô só existe se for japonês, isto é, executado por japoneses. Porém, ao nos lembrarmos dos preceitos filosóficos que estão na raiz da dança butô, vemos que se trata de uma arte que prefere repensar a questão do homem enquanto ser cósmico e ontologicamente sensível, em detrimento das questões do homem enquanto fenômeno político, sociológico e estético. Por essa linha de raciocínio não há butoh brasileiro, europeu, até mesmo japonês! O que há é o butô de fulano ou sicrano (...) Segundo Kazuo Ohno, para dançar butô uma pessoa precisa, de pelo menos, cinco anos de aprendizado, experiência e autoconhecimento. Butô, para muitos, tornou-se nova fonte de percepção e cognição, acessível a qualquer ser humano, independente de sua origem, bastando ser-pessoa. E, segundo Hijikata ‘ há Tohoku⁶⁵ em toda parte’. Tiremos nossas conclusões!”* (1995: 83)

Com Greiner veremos que *“a chegada do Butô no Ocidente e do fascínio que passou a exercer entre diretores teatrais e coreógrafos, o butô afastou-se bastante da proposta de Hijikata referente ao Ankoku Butô. Transformou-se num processo absolutamente autoral. Nos diversos braços evolutivos, butô ganhou o nome de seus intérpretes criadores. Butô de Kazuo Ohno, butô de Ko Muroboshi, butô de Carlota Ikeda e assim por diante. Nesse processo, a idéia de corpo morto, concebida pelo ankoku butô foi degradada. O corpo morto não tem nome, nem identidade. É capaz de renascer a cada instante como planta, inseto, rocha ou como os mortos. Esta memória seria a principal herança do ankoku butoh e um*

⁶⁵ Região nordeste do Japão, assim como no Brasil, uma área muito pobre, de muitos excluídos. Último reduto do povo Ainu (indígenas japoneses) de Honshu e local de muitas batalhas, Tohoku tem a reputação de local remoto e hostil, oferecendo uma paisagem deslumbrante, mas com um clima muito áspero. Tohoku foi imortalizado pelo poeta haiku Matsuo Bashô na sua obra *Oku no Hosomichi* (traduzido em Portugal por “O Estreito caminho”, e editado pela Assírio e Alvim).

possível critério para se identificar, nas coreografias das segunda e terceiras gerações, até que ponto o nome 'butô' pode ou não ser usado.” (2000: 93)

O ponto em comum nessas duas pesquisadoras é do processo extremamente autoral da Dança Butô, o que diferencia é se esse era o objetivo principal de Hijikata, quando deu *start* ao processo artístico. Se ele desejava manter uma única linha de trabalho, não saberemos, o que podemos deduzir é dos discípulos que seguiram adiante e mantiveram a investigação sobre o corpo em processo de subjetivação e de despertar de devires e de imagens. Mesmo se analisarmos o DVD-room de Yukio Waguri, o que teremos é um pensamento sobre Hijikata, não algo escrito por ele mesmo que chega ao nosso entendimento.

O mesmo posso questionar então em relação ao Lume, já que Luis Otávio também faleceu tão prematuramente. Será que ele teria dado continuidade nessa forma de pesquisa, como acontece hoje? Quem pode deduzir? O mais importante também é pensar nos filhos que mantêm o espaço em constante transformação.

Até mesmo nesse ponto, e apenas como dedução, eu encontro uma faísca de aproximação, foram metodologias inacabadas por seus idealizadores, por mortes prematuras, mas que se mantiveram vivas, por terem como companheiros, pessoas que acreditaram nas propostas artísticas desenvolvidas e que por terem se vasculhado tão profundamente, talvez não fosse mais tão simples ‘saltar do barco’ e abandonar o processo que estavam vivenciando, para a felicidade de muitos atores e bailarinos que puderam tanto aprender com eles.

4.2) Re-princípio:

Da metáfora em sala-de-trabalho para a metáfora da relação entre ator e espectador:



7 Cuias

*A primeira cuia sobre a terra
A segunda cuia sobre o mar
A terceira cuia sobre os rios
A quarta cuia sobre o sol
A quinta cuia sobre a besta
A sexta cuia sobre as estrelas
A sétima cuia sobre o ar*

*E a terra ficou cinza
E o mar ficou negro
E os rios ficaram vermelhos
E o sol ficou frio
E a besta ficou pálida
E as estrelas ficaram velozes
E o ar ficou envenenado*

*(texto usado no espetáculo Shi-zen, 7 cuias na versão
em inglês)*

Desse encontro da Dança Pessoal com o Butô surge o “Shi-zen, 7 cuias”, com atuação do grupo Lume e direção de Tadashi Endo.

A união dos ideogramas de Shi-zen significa “Natureza”, a inspiração para o espetáculo veio do poema trazido por Tadashi Endo, intitulado “Seven Bowls”. Acompanhei diversas vezes esse espetáculo na operação de som. Uma curiosidade sobre o aprendizado com Tadashi Endo aconteceu inclusive quando aprendi a operação do som, ele dizia que preferia um ator ou um bailarino para operar a técnica de seus espetáculos, já que era necessário dançar junto com os atores/bailarinos que estavam em cena.

O tempo de Shi-zen é o tempo de um sonho, costumo compará-lo com o filme Sonhos de Akira Kurosawa, pois os acontecimentos, as cenas surgem e desaparecem no momento seguinte, do apontar um pássaro no início ao surgimento do General e finalmente as cuias vazias no final, o conceito de Jô há Kyu é o tempo todo executado. Há um Jô Há Kyu para cada instante e um geral, que liga todas as cenas e constrói um Uno. As cenas surgem como ondas e se desfazem. Porém todas as cenas navegam no mesmo mar que é Shi-zen.

Um espetáculo de quadros em movimento, sem palavras, com música e canções, unindo a elegância estilística e o minimalismo do “Butoh-Ma” do coreógrafo japonês Tadashi Endo com a força impetuosa e a vitalidade deste renomado grupo teatral brasileiro.

Os 7 atores da companhia utilizam seus corpos como recipientes com os quais contam esta versão particular do ciclo da vida. Por vezes dramática, outras vezes poética ou grotesca – do inocente começo até o espasmódico avanço da evolução, e culminando em uma visão apocalíptica, a tensão do espetáculo se desenrola entre o mundo natural e o humano.

A estrutura aberta do espetáculo, sugere mais do que mostra, desafiando as narrativas tradicionais e convida cada espectador a ser um participante ativo na criação de sua própria dramaturgia nesta experiência teatral de refinada técnica. (Retirado do Site oficial do Lume Teatro)

Para finalizar, exponho um pensamento, ainda em formulação, baseado nas experiências como espectadora de Cnossos, Kelbilim, MA e Shi-zen, 7 cuias:

Se, o CsO é um conjunto de práticas, que inclui fissuras, experimentação, se ele é em processo e, se o Corpo-morto é uma metáfora de desumanização, é em processo e por isso relaciona-se diretamente ao CsO, por ser também um conjunto de práticas muito ligado ainda ao processo de ensaios, então o Corpo Subjétil talvez faça essa ponte 'entre' a sala de trabalho e o espectador, como um termo criado para o corpo do performer em estado de arte, portanto o Corpo Subjétil só se realiza se testemunhado?

Considero importante esse pensamento, pois até o momento somente vimos o corpo em sala de trabalho, fechada e reservada, mas podemos pensar que se o ato se encerrar nesse momento, seria quase um ato terapêutico de liberação de certas doxas corpóreas, mas acredito não ser esse o objetivo final do ator e do bailarino.

Em última instância, o ser de sensação independente na arte de ator somente acontece no instante do Estado Cênico, naquele momento em que se (re)cria o corpo-subjétil, no instante da relação com o espectador e com todos os elementos cênicos do espetáculo, naquele momento no qual o ator recria suas ações físicas previamente codificadas, afeta e é afetado pelo espectador. Troca. O corpo subjétil somente existe nessa relação. (Ferracini, 2006:99)

Se o ator, ou o Corpo Subjétil, só se define na relação com o espectador, como explicar a importância de todo processo de desumanização, de devires, de linhas fugas, descritas até esse momento? Como explicar a importância das metáforas e as relações comando-corpo? Uma possível resposta poderia ser que o processo compõe e constrói a possibilidade de gerar um corpo-subjétil no momento do estado cênico. Se, houve durante o processo da arte cênica a alteração e a introdução de novas metáforas na relação direção/orientador-ator, o resultado

disso é uma nova relação ator-espectador, uma outra vivência artística, que já era observada em Grotowsky, quando ele chamava o Ator de ‘Santo’ e a platéia de ‘testemunhas’.

