



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE TEATRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

VINÍCIUS DA SILVA LÍRIO

POÉTICAS HÍBRIDAS:

BANDO DE TEATRO OLODUM

+ BUTÔ DE TADASHI ENDO

NOS ENTRE-LUGARES DA CRIAÇÃO CÊNICA

**SALVADOR
2014**

VINÍCIUS DA SILVA LÍRIO

**POÉTICAS HÍBRIDAS:
BANDO DE TEATRO OLODUM + BUTÔ DE TADASHI ENDO
NOS ENTRE-LUGARES DA CRIAÇÃO CÊNICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira

SALVADOR
2014

L768 LÍRIO, Vinícius da Silva

Poéticas Híbridas: Bando de Teatro Olodum + Butô de Tadashi Endo nos entre-lugares da criação cênica / Vinícius da Silva Lírio. - Salvador, 2014.

269 f.: il.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira

1. Artes cênicas - criatividade 2. Teatro contemporâneo 3. Poéticas híbridas I. Título.

CDD 792

VINÍCIUS DA SILVA LÍRIO

"POÉTICAS HÍBRIDAS: BANDO DE TEATRO OLODUM + BUTÔ DE TADASHI
ENDO NOS ENTRE-LUGARES DA CRIAÇÃO CÊNICA"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 28 de julho de 2014.

Banca Examinadora



Prof. Dr. ÉRICO JOSÉ SOUZA DE OLIVEIRA (Orientador)



Prof. Dr. JOSÉ ANTÔNIO SAJA RAMOS NEVES DOS SANTOS (UFBA)



Prof.^a. Dr.^a. SÔNIA LUCIA RANGEL (PPGAC / UFBA)



Prof. Dr. HAENZ GUTIERREZ QUINTANA (UFBA)



Prof. Dr. GLÁUCIO MACHADO SANTOS (PPGAC/UFBA)

Às mulheres da minha família.
Todas elas humanos híbridos
em suas lutas diárias,
em suas sensibilidades e hombridades
em suas memórias,
em seus afetos,
em seus tantos seres no mundo,
nos múltiplos papéis de suas existências.
E especialmente à
Laureci Ferreira da Silva, minha mãe, minha inspiração;
Silene Silva Lírio e Maria Ferreira da Silva, minhas avós;
Celuane Regina Lírio e Maria das Graças Lírio Barbosa, minhas tias;
Thalita Regina da Silva Lírio, minha parceira, minha irmã;
e sempre
à Blandina Moreira Silva (*in memoriam*),
minha bisavó, mãe, mulher, híbrido heroico e sublime de tantas gerações.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, sempre, a Deus, por ter me dado foco, persistência e luz aos meus pensamentos no curso desse trajeto.

Aos meus familiares, amigos e pares nas Artes Cênicas, pelo incentivo, respeito e compreensão nesse momento transitório.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Érico José, exemplo de ética, comprometimento e generosidade. Obrigado por tudo que compartilhou e contribuiu para que esse estudo pudesse ir além das linhas do meu horizonte!

A todos os meus colegas da vida acadêmica pelas trocas, diálogos e carinho.

Aos meus professores da vida toda: obrigado sempre!

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia pela oportunidade de continuar investigando práticas e saberes no Teatro.

Junto a esta instituição, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por ter me concedido uma bolsa de estudos para dinamizar a minha formação.

A Marcio Meirelles, por, mais uma vez, ter aberto as portas e mediado de forma tão generosa a minha relação com Bando e Tadashi Endo.

A Tadashi Endo por sua atenção, disponibilidade e contribuição em tantos níveis para esse estudo e para meu pensar/fazer artístico.

Por fim, meu imenso agradecimento ao BANDO DE TEATRO OLODUM pela obra criada, pelo acesso à sua poética e pelo tempo compartilhado. Obrigado a Valdinéia Soriano e Leno Sacramento pela atenção e disposição de sempre! Novamente, obrigado ao grupo pela oportunidade incrível de apreciar a todos vocês em cena.

A manifestação do arco-íris não depende só do sol e da terra mas também do homem, pois o arco-íris acompanha seu espectador quando este se movimenta. Daí cada um ver um arco-íris diferente. Cada pessoa, pelo modo como se coloca entre o céu e a terra e pela atividade de sua organização perceptiva individual do mar universal de cores, destaca uma forma que corresponde ao seu próprio arco-íris.

L. Hauscaka, 1987.

LÍRIO, Vinícius da Silva. **Poéticas Híbridas: Bando de Teatro Olodum + Butô de Tadashi Endo nos entre-lugares da criação cênica.** Salvador: UFBA, 2014. 268f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2014.