Podemos pensar que a necessidade de novos conceitos ocorridos nas últimas décadas, em especial, pós 1945, vem nos alertar para o corpo como resultado de processos históricos e de mestiçagens, possibilitando uma nova forma também para o corpo-cena, o diálogo entre ator e espectador com as novas metáforas de trabalho.

Esse pensamento vale para considerarmos que todas essas metáforas usadas em sala de trabalho resultam num ‘estado’ corpóreo e num ‘estado’ cênico, que vão compor com o corpo e com os elementos da cena. **Essas novas metáforas/instruções talvez componham um acontecimento entre processo e sua atualização final espetacular.**

Quando se entende a percepção e conceituação como frutos dos cruzamentos entre corpo/ambiente/cultura, o debate sobre arte precisa considerar tanto a perspectiva exterior da análise crítica como a pessoa do artista enquanto subjetividades, o que dá destaque à discussão de processos e ao próprio debate crítico sobre a obra. (Romano, 2005:175)

Talvez esse pensamento seja necessário nessa dissertação para entender o tempo-espaco criado pelos espetáculos de Dança Pessoal do Lume (Cnossos e Kelbilim) e o tempo criado pela cena butô (como o “MA” de Tadashi Endo). Segundo Ferracini, *“a potência de presença de um ator está na capacidade de se lançar nesse estado de virtualização, lançando também os espectadores nesse estado. A presença de um ator, através do corpo subjétil, deve ser medida pela sua capacidade de não-presença, uma zona intensiva, uma zona virtual, de turbulência e jogo no qual ator e espectador se fundem numa zona de vizinhança”* (2006: 207)

Nesse ponto como atriz-observadora, aponto também semelhanças no tempo de duração vivido durante os espetáculos citados. Usando aqui uma metáfora: *‘era como se eu fosse levada a outro universo, como se eu compartilhasse com as ações e não mais tivesse domínio sobre o tempo cronológico’*.

Afinal, a experiência como espectadora foi que me levou a pensar as duas estéticas como processo e então fui vivenciá-las, já que o resultado final me comovia, o processo teria responsabilidade por isso?

Arrisco agora dizer que sim. Como afirma Quilici, *“o espectador seria afetado não só pela narrativa e pelos signos que ele “lê” em cena, mas também pelas “intensidades” geradas pelos estados corporais construídos pelos artistas. Assim como na dança, esse teatro pretende mobilizar o público também por canais sinestésicos e sensoriais, despertando novas formas de percepção e apreensão do mundo. Para tanto, o corpo em cena coloca em cheque os aspectos inerciais e passivos do nosso estar no mundo habitual.”*⁶⁶

O processo profundo de investigação desse corpo, do qual o ator se ‘desconstrói’, enquanto eu=ego, permite mais tarde ao espectador uma pequena dose de vivência nesse processo.

⁶⁶ Quilici, Cassiano Sydow, in “O ator performer e a crítica do corpo cotidiano”. Artigo encontrado no site: http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc03_r08.htm

Bibliografia:

ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo, Editora Max Limonad, 1985.

BAIOCCHI, Maura. Butoh, veredas d'alma. São Paulo, Editora Palas Athena, 1995.

- e PANNEK, Wolfgang. Taanteatro, teatro coreográfico de tensões. São Paulo, Azougue Editorial, 2007.

Bérgson, Henri. Memória e Vida. Trad. Claudia Berliner. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2006

BURNIER, Luis Otavio. A arte do ator: da técnica à representação. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.

CAMPBELL, Joseph. O poder do mito. São Paulo, Editora Palas de Atena, 1990.

COHEN, Renato . Performance como linguagem. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.

COLLA, Ana Cristina Da minha janela eu vejo - relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME . Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2003.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. O que é filosofia? Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992

- Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol 3. trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

FERRACINI, Renato. “Café com Queijo”: corpos em criação Tese de Doutorado, Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2004.

- A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2001.

FOUCAULT, Michel. A Hermenêutica do Sujeito. Trad. Marcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2006

FRALEIGH, Sondra e TAMAH, nakamura. Hijikata Tatsumi na Ohno Kazuo, routledge performance practitioners. New York, Taulor & Francis Group New York and Londres, 2006.

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

- O corpo. São Paulo, Editora Anna Blume, 2008.

- Leituras da morte. São Paulo, Editora Anna Blume, 2007.

GROTOWSKY, Jerzy. Em busca de um teatro pobre Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1987.

HIRSON, Raquel S. Tal Qual Apanhei do Pé. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2003.

HUIZINGA, José. Homo ludens: o jogo como elemento de cultura. São Paulo, Perspectiva, s.d.

JANUZELLI, Antonio. A aprendizagem do ator São Paulo, Editora Ática, 1992.

- O ofício do ator e os estágios da transparência Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 1992.

KANTOR, Tadeuz . El teatro de la muerte Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1984.

LABAN, Rudolf . O domínio do movimento São Paulo, Summus, 1978.

LAKOFF, George e Johnson, Mark. Metáforas de la vida cotidiana. Madri, Cátedra, 2001.

MISHIMA, Yukio. Sol e aço. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

MÜLLER, Regina P. "Ritual e performance artística contemporânea", in TEIXEIRA, J.G.L.C. (org.) Performáticos, performance e sociedade. Brasília, Editora da UnB, 1996.

QUILICI, Cassiano S. Antonin Artaud – Teatro e Ritual. São Paulo, Editora Anna Blume, 2004.

ROMANO, Lucia. O teatro do Corpo manifesto: teatro físico. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005

OHNO, Yoshito. Kazuo Ohno's World, Tóquio, Editora Wesleyan University Press, tradução de John Barret, 1997.

REYO, Zulma. Morte e renascimento: a suprema alquimia São Paulo, Ground Editora, 1990.

RODRIGUES, Graziela. Bailarino, Pesquisador e intérprete Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997.

SOARES, Marília V. Técnica energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo Tese de Doutorado, Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2004.

VERDI, Maria Lígia F. O Butoh de Kazuo Ohno Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 2000.

Sites:

<http://www.suapesquisa.com/segundaguerra/>, em 15/09/2008

<http://portalmie.com/atualidade/2008/02/29/o-japao-pos-guerra-1945>,

em 15/09/2008

<http://www.culturajaponesa.com.br>, em 01/10/2008 – autor: Francisco Handa.

<http://www.japonartescenicas.org/>, em 12/11/2008

<http://www.colegioweb.com.br/portugues/metafora>, em 07/12/2008

DVD-room:

Waguri, Yukio - Butoh Kaden

ANEXO 1: ENTREVISTAS

**Entrevista Carlos Simioni e Ana Cristina Colla, realizada na sede do
Lume Teatro em 09 de Outubro de 2008.**

Sobre o Treinamento Energético:

“É extrapolar, é chegar ao seu limite, é vencer o cansaço. Não desistir e aproveitar-se desses impulsos. Depois de umas duas horas de treinamento energético você chega num estado que não você não pode parar e quando você está com mais 20 pessoas, você chega num estado e num estágio, que de tão motivado você está, não se pensa mais no que deve ser feito. Você não controla mais seus movimentos, não censura mais, não tem mais lugar. Você descobre que algo muda há duas horas eu estava exausto, estava querendo parar, mas agora passou três horas e eu estou ativo. Isso modifica seu modo de pensar: a forma que você carrega e manipula seu corpo, claro que ao mesmo tempo o fato de você estar se movendo, se ativando, se movendo pela sala e trocando com os outros colegas, isso gera energia e existe uma troca de energia, você encontra novos estados e se descobre, é o que o Luis Otávio dizia sobre você chegar aos seus limites e ultrapassá-los, ele dizia que Cansaço é psicológico.

Você passa a vida toda no teu cotidiano, no máximo quando você trabalha muito com alguma coisa, e está cansado porque correu ou porque você trabalhou muito, mas é um cansaço que teu psicológico registra você impõe o seu limite.

Se você extrapola tudo isso, o corpo mostra que ele agüenta depois de três horas, ele ainda está agüentando, isso tudo para dizer o quanto esse tipo de treinamento mexeu comigo. E, sempre no finalzinho, na última meia hora, você percebe, que pode fazer mais coisas, coisas que jamais teria pensado em fazer se não tivesse passado por esse processo (treinamento energético), isso dá ao ator um incentivo muito grande, de eu tenho coisas escondidas dentro de mim, que não se fosse por esse processo eu jamais iria descobrir a minha potência.

Quando você está a cinco horas no treinamento energético, não precisa mais ficar pulando, porque você está num estado, que remete a você mesmo, conecta-se com algo seu, nasce forte em você, pelo trabalho, como se tivesse subido um degrau, você começa então a si surpreender por aquilo que é capaz de fazer, mesmo que de repente depois de cinco horas os movimentos se tornem lentos, e existiam momentos de picos e momentos de lentidão para retomar o impulso de novo, e saltar e extrapolar.

Fazer seguidamente esse treino, durante um ano, e nessas ultimas horas, depois do estado energético remetia a minha pessoa, acendia em mim algo adormecido e era pelo corpo e através do corpo, que surgia uma dança livre, que remetia a mim mesmo.

O Luis começou a perceber que nesse momento o trabalho se diferenciava para cada o ator, era algo que afetava o ator e que vinha pra fora.

Nesse momento ele percebeu: cada ator, depois de passar por esse processo, chega a um ponto de que o que vai sair dele agora é profundamente ele, então é uma coisa pessoal, é dele.

No meu caso o que aconteceu: quando eu chegava ao máximo do energético, ou mesmo nesse estado, de você estar completamente para fora e dilatado e exaurido e em contato comigo mesmo, automaticamente sem eu deixar a musculatura tensionava, no meu caso se eu tensionava a musculatura, o fluxo energético tinha uma barreira pra sair e isso fez com que a energia que tava ebulindo dentro de mim e tinha caminho pra sair no energético, ela ficava remoendo dentro e ao remoer dentro de meu corpo, como ela é em movimento e ela sempre estava pra sair, ela fazia o movimento inverso como uma espiral, não vai pra fora, então vai pra dentro, ao ir pra dentro, cada vez mais, vasculhava, o que o Luis Otavio chamava de a memória muscular mais interna.

É como se eu conseguisse atingir e acordar o que estava gravado entre o osso e a primeira musculatura. Até então não era a musculatura de fora para

dentro. Por causa disso da tensão e da espiral, eu ia cada vez mais pra dentro, aí ele pensou:

“Simi, temos um fio e se você tensionar mais, propositalmente, até agora foi seu corpo quem tensionou por causa do trabalho, agora você vai ativar mais e mais a tensão”. A isso, demos o nome de hipertensão muscular em movimento, eu tensionava cada vez mais a musculatura, com a intenção de me movimentar e isso foi ainda mais profundo, a ponto dessa espiral, funcionar sozinha, ela vai no fundo e ela mesma joga pra fora, em ações pelo espaço.

Só que ao jogar pra fora vinha exclusivamente Simioni, no meu mais profundo, que inclusive era novidade para mim. Era tão forte que se eu parasse, terminando o treino, e fosse tentar entender não ia conseguir, por isso ele dizia não psicologizar as coisas, que não ia conseguir, justamente porque esse trabalho surgiu de um trabalho extra-cotidiano e não teria psicologia extra-cotidiana para explicar aquilo ali, porém era tão forte e quando explodia, ela tinha que sair de lá de dentro e passar pela musculatura, então ela ia gravando o músculo.

Ficamos nessa pesquisa prática quase três anos. Então isso era o treinamento pessoal e foi cada vez mais desenvolvido.

E ficou sendo pessoal e singular para todos que praticam, porque a hipertensão muscular era resultado do meu corpo, eu nunca tinha tido trabalhos corporais antes, fui uma pessoa até meus 21 anos gordo, com 100kgs, então a reação muscular de meu corpo chegou a isso, com o Ricardo, por exemplo, foi outro processo.

Na realidade a palavra Dança Pessoal não veio nesse período, Dança Pessoal veio no processo de escrita do mestrado do Luis Otávio, cerca de oito anos depois.

Nesse período da Dança Pessoal, das tensões musculares veio para o Brasil em 1986 o Kazuo Ohno e o Yoshito Ohno pela primeira vez.

As pessoas que me conheciam e conheciam o trabalho diziam: “Simioni você precisa ir ver o Kazuo Ohno, porque o que vocês fazem é parecido”.

Eu fui ver e não é parecido nada ele é como se fosse Deus.

Já quando eu ví o Yoshito Ohno dançando, ele passava em cena lentamente. Eu vivia transitando no Teatro Anchieta e eu peguei um ensaio do Yoshito Ohno, eu ví o Yoshito treinando e sabia exatamente o que ele estava fazendo, eu sabia que musculatura ele estava mexendo. Quando eu ví, eu senti: “é o que eu faço”.

Esse é o tópico muito importante é o que eu faço. Como resultado cênico era quase parecido com a Dança Pessoal, com a tensão. E o Burnier ficou muito entusiasmado.

Fizemos nossa demonstração técnica pra o Yoshito e o Kazuo, que falou assim para o Burnier: “O próximo passo dele é ele relaxar e tensionar a íris”. E eu só tinha um ano de trabalho.

Mas o Burnier ficou entusiasmado com esse encontro e foi pro ISTA e lá conheceu a Natsu Nakashima discípula direta do Hijikata.

Sobre a Natsu Nakashima

Simioni: Eu lembro que o primeiro dia que a Natsu chegou e deu os exercícios básicos de butô: colocar o corpo em desequilíbrio, mas se manter no peito; articular o terceiro olho, que era tentar pegar essa apineal aqui dentro do cérebro com todas as partes do olho; e os movimentos não serem você quem conduz, é o próprio fantasma que conduz os movimentos. Acabado o treinamento eu disse: “Não tem nada haver Butô com Dança Pessoal”.

Tanto é que, foi um sofrimento atroz nesse um mês, que a Natsu ficou aqui, e montou o Sleeping and Reencarnation. Por que nada que eu fazia era bom, pelo contrário, o Butô era técnica física. Ela partia da técnica e depois colocava

imagens, completamente diferente do nosso trabalho, que no meu caso não tinha imagem nenhuma e ela colocava imagem, fazia, por exemplo, a cena da baleia: primeiro a parte física, a gente tinha que se arrastar pelo chão, esfolar o cotovelo até sangrar, por que eu não podia fazer aquilo. Quando eu pensava que estava pronta a parte física, ela falava assim: “Eu não vejo uma baleia assim, uma baleia quando ela nada dentro do mar, o mar está cheio de peixinho grudado nela, quando ela nada os peixinhos saem assim. A baleia dentro da água tem a atmosfera da água que pesa, então ela tem que empurrar”.

Nada haver com nosso trabalho, nada haver!!

Eu acho que de todos nós o único que conseguiu foi o Ricardo. Tanto que ela até mudou a coreografia, colocou o Ricardo na frente e as outras baleias de figuração lá no fundo.

E era sempre assim: primeiro o físico, partitura e depois somente ela colocava a imagem e você dançava, respirava.

De novo: nada haver com a Dança Pessoal.

Ana Cristina: Quando eu entrei no Lume, a gente trouxe ela de novo em 1995, um mês depois do falecimento do Luis, então o meu contato já foi completamente distinto do Simi. Eu tinha acabado de começar a me envolver com esse turbilhão do treinamento em 1993. Então eu não tinha pronta a minha Dança Pessoal, só o treinamento.

Quando chega a Natsu, num momento muito especial, um mês depois da morte do Luis, eu sinto que o que ela nos trouxe foi para aquele momento do trabalho.