RESUMO

O presente estudo apresenta uma série de reflexões deflagradas no contato com a poética do espetáculo DÔ, do Bando de Teatro Olodum com direção do mestre de butô Tadashi Endo. Desenvolvido durante o ano de 2012, esse processo criativo constituiu-se como espaço-tempo de entrecruzamento e atualização de matizes culturais diversos, por meio de um projeto dinâmico que hibridizou princípios de uma prática específica de butô, a de Tadashi Endo, e os traços de uma teatralidade profundamente marcada pelas culturas que a atravessam, aquela do Bando. Considerando essa rede transcultural, as articulações desenvolvidas no decorrer dessa tese sinalizam alguns traços e desdobramentos daquilo que se reconheceu, aqui, como Poéticas Híbridas. Para tanto, foi realizada uma abordagem dessa poética enquanto ato criativo em processo, a partir da apreciação dos rastros da criação, sua maior parte em registro audiovisual, entrevistas com os sujeitos dessa obra, materiais publicados pelos mesmos e expectativa do espetáculo em si, a fim de identificar os fenômenos implicados nessa montagem. Junto a isso, os pensamentos de alguns estudiosos das Artes Cênicas, dos campos das culturas e Ciências Humanas, bem como, filósofos, foram basilares para a abordagem e os desdobramentos reflexivos implicados nesta tese, a citar: Christine Greiner (1998; 2000; 2005), no que tange aos estudos do corpo e do butô; Sônia Azevedo (2009) e Lúcia Romano (2008), no que se refere às discussões acerca do lugar do corpo e de seus fenômenos na cena; Stuart Hall (2003a; 2003b; 2006), Homi Bhabha (1996; 2010) e Nestor G. Canclini (1982; 2011), cujos estudos versam sobre os processos identitários e culturais no contexto dos campos híbridos e das nações pós-modernas; Michel Maffesoli (2008; 2007), cujo pensamento sugere diferentes formas de lidar com os fenômenos socioculturais; estudiosos como Jean-Pierre Ryngaert (1995; 1998), Patrice Pavis (2010a; 2010b; 2008) e Sílvia Fernandes (2010), que trazem reflexões importantes para pensar os projetos poéticos na cena contemporânea; por fim, dentre outros, vale citar o nome de Cecília de Almeida Salles (2008; 2009), cujos estudos contribuíram em muito para a abordagem metodológica dessa pesquisa. As articulações desenvolvidas no corpo dessa tese foram desencadeadas a partir de questões relacionadas à poética em si, isto é, seus processos e procedimentos, seu espaço-tempo e os sujeitos nela envolvidos, com o intuito de construir uma rede de pensamentos considerando o modo como foram estabelecidas as conexões, os agenciamentos e mediações entre os desejos, discursos e culturas envolvidas no processo criativo. Esse estudo acabou por mapear os vetores (procedimentos, movimentos, memórias, discursos, práticas, etc.) que, articulados, constituíram essa poética do Bando e de Tadashi. Nesse caminho, foram realizadas uma série de reflexões sem, no entanto, encerrá-las, o que faz deste um estudo de ideias provisórias.

Palavras-chave: Poéticas Híbridas, Teatro Contemporâneo, Butô de Tadashi Endo, Bando de Teatro Olodum.

LÍRIO, Vinícius da Silva. **Hybrid Poetics: Bando de Teatro Olodum + Tadashi Endo's Butoh in-between of scenic creation.** Salvador: UFBA, 2014. 268p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2014.

ABSTRACT

This study presents a series of reflections triggered by contact with the DÔ poetics, spectacle of *Bando de Teatro Olodum* under the direction of the Butoh master Tadashi Endo. Developed during the year 2012, this creative process was established as a space-time of crisscross and update of cultural nuances various through a dynamic project that hybridized principles of a specific practice of Butoh, the one of Tadashi Endo, and traces of a theatricality deeply marked by cultures that cross it, that one of *Bando*. Considering this transcultural space, the articulations developed during this thesis indicate certain traits and developments of what is recognized here as Hybrid Poetics. Therefore, an approach of this poetic as a creative act in process, from the enjoyment of creating tracks, mostly in audiovisual recordings, interviews with the participants in that work, materials published by them and expectation of the show itself, to identify the phenomena involved in this poetic. In addition, some theoretical thoughts of Performing Arts, fields of cultures and Humanities, as well as philosophers, were fundamental to the approach and reflective developments implicated in this thesis, among them: Christine Greiner (1998, 2000, 2005), in regard to studies of the body and Butoh; Sônia Azevedo (2009) and Lúcia Romano (2008), in relation to discussions on the place of the body and its phenomena in the performance; Stuart Hall (2003a, 2003b, 2006), Homi Bhabha (1996, 2010) and Nestor G. Canclini (1982, 2011), whose studies are related to the identity and cultural processes in the context of hybrid fields and post-modern nations; Michel Maffesoli (2008, 2007), whose ideas suggests different ways of dealing with the socio-cultural phenomena; scholars such as Jean-Pierre Ryngaert (1995, 1998), Patrice Pavis (2010a, 2010b, 2008) and Sílvia Fernandes (2010), which bring important insights to think the poetic projects in the contemporary theatre; Finally, among others, it is worth mentioning the name of Cecilia de Almeida Salles (2008; 2009), whose studies have contributed much to the methodological approach of this research. The articulations developed in the body of this thesis were triggered from issues related to the poetic itself, in other words, its processes and procedures, its space-time and the participants involved in it, aiming to build a network of thoughts considering how connections, negotiations and mediations between the desires, discourses and cultures involved were established in the creative process. This study turned out to map the vectors (procedures, movements, memories, discourses, practices, etc.) which, articulated, constituted this poetics of Bando and Tadashi. In this way, a series of reflections were performed without, however, close them, which makes this a study of provisional ideas.