Primeiro porque a gente não tinha que montar um espetáculo, então eu não tive essa dificuldade do trabalho físico, não tinha que formalizar nada, ela veio nos trazendo princípios e um pouco nos acariciando, ouvindo o Simi falar parece que é outra pessoa. E eu tinha ouvido que ela jogava apagador na cabeça, que era super

brava, mas quando ela chegou pra mim era uma maravilhoso, eu só tenho a sensação de um imenso fascínio por que eu via ela nessa sala, pegar um galhinho nesse jardim e cruzar na diagonal sem fazer nada e eu ficar assim estarrecida, e eu pensar, “é isso que eu quero fazer”.

Ela me trazia a dança, por que pra mim antes era só muito o treino, o árduo, então ela me trazia o fluir, e eu me fascinei. Ela não veio com essa carga que fala o Simi, ela não me massacrou com meu corpo que não conseguia, que não tinha essa técnica. Não passei por isso com ela, fui viver isso com a Anzu Furukawa.

Eu não sei o que é butô. Butô com Natsu é um, com a Anzu foi outro e com o Tadashi ainda é outro, tudo bem que há os princípios ligando, mas são coisas completamente diferentes.

Eu trabalho com imagem, no meu treinamento pessoal eu uso imagem, quando ela trouxe a imagem, ela me levou a alguns lugares físicos, ela trouxe o fantasma, o terceiro olho, eu descobri prazeres, nem sei se eu fazia, mas eu me senti achando que aquilo era uma pérola. É como se o tempo que ela me trouxe circulasse no meu tempo.

Simioni: É verdade em 1996, ela voltou outra Natsu. Por isso que não dá pra dizer que butô é uma coisa só. O fantástico no butô é que ele não tem limite, no butô tudo pode.

Você pode brincar, como ela brincava com os alunos com Síndrome de Down, que ela achava que dançavam butô melhor que vários bailarinos.

Nesse momento duas coisas me chamaram a atenção, ela dava treinamento, depois colocava música pra gente improvisar e um dia ela disse: “Vocês atores do Lume não usam o corpo pra dançar, vocês não usam o corpo no espaço” e isso foi um *clic* nesse momento.

Ana Cristina: Nisso ela falava da emoção, é como se o ator usasse a emoção o tempo inteiro, preenchido, cheio, variando sempre sobre essa emoção, enquanto a dança, você tem que esvaziar, às vezes ser somente corpo ou espaço, ou ser nada, ser flor, homem, cachorro, senão você vai ser sempre homem, aquilo que te circula e nunca vai viver outros lugares.

E nós do Lume estávamos sempre carregados como se tivéssemos que fazer algo que fosse sempre intenso, corpo é corpo, é movimento, isso está muito ligado a uma idéia de que o ator deve fazer ações, e poucas vezes circular por outras qualidades ou pelo vazio.

E isso eu vejo ligação no trabalho do LUME, não sei se é geral ou pessoal, que é a relação com a imagem, que se sobrepõe, diferente da mímeses que você vai realmente fazer a imagem, nesse caso, tem o peixe, tem a água, não é uma foto, é sobreposição de imagens. É como um caleidoscópio.

Simioni: Em 1996, no último dia todos nós estávamos esperando que a ela fizesse a dança com o galhinho dela. Mas ela fez todo mundo dançar a sua dança. E a gente passou por um período muito dolorido no Lume, desde a morte do Luis Otávio, a gente passou uns dois anos assim, até a coisa assentar e tudo mais e eu lembro que nesse caso, a morte do Luis Otávio estava mais dolorida, em 1995, a gente estava em estado de choque, não dava pra dizer que era dor. Passado um ano, a morte era dor.

Eu lembro que quando chegou a minha vez de dançar ela colocou Ave-Maria, uma musica que eu adorava, mexe comigo. E dentro da proposta dela de que você não coloca só você, você coloca o ao redor, é claro que veio a dor da falta do Luis Otávio, era como se eu dançasse essa dor. Eu lembro que no final eu perguntei: “Natsu você não vai dançar?” Ela falou: “Pra que? Você já dançou como eu, você já colocou a sua dor, tinha conteúdo.”

É uma dança pessoal, mas de um outro jeito, por exemplo, era tudo meu, porém que eu vasculhava de dentro de mim e saía pela musculatura, no butô, era eu dançando e meu cotidiano entrando na dança, a morte do Luis Otávio.

Uma coisa que eu fiquei impressionado do último dia da apresentação (sleeping and reencarnation) lá em 1991, era que ela ativava o terceiro olho e ficava imensa. Deu o terceiro sinal e ela estava vestida, maquiada, na coxa pra abrir o espetáculo, tocou o terceiro sinal, eu comecei a ver a figurinista tirando a roupa dela, depois de um tempo ela levantou vestiu de novo a roupa e entrou. Depois da apresentação, eu perguntei: “O que aconteceu?” Ela falou assim: “Quando eu ativo o terceiro olho e entro nesse universo, e foco em tudo, e tudo expande, percebi que comecei a sair de mim e perder a noção de meu corpo, e meu corpo não agüentou e comecei a ter um colapso. E isso é muito perigoso”.

Eu acredito e por isso digo que até hoje eu não danço butô. Pra mim butô é isso essa atmosfera inteira. Eu jamais conseguiria fazer isso.

Um ocidental não pode dançar butô, não faz parte da nossa cultura.

Veja o taichi, por exemplo, eles contêm tudo, nós ao contrário, extrapolamos tudo. Um japonês feliz mal se move, ele expressa lá dentro, e nós somos o oposto. O butô é isso.

Ana Cristina: Todos os espetáculos que eu ví que me moveram eram com japoneses, está mesmo muito ligado a um corpo, ao mesmo tempo existe um lugar, que está ligado a um princípio. Eu acho que sim, um ocidental pode ir profundamente nessa dança, mas eu já não chamaria de butô.

Mas os próprios bailarinos não sabem o que é butô, se pedir pra cada um escrever vai ser diferente. Assim como a Dança Pessoal, se eu perguntar para o Ricardo, eu vou ouvir caminhos diferentes do Simioni. Pra mim butô é uma Dança Pessoal também, claro que ligado a alguns princípios que eles têm.

O Simioni me trouxe princípio hoje de manhã no treino, que fazem parte da Dança Pessoal dele, mas que me remete ao exercício da árvore do Tadashi. Era muito paralelo do que veio via Tadashi, no pente fino é outra coisa, mas tem muitas semelhanças, um usa imagem, o outro um outro caminho. E que talvez a minha dança vá pra outro lugar depois de ser varada por essas duas coisas.

Como eu estou nessa casa, sou atriz do Lume, eu chamaria de Dança Pessoal e não de Butô, porque não está ligada a uma estética.

Por exemplo, eu vi vários deles fazendo o tigre, o tigre é butô? O Hijikata algum dia falou isso? Ensinou isso?

Simioni: Para mim butô é filosofia e oriental.

Quando ele fala que não pode ensinar você o que fazer entre o espaço do seu dedo e a lua, nós ocidentais colocamos a gente, como o oriental é pra dentro, eles ampliam, colocam outras coisas. O butô amplia a imagem, coloca outras imagens no espaço.

Ana Cristina: Nesse sentido se você pensa que a Dança Pessoal é um mergulho na tua corporeidade, pode ter caminhos de treinamento que levam, mas na hora H, é um precipício ou aparece você ou não aparece, ou você quem descobre essa personalidade como uma dança ou vira treinamento, fica no treinamento.

Se você pensa o butô enquanto filosofia, é trabalhar no desconforto, não trabalhar no conhecido e pular esse muro. Que é uma coisa que eles sempre falam, se está tudo bem por que você vai dançar? Se tá tudo bem vai passear com seu filho, mas se tem algo te dando desconforto, então você dança e é por isso que você dança. A outra coisa é trabalhar como limite, seja físico, seja imagem, seja o que for ir sempre além, o que está muito ligado ao energético, que se eu tava morrendo há uma hora atrás como agora eu ainda dança, essas coisas se ligam

totalmente, jamais diria que as duas são iguais, mas quanto filosofia, princípios, eles se comunicam e isso não tenho duvida.