Keywords: Hybrid Poetics, Contemporary Theatre, Tadashi Endo's Butoh, *Bando de Teatro Olodum*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 -	Leno Sacramento, Arlete Dias, Elane Nascimento (à esquerda, ao fundo) e Sérgio Laurentino (à direita, ao fundo)	p. 49
Foto 2 -	Sérgio Laurentino e Elane Nascimento	p. 54
Foto 3 -	Atuantes do Bando de Teatro Olodum / Tadashi Endo frente à experimentação	p. 59
Foto 4 -	Elane Nascimento	p. 61
Foto 5 -	Trabalho com danças afro sob o olhar de Tadashi (ao fundo)	p. 68
Foto 6 -	Sérgio Laurentino, Leno Sacramento e Edinaldo Muniz em cena de DÔ	p. 70
Foto 7 -	Elane Nascimento, Leno Sacramento, Valdinéia Soriano, Sérgio Laurentino, Edinaldo Muniz e Ridson Reis, os atuantes de DÔ, e Tadashi Endo: improvisações com objetos da infância	p. 72
Foto 8 -	Leno Sacramento e os objetos de sua infância	p. 79
Foto 9 -	Makota Valdina em projeções no espetáculo <i>Bença</i>	p. 83
Foto 10 -	Valdinéia Soriano	p. 87
Foto 11 -	Valdinéia Soriano, Ridson Reis e Edinaldo Muniz em relação com bolinhas coloridas em cena de DÔ	p. 92
Foto 12 -	Ridson Reis e a caminhada no início de DÔ	p. 97
Foto 13 -	Ridson Reis, Valdinéia Soriano, Elane Nascimento, Leno Sacramento, Sérgio Laurentino, Fábio Santana, Edinaldo Muniz – Corporalidades a partir da energia de Orixás	p. 105
Foto 14 -	Valdinéia Soriano e Fábio Santana em suas danças próprias ...	p. 124
Foto 15 -	A atuante Valdinéia Soriano e seu objeto da infância	p. 129
Foto 16 -	Leno Sacramento e outros corpos subjetivados em DÔ	p. 131
Foto 17 -	Corpo de um dos atuantes de DÔ em busca de outra forma de ser/estar na cena	p. 145
Foto 18 -	Elane Nascimento e uma máscara de sua dança própria	p. 148
Foto 19 -	Melquesolen Sacramento dos Santos: Leno Sacramento	p. 152
Foto 20 -	Re-presentações de energias dos orixás em trânsito nos corpos dos atuantes	p. 156
Foto 21 -	Tadashi Endo e Elane Nascimento (ao fundo)	p. 164
Foto 22 -	Corpos alterados em situação de <i>Bença</i>	p. 172
Foto 23 -	Múltiplas corporalidades de DÔ e a pintura. Na foto: Valdinéia Soriano, Leno Sacramento, Sérgio Laurentino, Edinaldo Muniz e Fábio Santana	p. 174
Foto 24 -	Experimentos com sonoridades. Leno Sacramento, Tadashi Endo (de costas) e Jarbas Bittencourt (na percussão)	p. 179
Foto 25 -	Jarbas Bittencourt Tadashi Endo e atuantes do Bando (ao fundo) em experimentos sonoros	p. 188
Foto 26 -	Corpos em contato com o <i>Outro</i>	p. 190
Foto 27 -	Ridson Reis e Sérgio Laurentino a expressar algo de Si	p. 198
Foto 28 -	Elane Nascimento e Sérgio Laurentino por entre as bolinhas coloridas	p. 201
Foto 29 -	Atuantes carregando a enorme bola em cena de DÔ	p. 212

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
INTERSTÍCIO PRELIMINAR: REDE TEÓRICO-CONCEITUAL	30
INTERSTÍCIO I - MATIZES DA POÉTICA DE DÔ	47
I.1 DÔ: um híbrido de vivências	57
II.2 Perceptos e afetos: o lugar da memória no trabalho do atuante de DÔ..	71
I.3 Interpretar, não: Ser. Os trânsitos em <i>devir</i> do sujeito na cena de DÔ ou a presença à deriva	84
INTERSTÍCIO II - FLUXOS NO/DO CORPO EM ZONAS INTERSTICIAIS DE CRIAÇÃO	95
II. 1 <i>Umwelt</i> : trânsitos nos/dos corpos na poética de DÔ	115
II.2 A dança de imagens em zonas intersticiais de criação	126
INTERSTÍCIO III - O CORPO TRANSCULTURADOR NA POÉTICA HÍBRIDA DO BANDO	138
III.1 Ser e não ser: a “lógica do <i>E</i> ” e as potencialidades do corpo em DÔ ..	151
III.2 O “corpomídia” e as reinvenções de Si na poética de DÔ	163
INTERSTÍCIO IV- UM ESPAÇO-TEMPO TRANSCULTURAL: DÔ, HÍBRIDO DE MATIZES CULTURAIS	177
IV.1 Bando + Butô de Tadashi Endo: estratégias de representação cultural numa poética híbrida	190
IV.1.1 A dinâmica de atualização de matizes culturais e práticas criativas em DÔ	199
IV.2 Ecos da hibridização: o Butô do Bando	205
IV.3 <i>Entre a pororoca e o encontro das águas: um “terceiro espaço” – DÔ</i>	209
CONSIDERAÇÕES FINAIS- PROVISÓRIAS	
ENTRE O FRAGMENTO, A DIVERSIDADE, O CAOS E A POTÊNCIA	218
REFERÊNCIAS	228
APÊNDICES	233
ANEXOS	264

INTRODUÇÃO



Foto: João Meirelles, 2012

Em 2012, dois universos atravessados por matizes culturais diversos, por multiplicidades e identificações continuamente criadas e recriadas, hibridizaram-se no teatro. Esse movimento ocorreu no processo de criação do espetáculo DÔ, do Bando de Teatro Olodum, com direção do mestre de Butô, Tadashi Endo.

Num contexto de limites diluídos, fluídos, flexíveis, moles, caminhou-se por *entre* as aberturas de um processo criativo, atualizando¹ o que havia de potencial em um *dever* criativo que mobilizou aqueles artistas. *Trânsitos* ilimitados e contínuos foram sendo desenvolvidos em meio ao “desconhecido”. Esse *transitar por entre*, sem demarcar pontos de partida e/ou de chegada, transformando condições, estados, lugares, reinventando-se, foi o motor do movimento, da poética², do *entre-lugar* que constituiu DÔ.

É esse espaço que me interessa: o meio. O espaço-tempo intervalar onde e quando as coisas acontecem, campo no qual os encontros e os diálogos se atualizam. Lugar onde o movimento criativo se constitui enquanto tal. A poética em seu *dever*. É daí que parto e por onde danço num trânsito perene.

Concentro-me no fenômeno: em seus processos e procedimentos, no seu espaço-tempo e em seus sujeitos agentes. De que forma aquele projeto cênico foi criado? De que maneira se deram as conexões, os agenciamentos e as articulações entre os desejos dos criadores envolvidos? As respostas estão no ato criador. Sendo este inacabado, esse estudo foi também construído em movimento e mantém o seu caráter provisório. Como uma imagem em metamorfose que ganhou seus traços móveis a partir de *um olhar* e de múltiplas *vozes*.

O foco aqui é uma obra cênica em construção: o processo através do qual a cena foi sendo articulada, hibridizando matizes e criando uma experiência a partir de

¹ Deleuze e Guattari (2006) entendem a atualização como sendo um movimento construtivo que implica a criação enquanto processo de construção sobre um plano que lhe confere autonomia. Nesse passo, o ato de atualizar estaria relacionado a um movimento e situação em que não há separação entre o virtual (aquilo que está potencialmente a ser realizado) e o atual, seria a atualização em processo. Logo, “[...] atualizar-se é diferenciar-se [...]. Cada diferenciação é uma integração local, uma solução local, que se compõe com outras no conjunto da solução ou na integração global” (Ibid., p. 199). Assim, no contexto desse estudo, o uso desse termo e seus derivados estariam relacionados a essa dinâmica por meio da qual a poética busca autonomia e diferenciação em relação aos elementos e procedimentos nela implicados.

² Esse termo é utilizado aqui a partir do que Luigi Pareyson (1997, p. 11), filósofo criador da “teoria da formatividade”, entende por “Poética”: “[...] programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística”. Tal perspectiva atravessa essa pesquisa, especialmente no olhar lançado para o processo criativo em busca do diálogo com o conjunto epistemológico e metodológico específico (procedimentos e recursos cênicos, discursos e sujeitos agentes) do mesmo.

determinadas características específicas que a própria poética foi delineando. Investi na compreensão da tessitura que atravessou essa obra e o seu *devoir* criativo.

Nesse sentido, dialogo com o pensamento de Greiner (2000, p. 358), que toma um movimento do balé clássico (o *plié*) para refletir acerca da construção de um pensamento filosófico. Segundo ela, “o que importa não é o *plié*, mas: o *plié*, a sua natureza, quem faz, o que o criou, o ambiente onde ele vive, como aquele conhecimento chegou naquele corpo, como foi processado, como vai evoluir. [...] todas essas informações estão sim no *plié*”. Esse entendimento diz muito sobre a abordagem metodológica e modo como a poética é vislumbrada aqui.

Este estudo foi realizado considerando a poética do espetáculo DÔ, do Bando de Teatro Olodum, com direção do mestre de butô Tadashi Endo³. O processo criativo dessa montagem foi desenvolvido em 2012, com estreia em outubro desse mesmo ano.

No entanto, meu interesse pelo Teatro do Bando não é recente. Aproveito, então, para trazer aqui, nesse espaço introdutório, alguns traços das criações desse grupo, por meio das quais já sinalizo o que me instigou, em primeira ordem, a investigar a poética do mesmo.

Para tanto, pontuo algumas linhas de localização do Bando de Teatro Olodum no Teatro baiano e brasileiro. Concentro-me, para isso, no percurso histórico-discursivo-cênico⁴ do grupo, destacando alguns aspectos que justificaram e justificam a sua pertinência na atualidade e na oportunidade de sua formação.