Principalmente no momento antes do espetáculo, que é quando se casam mais, no outro momento, que tá ligado a uma estética, aí se diferencia, já não dialoga tanto.

Simioni: Eu vou voltar a Dança Pessoal, eu nunca trabalhei com imagens, mas num momento, eu lembro que tava fazendo um gesto, que o Burnier falou assim, pára, e eu fiquei parado e ele falou: “Simi dance como se fosse agora abrir a sua mente e veja que imagem te trás essa sensação aqui”. E eu não trabalho com imagem. Aí olhei minha mão e imaginei que estava pingando sangue de meu dedo, mas eu jamais fiz a Dança Pessoal imaginando isso aqui.

E teve uma outra vez que eu fiz uma ação assim: de abrir o peito, e ele me perguntou que imagem é essa? Eu disse era como se um arame fardado partisse meu corpo.

Anzu Furukawa:

Se pensarmos na Anzu que é butô, terceira geração, pra mim, ela não fez nenhum momento butô, ela fez coreografia pura, mas como uma outra noção de tempo, que é oriental. É quase balé puro. Porém se você ver a cena do Jesser, procurando uma carteira de cigarro no bolso, você pensa é butô mas eu tenho certeza que o Jesser está reproduzindo a coreografia dada que ela trabalhou exaustivamente com o ele, o tempo, a intenção, ela deu cada um dos movimentos. Então a estética deles é que outra. O trabalho é balé, mas aí vem a coreografia dela que já outra coisa, ela é encenadora. Ela pensa como tal.

É nonsense, ela pega a filosofia do butô.

Ana Cristina: Com a Anzu novamente a gente tinha três meses para chegar a um resultado, e ela tinha aqueles corpos, que não são bailarinos, mas ela tinha momentos em que ela trabalhava imagens: por exemplo, o saco de ossos, que tem tudo haver com as coisas que vemos do butô, de um corpo suspenso por fios.

Ela usava imagem dos ossos, a Yumiko trabalhava com saco de água que sempre se mexe. Da Anzu era um saco de osso solto, que de repente foi cortado. Mas com a Anzu, a coisa que eu mais era o cansaço. Com a Ana Elvira, não foi coreografia, mas ela dava a imagem de um corpo de 360 anos de idade.

Simioni: Era a dificuldade e o explodir com seu limite, com seu racional, porque em primeiro lugar 300 anos como você pode ter? Mas para o butô é possível até mil anos. Nesse aspecto é maravilhoso, que não tem limite, nem as imagens.

Tadashi Endo

Ana Cristina: No Shi-zen, como o Tadashi, que também veio do teatro, ele usou muito o trabalho que a gente tem, nesse ponto eu discordo muito da Christine Greiner, tirando a corrida cena que ele nos deu, as outras cenas surgiram todas de improvisações, era isso, pega uma bacia, dança, aí ele comenta e vinha outro e dançava, dança de novo.

Simi: A gente não dança butô no Shi-zen. Ampliação do corpo, imagens.

Todos nós, na cena das Big Balls, estamos fazendo um sequência de tensão lenta e contínua. O público pode imaginar que é butô, a Natsu, diz que no butô o bailarino tem que dançar como se estivesse empurrando a atmosfera e ao empurrar essa atmosfera também move o espectador. Cada movimento é um pedaço da história que move.

Ana Cristina: Tadashi nos deu uma relação com o tempo e o espaço, ele nos traz esse espaço, que não sei se é próprio do butô ou da dança, mas no teatro, eu não teria chegado a esse espaço. Quase um ousar. A primeira cena do Jesser na bacia, eu pensava, que coisa agonizante, as pessoas vão se aborrecer e vão embora, quanto tempo e depois você se surpreende com aquilo, a ponto de chegar no espetáculo Sopro, o extremo da coragem de perder o tempo.

Simioni: O Sopro é uma outra coisa, antes do Tadashi em 2002, eu comecei a pesquisar esse estado aqui em sala de trabalho, o estado que chamo de “Nada”, depois do Shi-zen resolvi continuar o trabalho, desenvolvi mais e cheguei um momento que resolvi que deveria levar para cena.

No nosso caso Shi-zen a maior parte é tudo treino nosso, que foi revestido para o espetáculo. E como eu ia revestir esse nada em espetáculo? Chamei alguém extremamente sensível, que eu conheço para desenvolver o trabalho, no caso, o Tadashi.

E eu disse a ele no primeiro ensaio: “Vou mostrar pra você tudo o que eu não quero fazer: mostrei a dança pessoal, o clowns, minhas vozes, etc...” E por ultimo mostrei o vazio, o trabalho com o nada, e ele gostou.

Ana Cristina: O interessante do Tadashi é a relação com a imagem, com a luz, a imagem poética, ele constrói um quadro, uma pintura com luz e corpo e mais nada, isso é uma coisa que eu invejo profundamente e quero beber dessa fonte e esses elementos não são usados pra cobrir, mas pra revelar.

Simioni: o Tadashi é um divisor de água dentro do lume quanto a construção de espetáculos, nossos espetáculos eram muitos fortes, mas nunca tínhamos a preocupação de torná-los belos, organizados no espaço, bem encenados.

Ana Cristina: Matriz para gente ampliar um pouco ela é dançar uma qualidade, não está ligada somente a forma do movimento, é uma qualidade que pode ser transposta a qualquer movimento, Fish é um exemplo, aquela qualidade já existia, mas foi revestida naquela história.

Dançar para mim é fluxo, então não cristaliza, a Maroquinha pra mim é dança, se eu perder o fluxo morre, é dança porque são vários ritmos, eu tenho uma musica interna. Matriz é fluxo, é música, é movimento.

Simioni: Pensa na nossa veia, o sangue flui, então nossa energia corre, flui. Se a gente fosse inventar uma palavra era fluxar.

Entrevista Ricardo Puccetti, na sede do Lume Teatro em 06 de Abril de 2009.

Natsu teve uma ligação muito forte comigo, de certo ponto, ela falou que queria ser minha mestra, mas isso na época com o Luis não cabia, ir pro Japão naquele momento, na primeira vez que ela veio, em 1991.

A segunda vez que ela veio, o Luis já tinha morrido e na verdade ela veio uma outra vez que foi pra trabalhar, dar uma força pra gente no Cnossos, foi logo que o Luis morreu, tinha uma data de estréia e nós estávamos fragilizados com a morte e, ela veio para ajudar na finalização.

Mas foi engraçado, o Simioni deve ter dito, mas quando o Luis conheceu o trabalho dela na ISTA na Europa, ele viu que tinha tudo a ver com a Dança Pessoal. Então o próprio Luis devia conhecer o butô, mas acho que ainda não tinha feito essas relações, quando ele viu a Natsu na ISTA, fazendo o espetáculo, demonstrações, falar sobre o trabalho é que ele começou a entender, que na base, claro que não é a mesma coisa esteticamente, mas o princípio de ser uma dança que o dançarino busca algo que seja uma dança dele, então era o mesmo princípio.

O butô por toda historia de onde veio, de ter sido um movimento de contestação, criou uma determinada estética e a Dança Pessoal uma outra coisa, agora tanto um quanto o outro não se configuram como uma técnica.

E isso é importante, porque até então a gente pensava a Dança Pessoal como um a técnica, mas na verdade se for ver cada dançarino de butô tem o seu butô e se você pega a gente cada um tem o que a gente chama de Dança Pessoal que é diferente do outro, então não é uma técnica uniforme como um balé clássico, que é uma técnica do ballet clássico, são princípios, são caminhos, seria talvez uma metodologia, o butô talvez fosse uma metodologia, que permite que cada um descubra a sua maneira de fazer. Então esse foi o motivo talvez de que o Luis

trouxe a Natsu, porque serviria pra gente por ver uma pessoa que já vinha nesse caminho a muito tempo, inclusive de uma tradição diferente da nossa.