Parto, nesse caminho, das palavras da atriz Valdinéia Soriano ao ponderar acerca do teatro feito pelo Bando:

Eu acho que a gente sempre teve a frente, sabe?! Quando surgiu era um grupo a frente porque não tinha nenhuma companhia negra em 90 com essa força, né?! Então, a gente tava à frente. [...] Então, eu acho que agora é mais isso, sabe, é um teatro negro à frente um pouquinho, pelo menos dentro de Salvador, do tempo. [...] eu fico super assustada com essa invasão tecnológica e tal, mas que é necessária. [...] Apesar d'agente trazer toda essa coisa tecnológica [em Bença, espetáculo de 2010] a gente vem pra raiz, vem pra terra, quando a gente vem com os instrumentos... tem instrumento ali que é africano mesmo, aquele é... o “djembê” que a gente toca, que é de

³ Tadashi Endo, mestre de Butô, é diretor do *Mamu Butô-Center* e do *MAMU International Butô Festival*, em Göttingen, na Alemanha. Seu trabalho perpassa pelo Teatro Nô, Kabuki e Butô, assim como por formas tradicionais de teatro ocidental, as quais ele estudou no Seminário Max-Reinhard, em Viena. Foi discípulo e parceiro artístico de Kazuo Ohno, criador, junto com Tatsumi Hijikata, do Butô. (Informações contidas no programa do espetáculo *Dô*)

⁴ Esse percurso não tem um caráter cronológico e linear das montagens do Bando, na medida em que se volta para os traços das manifestações cênicas desenvolvidas pelo grupo em articulação com o universo transcultural do qual faz parte.

*África. Tudo africano. Então, a gente não perde essa referência. [...] Então, a gente tá ali dentro. [...] Então é isso, eu acho que a gente tá fazendo um teatro pra frente, [...] atualizado, é um teatro atual. O teatro do Bando, eu acho que é um teatro atual. Você não perde nada ao seu redor, a anteninha lá do ator do Bando tá lá toda ligadinha. [...] Não deixa de ser negro, porque somos nós fazendo, falando dessas coisas, mas é um teatro atual.*⁵

É importante perceber que, na conjuntura do teatro contemporâneo, não se trata somente da presença do negro ou dos critérios raciais para composição da cena no palco. Isso porque, como reconhece Stuart Hall (2006, p. 62), “*as nações modernas são, todas, híbridos culturais*”. Assim, na cena como nas sociedades contemporâneas, fica desmistificada a ideia de identidades nacionais unificadas.

Nesse passo, num espaço híbrido (o brasileiro), onde se fundam grupos como Bando, diz respeito à percepção de que a imagem, a cena, a representação, o acontecimento configuram manifestações que vão além do “dizer” ou “inserir” algo/alguém num contexto, em uma oportunidade discursiva/representativa. Trata-se de abordar, discutir, ponderar, “presentar”⁶ a alteridade, o contato, os cruzamentos, os “eus” e os “outros” e as diferenças oriundas desse campo de dimensões e articulações epistemológicas várias em um movimento transcultural.

Esse traço é o alicerce do que aponte, já no meu estudo de Mestrado, como movimento transcultural do Bando de Teatro Olodum, isto é, o contato, as tensões, as fricções e os diálogos entre as diversas culturas entrecruzadas no território brasileiro (e fora dele).

Trata-se de um conjunto de articulações cênicas que é reflexo das tensões epistemológicas que caracterizam os universos híbridos. Em outros termos, implica reconhecer e transplantar para o tablado o que nos propõe Hall (2003b, p. 230) acerca do pertencimento cultural e da diferença – de onde toda imagem (cênica, nesse caso) costuma ser compreendida: “*‘A diferença’ tem sido destacada. [...] A diferença significa. Fala*”⁷ (grifo do autor). A atriz Elane Nascimento traduz, na sua visão acerca do teatro do Bando, a proposta desse estudioso:

É diferente, não sei se é porque a gente fala da gente, fala das nossas questões, dos nossos incômodos. A gente não pega o texto de uma outra pessoa, uma abordagem de uma outra pessoa, pra poder colocar no palco. A gente fala do nosso dia-a-dia, da nossa

⁵ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim, durante o processo de criação do espetáculo *Bença*, em 2010.

⁶ Termo trazido por Sílvia Fernandes (2010) para tratar do possível apagamento da representação, aspecto que tratarei com mais profundidade oportunamente, ainda nesse estudo.

⁷ Livre tradução para: “*‘Difference’ has been marked. [...] Difference signifies. It ‘speaks’.*”

*realidade e é um teatro, um tipo, se existe, que transforma, tem um poder de transformação muito vivo [...].*⁸

Esse entendimento se articula com a compreensão de Hall (2003b) de que todo o repertório imagético e os efeitos visuais por meio dos quais a diferença tende a ser representada estão dentro de um sistema de representação relacionado ao momento histórico no qual é composto. É sobre esse sistema, no contexto do Bando, que trato agora.

Na segunda metade do século XX, explodiam no mundo o movimento do “*black power*” (poder negro) e a imagem “*black is beautiful*” (negro é lindo), em especial na América do Norte, o que trouxe à tona a imposição do respeito e auto estima das culturas e identidades ligadas a esses movimentos. Salvador, campo de referência transcultural do Brasil, não demorou a ser impactada pela imagem do “negro é lindo”, sobretudo entre os jovens negros, cuja influência advinha, em especial, da difusão da *soul music* pelo mundo: a identificação étnica passou a determinar novos padrões estético-culturais. “Aí não deu outra. O soul cedeu passagem ao ijexá e o funk tornou-se irmão musical do afoxé, para fazer valer a festa baiana com atitude [...]” (UZEL, 2003, p. 22).

Foi nesse movimento, depois da ascensão dos tambores e de sua sonoridade ganhar espaço no mercado musical baiano e brasileiro – cenário no qual a banda Olodum ganhou visibilidade – que, enfim, um grupo cultural vislumbrou a oportunidade de uma aproximação da dança e do teatro. É nesse contexto que é criado o Bando de Teatro Olodum.

O Bando foi fundado em outubro de 1990, na capital baiana, sob a proposta do Grupo Cultural Olodum para ampliar e diversificar as atividades do Grupo e a sua presença na produção cultural da Bahia. O objetivo era produzir um teatro fincado nas referências culturais com aos quais conviviam aqueles sujeitos agentes no contexto da Bahia, relacionando-se com a contemporaneidade.

Surgia no teatro baiano, então, um grupo com perspectivas ideológicas, que se voltavam para a disseminação das culturas afro-brasileiras, com temáticas e estéticas que traziam à tona discussões político-sociais e, ainda, promovia a afirmação de seus matizes culturais no palco.

⁸ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim, durante o processo de criação do espetáculo *Bença*, em 2010.

Em princípio, a sua proposta cênica tinha por eixo a ideologização da etnicidade negra e mestiça e a representação da identidade cultural dos sujeitos agentes que o compunham. O objetivo era de estimular a formação de uma alta consciência política e de um modo de articulação cênica que refletisse sobre a rede de interesses, os conflitos étnicos e os traços culturais, perfeitamente inseridos na dinâmica das sociedades complexas do mundo contemporâneo. Nas palavras de Marcos Uzel⁹ (2003, p. 12): “O Bando de Teatro Olodum não se esconde. Futuca a onça com vara curta, mexe na ferida, dá a cara para bater e prova sem medo de errar ou de deixar alguma fragilidade exposta, pois acredita no que diz ao seu público”.

Para a atriz Alerte Dias, trata-se de um teatro que “[...] *é dinâmico, é inovador, é questionador, não traz as respostas, porque as respostas nós não temos, mas levamos muita gente, a juventude, a juventude negra, a refletir, a se ver no espelho, a se olhar de outra forma*”¹⁰.

Esse traço tem sido mantido e ampliado na teatralidade do grupo pelo trabalho conjunto entre os diretores, Marcio Meirelles e Chica Carelli, o coreógrafo, Zebrinha, o diretor musical, Jarbas Bittencourt, e pelos atuantes que são o expoente direto de expressão e de contato com o outro, através da cena. São esses os alicerces que norteiam a poética e desenvolvem continuamente a teatralidade do grupo.

O Bando subiu ao palco pela primeira vez em 25 de janeiro de 1991, no Centro Histórico de Salvador-Bahia, na antiga faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Homens e mulheres de diferentes gerações, todos negros, promovendo, de cara, um contraste entre o que aquele grupo trazia enquanto discurso e proposta estética e um espaço que talvez, em outros tempos, sua presença fosse vetada.

⁹ Marcos Uzel é jornalista e crítico teatral. No ano 2000, quando o Bando de Teatro Olodum completou 10 anos de existência, Uzel foi convidado pelo grupo para escrever sua biografia. A sua escolha foi justificada, na época, por sua contribuição para imprensa baiana, tendo ele feito, segundo o diretor do Bando, um dos melhores registros do teatro da Bahia. Para redigir a obra que lhe foi pedida, além de sua experiência enquanto espectador do Bando, Uzel ouviu atores, diretores e colaboradores, além de acessar o arquivo do grupo, fotos e matérias publicadas na imprensa. Desse contato é que surgiu o livro *O Teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular*. Mais recentemente, em 2012, esse mesmo autor lançou o livro *Guerreiras do Cabaré: a mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum*, obra na qual ele aborda as estratégias discursivas utilizadas pelo Bando de Teatro Olodum para representar as personagens femininas do espetáculo *Cabará da Rrrrraça*, dirigido por Marcio Meirelles. Essa peça, encenada exclusivamente por artistas negros, já está a mais de 15 anos em cartaz.

¹⁰ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim, durante o processo de criação do espetáculo *Bença*, em 2010.

Esse contraste, embora nem de longe remonte a dinâmica histórica de outrora, de algum modo, é representado no quadro conjuntural sobre o qual o Bando estreia, trazendo para a sua cena, por meio da palavra, da dança e da música e, mais recentemente, de outras possíveis dramaturgias e das mídias diversas, de possibilidades de expressão “distantes” dos universos afros: reflexo de um espaço de encontros e cruzamentos múltiplos.

O repertório desse grupo, desde sua criação até sua encenação mais recente, edificou em sua teatralidade o próprio elo entre o passado, o presente e lançou vistas potenciais sobre o que estar por vir, o futuro. De tal maneira que, nesses deslocamentos espaço-temporais, é que se fez contemporânea.