Quando eu encontrei com ela, eu estava trabalhando a Dança Pessoal desde 88, ela veio a primeira vez em 91, em março e abril e foi uma coisa interessante: eu percebi que eu na minha Dança Pessoal eu já trabalhava o terceiro olho, talvez porque o Luis muitas vezes alternava momentos de trabalho de olho fechado e momento de trabalho de olho aberto, então na coisa do olho fechado, acho que é como quando a gente trabalha com máscara também, por baixo da máscara seu rosto está trabalhando, só que a máscara fixa, e mesmo estando de olhos fechado, o foco vinha muito pra cá, e sai então a resultante daquilo, que ela chamava de terceiro olho, eu não sei explicar muito bem, mas então quando eu vi e ela vendo ela disse: “Nossa já faz, é o terceiro olho”.

É foco de concentração e um ponto de onde se iniciam as coisas, através das transformações dessa sensação desse terceiro olho, a dança também transforma o corpo, não dá pra saber, mas uma coisa alimenta a outra. Eu lembro que ela falava pro exemplo: O OLHO QUE SONHO, O SE ESVAZIAR.

O Luis orientando a Dança Pessoal, ele era exigente: era preciso passar por um esvaziar, para deixar de lado os caminhos conhecidos, os estereótipos, e era dia-a-dia aquela rotina de treinamento, muitas horas, você faz um dia, faz de novo e ele cutucando, de modo que aos poucos você começa a se romper com essas cristalizações que a gente tem enquanto corpo educado do cotidiano e como corpo educado na cena também, com determinadas educações, maneirismo.

Esse esvaziar, esse romper é a base do trabalho da Natsu, muito do fantasma que ela falava que é isso O OLHO QUE SONHA, OS PÉS QUE SABOREAM O CHÃO, O PEITO ESVAZIAR, esse esvaziar de alguma maneira pra que sua dança possa aparecer, senão você fica fazendo só forma.

O fantasma foi o primeiro conceito que ela nos deu, você já deve ter trabalhado e visto isso também era um paralelo desse esvaziar que a gente buscava e tinha uma vivência já na Dança Pessoal.

A importância da sensação.

Para mim, toda a nossa Dança Pessoal era construída do corpo a partida sensação e ganhava forma no espaço e no tempo, não importavam as ações, mas os sentimentos e as sensações que provocavam essas ações, e não querer dizer nada, é simplesmente ser com sua dança e isso era a base do que a gente queria, muitas vezes no nosso processo, a gente entrava por caminhos que o Luis podava, coisas que eram meio descritivas ou vícios do ator. Não chegava a ser uma pantomima, mas podia até chegar a ser, quase uma caricatura e não era essa a nossa busca, era deixar o seu corpo existir e como ele desenhava, si desenhava, se deixava desenhar no espaço.

Outra coisa então era esse PASSIVO, se deixar.

Eu lembro que ela falava muito: NÃO É VOCÊ QUE DANÇA, VOCÊ É DANÇADO, isso era uma coisa que na prática a agente já de alguma forma tinha essa vivência, mas falada desse jeito, de uma certa forma que ela trabalhava tão metodologizado. Ela sabia muito bem o que era isso e como arrancar isso do performer e a gente ainda estava descobrindo como fazer.

Tadashi também fala isso, já fazendo a ponte, da capacidade da metamorfose, você pode ser tudo você é humano, você pode ser pedra, animal. O butô tem muito isso, eu acho que na nossa Dança Pessoal existe essa metamorfose, não são personagens, são seres, qualidades, que vão tomando forma.

É uma coisa mais abstrata, então é uma metodologia que tem uma abstração, para dar um sentido, uma poética talvez do que um ofício, é uma questão de leituras diversas.

E ao mesmo tempo ela passava coisas muito técnicas: o andar base do NÔ, muita coisa de ritmo, que era um trabalho que a gente não tinha, de uma maneira tão clara, de saber o ritmo, o tempo e ter noção da importância de saber variar os ritmos e o tempo, tem uma série de tipos de andares que ela deu, e logo na primeira vinda dela foi uma coisa meio completa, por que o objetivo era chegar no espetáculo. E eu fui colocado como solista, vários momentos na peça eu tinha solo, e foi interessante, porque era uma coisa extremamente codificada, então eu não criava nada nesses termos, ela já dava as formas, o Tadashi um pouco menos, mas acho que todos os bailarinos de butô, como são da dança têm maior noção de coreografia, mas uma coreografia, um pouco diferente, eles trabalham a codificação da forma associada a uma codificação de imagem.

Uma coreografia pra eu ler pra você: O SONHO DA BALEIA, você é uma baleia e a Natsu me dava as imagens: terra de exilados para onde os animais, as baleias foram banidas, daí tem uma determinada.

E isso terra de exilado era uma ação e não é que ela dá uma ação, o como fazer, quer dizer que ela te dá uma forma, mas não está interessada na precisão milimétrica da mesma, numa coisa mecânica, ela até mostra como fazer, mas você usa a sua maneira vai fazer a forma, ela via estava bonito ou não. Mas ela não exigia que seu pé fosse igual ao dela, não é por aí, mas ela exigir a atmosfera, ela vai exigir a sensação que esteja dentro desse universo. Então a terra de exilados era a primeira ação. O chifre do veado, de repente aparecia na cabeça das baleias o chifre do veado, não é que você vai fazer assim, mas a sensação do chifre, essa sensação, então era a coreografia a partir da imagem, dessa sensação.

Eu falo de mim, para você ver como é que é esse trabalho da imagem, por que quando a gente trabalha na Dança Pessoal, no meu caso, é tudo muito sensação que vira corpo e às vezes também trabalho com imagem, mas a imagem vinha da dança, aqui eu começo a aprender o caminho inverso, uma imagem é dada, mas se eu não coloco no meu corpo ela não tem o mínimo sentido.

Nessa coreografia, está tudo descrito aqui, até seria interessante um dia repetir essas coreografias, retomar. E se ela não tomasse o meu corpo, ela percebia na hora. E ela falava está mecânico, forma, você está fazendo, você está querendo, e não era a questão de ser descritivo com o tal do chifre do veado, as imagens ainda que loucas não permitam fechar uma única idéia, não permitem a descrição, é poesia, você tem que entrar, que não exatamente uma coisa que você vê.

E essa coisa da metamorfose, que você está na baleia, aí está no chifre do veado, aí tem duas camadas de céu azul, então você está ao mesmo tempo no tempo, muda de espaço, você é baleia, de repente tem um quadro de pintura, daí a pessoa é o pintor, daí é como se fosse o pintor vendo a baleia, o céu azul, quer dizer tem todo uma metamorfose, de espaços, de tempo e de seres, tudo isso dentro de uma mesma coreografia, daí já é girassol, as vezes era a forma bem isso: tirar as três pétalas do girassol e esse clima de devaneio, tal.

Então o interessante disso, de ver nessas coreografias como você absorve essa imagem, essa sensação que é dada, você cria pra isso dentro dos parâmetros que ela te deu, por que a baleia era deitada, apoiada no cotovelo, não era uma baleia qualquer, era daquele jeito só, e você construía a forma.

Nesse primeiro encontro foi uma coisa completa, desde um treinamento, esse encontro com nossa maneira de trabalhar também, um treinamento físico extremamente puxado, uma coisa oriental, até militar em alguns momentos, de alongamentos, flexões, abdominais. Consciência corporal eles não se preocupam muito não, mas eles combinavam com o outro lado que é dança, música e o corpo livre dançando.

Então a gente partiu disso e chegamos num espetáculo.

Depois que ela foi embora e eu volto pro meu treinamento pessoal, da dança pessoal, o trabalho com ela abriu, porque juntou as imagens de fora e de dentro a partir do corpo e também imagens, ou as vezes quando eu estava dançando livre

vinha alguma imagem, eu tinha a capacidade de deixar entrar mais na imagem, sem medo disso virar uma coisa mais racional, por que eu já sabia lidar com isso e o trabalho do terceiro olho se aprofundou e se desenvolveu muito, tanto que o Cnossos que foi resultado direto dessa coisa da Dança Pessoal é todo no terceiro olho mesmo, o tempo todo, até bem clássico, se você for ver foto de butô até uma coisa bem um coisa do olho cego mesmo.

A gente tava eu com o Luis trabalhando, a gente tava com várias seqüências, possibilidades, algumas cenas já feitas, mas ainda faltava definir tudo isso, na época que ele morreu.

Ele morreu em fevereiro, a gente tinha estréia se não me engano num festival de butô em São Paulo da Maura Baiocchi, e faltava dois meses só para estréia. Fevereiro foi aquela desgraça, não consegui fazer nada. Março tentando retomar e a Natsu veio nesse período. O Simioni e a Ana Cristina estavam tentando me ajudar a fechar um roteiro.

Por que quando estava apenas com o Luis várias coisas a gente pensava de ter uma sequência, de não ter sequência nenhuma, de ter algumas bóias, mas a cada dia eu fazia livre isso, dançaria como danço na sala, mas no fim a gente optou por fechar mesmo, e daí ela veio. Ela foi embora antes de fechar o roteiro. A cena final eu trabalhei muito com ela, que são aqueles flashes backs, o início ela me deu a música.

Os bailarinos de butô partem as vezes de uma coisa muito concreta, eu não lembro porque um dia a gente começou a conversar, eu acabei falando que quando era criança bem pequenininho, andando com a minha avó na beira do Rio lá numa ponte em Pinhal, eu caí da ponte e caí lá embaixo no rio, cheio de pedra e eu caí na areia, no meio das pedras. E ela começou a querer montar uma cena que eu tinha que atravessar de um lado a outro na parede e era uma coisa grudada na parede, eu ia girando e uma hora era eu, uma hora era a minha avó, e eu sei que o Tadashi faz isso. Parece que eles encontram, depois não é nada disso vira uma outra coisa na estética final.

Na outra volta, ela trabalhou muito com improvisações, ela tocou em outros pontos, que também tinha contato com a Dança Pessoal, buscava a utilização da musculatura involuntária, era como se os nervos dançassem, como se os ossos dançassem e não a musculatura que a gente vê, era tentar dançar a dança que partisse de camadas muito internas. Isso o Luis falava também. E na época que eu trabalhei com ele em cima do Cnossos, fiquei um ano sozinho na sala. A gente trabalhava uma coisa que ele chamava de 'ereção muscular', como uma ereção, que é uma coisa que você não controla e que vem, então um pouco a dança daí.

E tinha haver com essa coisa da musculatura involuntária da dança dos nervos da Natsu.

Katsu gen – movimentação ao estímulo da música, através do relaxamento, através da massagem, respiração, pra chegar nesse 'não-pensar'. Nós fazíamos uma coisa oposta, a gente fazia a exaustão, então exauria, até chegar nesse ponto de 'não-pensar' e o corpo indo por outros caminhos, aqui era o esvaziar de novo, o não-ser, esvaziar-se do ego, da identidade pessoal pra conseguir ser todas as coisas. O negócio da metamorfose de novo.

O Tadashi fala em você ser uma tela branca pra daí a sua dança possa ser pintada em cima disso. É o mesmo princípio.

Brincar como criança ter a capacidade de brincar como criança.

Trabalhou muito com musica e corpo, essa coisa de reagir e ela trouxe musicas muito loucas, que são vocalizações, do Carlos Santos, e o corpo tinha fazer e trabalhar diferentes partes, então era uma maneira de encontrar de fazer o corpo encontrar diferentes ações, que não seja o que a gente sempre faz que sejam coisas caóticas, era mesmo buscar esse caos.

Sempre com terceiro olho.

Não mostrar o que você vai fazer, enganar, desorientar, começar uma ação e terminar com outra, esconder as tensões e a força muscular, não desejar fazer. São princípios.

Ela daí partiu para uma outra coisa que é o fantasma, que trabalha esse contexto do não-ser, fazendo ações cotidianas, escovar o dente, pentear o cabelo, só que se deixando fazer, o corpo que se deixa fazer a ação, ele não é ativo.

Mais uma outra série de coreografia, que eram anotações de Hijikata, ela passou. Ela trabalhava tudo muito no tempo, então o chifre do veado vai olhar lá pro céu pra ver as duas camadas em 8 tempos, essa noção ela batia muito, ela ficava no ensaiando contando o tempo até que era introjetado dentro da gente. E fizemos muitas coreografias que ela deu e coreografias de imagens criadas pela gente.

Tinha uma série de imagens que cada um ia propondo e a gente tentava coreografar da maneira como estávamos trabalhando com ela. As figuras da coreografia não são estáticas, fixas, elas estão em movimento, o importante numa coreografia era a transição entre uma figura e outra, é o que o Tadashi fala também o 'entre'.

Entre uma imagem e outra, o modo como o ator-bailarino se transforma de uma imagem para a outra, como faz surgir e aparecer uma figura depois da outra e isso tudo aqui tem uma importância por que é como se você derrete isso a partir do terceiro olho, e surge o novo que vem ali por baixo.

Existe uma sensação interna de imagens para se passar de uma figura para outra, então a dança começa de dentro no interior e só depois ganha corpo, atua no espaço interno.

Primeiro a sensação, depois a ação física, a respiração é muito importante na transição, esvaziar uma imagem antes que a outra surja.

Imagens: pedra, neblina, etc... Coreografias com imagens a partir desse trabalho.

Tem alguns comentários da Natsu:

- Se deter em cada coisa que faz, do que fazer várias coisas.

- Encontrar frase que se repetem. Uma lógica de construção de coreografia, um painel, não da noção, porque as coisas têm que ir e voltar, repetir de outras maneiras, dá uma coreografia.

- Buscar o vazio, do vazio as imagens surgem.

- Buscar a música de cada frase: espacialidade, ritmo, níveis diferentes.

- Nem sempre usar o sentimento, fazer coisas mecânicas, usando o espaço.

O legal do contato com a Natsu era estar em contato com uma pessoa que é uma história viva do Butô, por que ela é da primeira geração do discípulos do Hijikata, foi bailarina dele por muito tempo dele.

Quando você dança é o corpo-morto quem dança seriamente (Hijikata)

- A dança deve incluir a dúvida, não saber o que fazer, dever momentos vagos, onde nem tudo é claro, como na vida.

- Ser nada, deixar o corpo fazer, usar menos mãos e mascaras, por que dão significado muito rápido.

- Trabalhar o eco que você faz, a partir de uma ação deixar o eco e outra coisa vai surgir.

- A verdade tem muitos territórios.

Eles são cheios de frases, de imagem, às vezes eles falam uma coisa, você nem sabe o que tão falando, mas de maneira intuitiva induz o corpo pra ir nesse caminho intuitivo, porque os caminhos nunca são claros, é isso da mão e do rosto. Você tem que ir meio tateando.

Uma outra coisa que eu trabalhei muito foi a dança cega e a sensação que isso me dava. É o corpo que começa a dança indo pra alguma direção.

- A improvisação e a dança codificada devem caminhar juntos. O dentro e fora devem estar juntos, como uma sombra um do outro. A verdade interna e os movimentos desconexos sem sentido algum devem conviver na dança.

- Encontrar uma ação básica, um tema e repetir de diversos modos, variando tamanho, níveis, variando a parte do corpo, usar a imaginação pra encontrar maneiras estranhas de realizar a mesma ação. Usar a imaginação para se colocar em situações estranhas e interessantes: andando dentro da parede, ser um feto, conversar com o céu, são imagens loucas que eles usam.

Tadashi que diz: quando você anda você está pisando em milhões de mortos.

‘Ma’ é a parada viva, com movimentos internos, trabalhamos isso de muitas maneiras. Que a gente chama também a coisa da panela de pressão, que você ta prestes a explodir, mas segura, não explode, você pode fazer forte ou suave, mas a coisa continua dentro.

Tem uma coisa aqui, que foi bem na época que estava fechando o Cnossos. Na improvisação apareceu um cego tocando o espaço que ta no Cnossos, essa figura.

- Dance com o coração.

Pra fechar foi um encontro fundamental mesmo com Natsu que nos abriu essa, o contato com butô e depois dela vieram outros, teve a Anzu Furukawa, o Tadashi , por que tem muito haver mesmo com o que a gente faz.