Foi nesse percurso, em comemoração aos 20 anos de existência do Bando, que foi criado *Bença*, um “espetáculo instalação”, como o caracteriza seu próprio diretor, Márcio Meirelles. E, então, em 2012, um marco inédito no grupo: um diretor externo assume a encenação. É quando é criado o espetáculo *DÔ*, um híbrido cultural e cênico. Esse movimento de reinvenção é que inseriu e ratifica a presença da cena do Bando no panorama das “teatralidades híbridas da cena contemporânea” (FERNANDES, 2010).

Parto desse reconhecimento para justificar e reforçar o meu interesse no desdobramento do meu estudo de Mestrado, no desenvolvimento de uma pesquisa que reconheça, assuma, dialogue, transite, articule e crie uma rede de reflexões considerando a poética híbrida do Bando de Teatro Olodum, na cena (na encenação em si ou em mostras processuais) e fora dela (processo de criação e campos de interferências socioculturais)¹¹.

Assim, meu interesse por *DÔ* surgiu após o seu processo criativo, já na apreciação do espetáculo. Quando vivenciei aquela experiência cênica me senti extremamente frustrado por não ter acompanhado a sua criação de perto. Vi ali um campo potencial para se pensar esse momento (tardio) de revisão das experiências criativas para encenação teatral na Bahia e no Brasil.

Já havia iniciado essa discussão em meu estudo de Mestrado, também atravessado por um espetáculo do Bando, e dar continuidade àquela reflexão considerando uma outra poética, que aparecia como uma espécie de eco daquela primeira, foi irresistível.

¹¹ Essas duas dimensões aparecem aqui segmentadas, mas compõem o todo que caracterizam o que Luigi Pareyson (1997, p. 11) entende por “Poética”.

Estava em um estudo avançado a partir de outros processos criativos, mas resolvi recomeçar. Não por achar que este ou aqueles tinham algo de menos ou a mais para oferecer. Mas por responder a um desejo que me mobilizou enquanto pesquisador e homem de teatro. Acho que a pesquisa é feita também por essas vias dos afetos e das identificações. DÔ, de fato, me tocou profundamente.

Dante disso, fui procurar o Bando para pensar meios de acessar o processo, ainda que somente pelo discurso deles. Para minha surpresa, eles tinham um vasto material audiovisual de registro das visitas de Tadashi e dos trabalhos realizados com ele. Minhas reflexões foram desenvolvidas muito a partir da apreciação dessas imagens. Agregado a isso, em muitos vídeos e textos publicados (inclusive no programa do espetáculo) havia depoimentos e reflexões dos sujeitos agentes de DÔ sobre esse processo, aos quais assisti diversas vezes.

Por fim, para manter um diálogo mais direto, entrevistei dois dos atuantes de DÔ, Leno Sacramento e Valdinéia Soriano, e o próprio Tadashi Endo¹². Além disso, mantive conversas informais com os demais atuantes e diretores do Bando a fim de entender por meio de suas vozes como se deu o processo. Em maio de 2013, tive a única oportunidade presencial de apreciar um ensaio de DÔ.

A criação desse espetáculo se deu em três etapas: 1) a primeira delas ocorreu entre fevereiro e março de 2012, quando Tadashi Endo esteve em Salvador-BA e realizou um workshop com o Bando de Teatro Olodum, definindo o elenco do espetáculo, segundo ele, pela energia, memórias e afetos que aqueles sujeitos específicos disponibilizaram no decorrer dessa etapa, que deu início ao processo criativo; 2) quando Tadashi partiu, havia o que os atuantes chamaram de “esqueleto” da encenação, os princípios do pensamento butô aos quais iriam acessar (sem reproduzir, mas a respeitar) e a importância do movimento de hibridização com os traços da teatralidade do Bando, daqueles atuantes e dos matizes culturais que os atravessavam. A partir daí, Chica Carelli, uma das diretoras do grupo, ficou responsável pela mediação do processo e por manter um diálogo com o mestre de butô; por fim, 3) Tadashi retomou o contato direto com a poética em setembro de 2012, mantendo um trabalho diário com os atuantes do Bando até a sua estreia.

Em DÔ a palavra ficou quase que em surdina na construção de uma escritura cênica que atualiza as condições, os discursos, as problemáticas, as formas, os meios, as ações, as trocas: uma poética criada em prol de uma cena que revelasse,

¹² Ver transcrições integrais das entrevistas e relato da conversa com Tadashi Endo no apêndice.

em imaginação e corpo, uma energia outra, construída numa dinâmica entre diversos elementos, em transformação, em movimento.

DÔ é um ideograma japonês composto de dois lados. Nas palavras do mestre de Butô, Tadashi Endo, diretor dessa encenação do Bando:

[...] o ideograma japonês de dô é formado por dois lados que se unem: do lado esquerdo está a palavra peso e do direito, poder, energia. Então, o significado do sinal é “energia pesada”; o movimento é “energia pesada”. Mas esse movimento deve ser também como o vento, maleável. Temos de sentir, mas não só na imaginação. Temos que sentir também com o nosso corpo.¹³

Ora, o mestre dessa manifestação atravessada por matizes de culturas diversas fala de uma imagem específica ou traça o que, há pouco, ressaltai como o *movimento* do devir criativo do Bando?