Em comum entre dançarinos de butô: terceiro olho, esvaziar-se, corpo que é dançado, capacidade de metamorfoses, trabalho com imagens (bem concreta muitas vezes) e a dança a partir das imagens e da sensação. Uma coisa extremamente pessoal, daquela pessoa, a Natsu é totalmente diferente do Tadashi, apesar dos dois serem muitos sutis, o Tadashi chega a ser maior, mas sutil, perto de muitos outros que eu já vi, que são mais exagerados, o próprio Hijikata era mais expressionista. A Natsu era de uma sutileza impressionante, que

ela podia passar que não mexia nada, às vezes, era só o olho e uma coisinha. A gente tem uma gravação de uma dança que ela fez pra gente, depois que o Luis morreu, que ela fez pra nós e para o Luis, ela saiu da sala pegou um punhado de capim e entrou e fez uma dança que não fazia quase nada e que as pessoas choravam, por que era uma força uma coisa, se você ver um vídeo dela é muito sutil as coisas que ela faz. Na Dança Pessoal: eram as coisas recorrentes.

ANEXO 2: A DANÇA PESSOAL EM CENA

“Kelbilim, o cão da divindade”

“Kelbilim, em púnico, o cão da divindade, suposto apelido de Santo Agostinho em sua juventude, é uma homenagem, uma celebração à sua existência. Um encontro com o universo de um homem que passa sua vida tentando resolver o conflito entre o bem e o mal que traz dentro de si. O desespero de uma existência vazia, presa a um corpo, e a busca de um sentido; um caminho que o leve à exaltação do ser humano. Uma experiência extrema, os sentidos à flor da pele, um conflito de forças no corpo, difícil combate entre os prazeres da carne e a dedicação religiosa, tocando nossas vísceras e nos colocando em contato com o “ranger do espírito” desse homem, com suas dúvidas, hesitações, sua beleza, seu dilaceramento. É também homenagem ao trabalho do ator e aos primeiros 8 anos do intenso trabalho de um grupo procurando caminhos... O resultado deste mergulho: uma complexa exploração em torno do que pode a voz e o corpo; um coro interpretando música original inspirada nos cantos ambrosianos; e fragmentos de poemas de Hilda Hilst, misturam-se para trazer a encarnação desta intensa existência. Primeiro espetáculo do LUME estreou em 1988 em um antigo convento de Campinas. Dezesesseis anos depois, em janeiro de 2005, abriu as comemorações de 20 anos do grupo em uma nova versão de iluminação e música.”
(Release retirado do site do Lume Teatro)

O primeiro espetáculo de Dança Pessoal foi **“Kelbilim, o cão da divindade”** era a elaboração da técnica ‘pessoal’ de Carlos Simioni.

O Kelbilim é a combinação de matrizes estabelecidas após o tema estabelecido (Santo Agostinho), o Grotesco e o Sublime, que davam origem ao caos. A construção desse espetáculo surgiu como um momento de costura do material do ator. Segundo Carlos Simioni, a primeira apresentação do Kelbilim foi como se não houvesse público, depois de três anos em sala de trabalho abrir-se ao outro era uma coisa complicada, então decidiram que era necessário trabalhar o

clown e assim foram pesquisando diversas formas de colocar esse material em cena.

Kelbilim conta com atuação de Carlos Simioni, direção de Luís Otávio Burnier e composição musical de Denise Garcia.

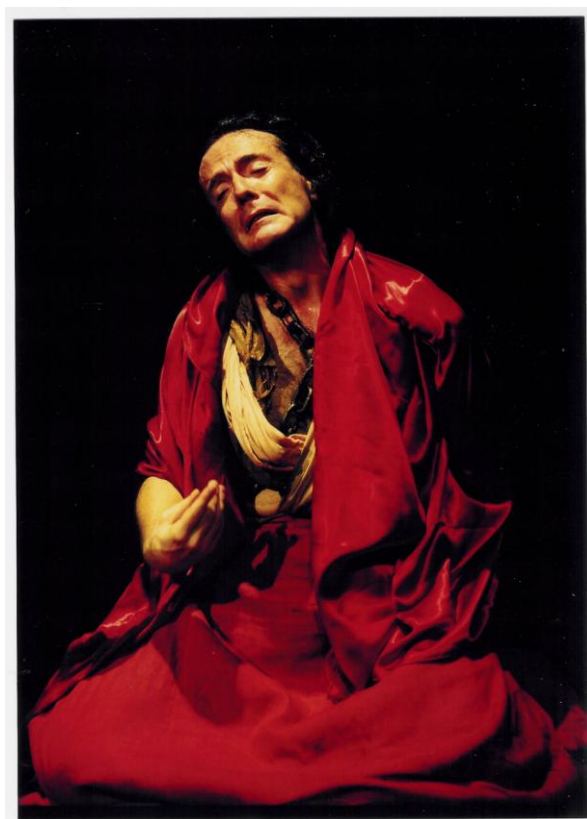


Foto de Tina Coelho

“Cnossos”

“Um mergulho dentro de uma mitologia pessoal onde um homem percorre os corredores de um labirinto na tentativa de encontrar saída, criando um poema perturbador sobre a solidão, os sonhos e os pesadelos que povoam os seres humanos.

Inspirado em textos de Jorge Luis Borges, Lautréamont, Franz Kafka e Mário Quintana, um único ator em cena dança num fluxo constante, esbarrando em imagens, lugares, pessoas esquecidas e pálidas sensações que emergem das profundezas da memória”. (Release retirado do site do Lume Teatro)

O segundo espetáculo de Dança Pessoal **“Cnossos”** teve sua finalização após a morte de Luis Otávio. Porém antes mesmo de sua etapa final, em 1991, quando a primeira vinda ao Brasil da bailarina de butô Natsu Nakashima, Ricardo começa a perceber que em seu treinamento pessoal ele já trabalhava com a idéia de “terceiro olho”, que vai permear o tempo todo do espetáculo, antes mesmo de praticar com a Natsu. Quando ela retorna ao Japão e Ricardo volta ao seu trabalho com o treinamento pessoal, ele insere no seu cotidiano de pesquisa o trabalho realizado com ela com as imagens externas, somando ao seu trabalho de Dança Pessoal.

A Natsu vai retornar ao Lume em 1995, cerca de dois meses após a morte de Luis Otávio e auxilia no encerramento do espetáculo, como podemos ver no trecho abaixo:

A gente tava, eu com o Luis trabalhando, a gente tava com várias seqüências, possibilidades, algumas cenas já feitas, mas ainda faltava definir tudo isso, na época que ele morreu, ele morreu em fevereiro, a gente tinha estréia se não me engano num festival de butô em São Paulo da Maura Baiocchi, a gente tinha 2 meses, então. Fevereiro foi aquela desgraça, não consegui fazer nada. Março tentando retomar

e a Natsu veio nesse período, e estavam o Simioni e a Ana Cristina tentando me ajudar a fechar um roteiro um esqueleto. Por que quando estava apenas com o Luis várias coisas a gente pensava de ter uma sequência, de não ter sequência nenhuma, de ter algumas bóias, mas a cada dia eu fazia livre isso, dançaria como danço na sala, mas no fim a gente optou por fechar mesmo, é, e daí ela veio. Ela foi embora antes de fechar o roteiro. A cena final a gente trabalhou muito, que são aqueles flashes backs que tem, quando tudo volta, o início ela me deu a música (...) ela nos ajudou muito no fato de estar aqui, de estar trabalhando comigo, era uma força pra uma retomada.

Todo o processo de trabalho desses dois atores pode ser lido com detalhes no livro de Luis Otávio Burnier, intitulado “A arte de ator: da técnica à representação”.



Foto de Tina Coelho

“MA” de Tadashi Endo

*MA mostra retratos das mudanças
MA dança a circulação da história univesal
MA faz o visível invisível
MA convida-o a seu emptyness interno
MA enche sua alma com uma satisfação profunda.*

O MA é o espaço entre as coisas. No Butoh-MA o olho gira do mundo exterior para o mundo interno. (Retirado do Site oficial de Tadashi Endo - <http://www.butoh-ma.de>)