As reflexões deflagradas no decorrer dessa tese têm me sinalizado traços e desdobramentos do que venho reconhecendo como **Poéticas Híbridas**, processos, experiências e fenômenos que estão no mundo. Movimentos que refletem as dinâmicas presentes na pós-modernidade.

Invistamos, então, num encontro entre sujeitos que habitam esse espaço-tempo dinâmico.

Tadashi Endo¹⁴, diante da apreciação do espetáculo *Cabaré da RRRRaça*, inquietou-se ao ver os atuentes¹⁵ do Bando atuando, cantando, dançando, ao presenciar aquelas dinâmicas e energias específicas. Naquela oportunidade questionou para Márcio Meirelles, diretor do grupo: “[...] de onde vinha essa energia

¹³ Trecho do depoimento de Tadashi Endo a Ana Calazans publicado no programa do espetáculo *Dô*. (2012)

¹⁴ Realizei uma entrevista informal (por não estar provido de recursos tecnológicos para registro audiovisual, na ocasião) com Tadashi Endo, no dia 29 de abril de 2013, na área externa do Cabaré dos Novos, Teatro Vila Velha, Salvador-Bahia. Na oportunidade, Tadashi esteve em Salvador para realizar ensaios do espetáculo DÔ – que foi apresentado no Festival VivaDança, em Belo Horizonte-MG – também para apresentar seu próprio trabalho de Butô, *Crepúsculo* e, ainda, oferecer um workshop para a Universidade Livre do Teatro Vila Velha, ocasião na qual realizei esta entrevista. O registro da conversa foi feito por meio de notas pessoais. Em função disso e do fato da entrevista ter sido feita em Inglês, evitarei citações diretas quanto às falas de Tadashi, salvo poucos casos em que consegui registrá-las literalmente. Doravante, ao mencionar a entrevista que realizei com Tadashi, estarei me referindo a essa situação.

¹⁵ Opto aqui pelo uso do termo “atuyente” ao invés de “ator” por começar a pensar o lugar desse sujeito como o “ator poeta”, sugerido por Vselovod Meyerhold: um ator que é autor e encenador da sua arte, engajado na sua época, com a história do seu fazer artístico e “livre na submissão” (PICON-VALLIN, 2006). O atuyente cria no diálogo; é autor da sua própria textualidade; é encenador da sua corporalidade em encontro com o encenador da obra como um todo. Além disso, uso o termo numa aproximação com o uso que Eugênio Barba (1994, p. 23) faz do termo “ator”, para o qual ele diz que “dever-se-á entender ‘ator e bailarino’, seja homem ou mulher”.

positiva, que para mim era tão difícil de interpretar”¹⁶; nascia ali um desejo de lidar com aquela cultura que, em suas palavras, lhe era estranha.

Esse mestre de Butô se viu, então, movido pelo desconhecido, por um “não-saber”, por estar intrigado com a energia emanada pelas corporeidades de um grupo de atuantes numa teatralidade específica, referenciados e encarnados em culturas afros e brasileiras.

Em outras ocasiões, ele já havia mencionado esse elemento de interesse por entre os fenômenos gerados nos corpos de artistas brasileiros. Tadashi revelou em entrevista publicada na Revista do Lume, em 2005, que, a priori, o que lhe chamou atenção no Brasil foi o “[...] excesso na corporeidade, o tempo todo ação, o tempo todo algum movimento para algum lugar ou em função de algo; o tempo todo. Nunca havia silêncio, quietude ou imobilidade. Então, o tempo todo havia alguma ‘música’” (ENDO, 2005, p. 09).

Ao estabelecer um contato direto com os brasileiros, em 2002, quando ministrou um *workshop*, ele disse perceber camadas interiores que estavam por baixo de toda aquela movimentação (melancolia, tristeza, concentração, entre outras).

Refletindo reconhecimentos assim e a partir da apreciação dos atuantes do Bando em cena, foi que surgiu em Tadashi um interesse diante da possibilidade de aproximação e entrecruzamento cultural, por meio da dança, do teatro, do híbrido a que se abre o butô. Foi nesse sentido que ele investiu na descoberta do modo como determinados fenômenos corpóreos ocorrem em corpos que lhe são estranhos. Tadashi deflagrou, então, um investimento em prol de uma poética marcada por hibridismos diversos.

Considerando reconhecimentos desse tipo, avancemos em direção aos investimentos, às experiências e criações desenvolvidas no processo de DÔ.

Diante do interesse de Tadashi no que poderia ser desenvolvido junto aos atuantes do Bando, pode-se perceber que, quando um grupo de atuantes com corporalidades criadas e recriadas sob interferências de culturas diversas – inclua-se aqui o híbrido implicado nas relações estabelecidas no decorrer de suas vidas – cujas referências permearam seus processos criativos, abrem a sua cena para intervenção de um mestre de butô, interessado em experimentar o cruzamento dos seus saberes e fazeres com aqueles desse grupo, há um interesse no encontro,

¹⁶ Trecho do depoimento de Tadashi Endo publicado no programa do espetáculo *Dô*. (2012)

numa “dança dialógica”. Investiu-se, então, num fluxo de matizes culturais, em trânsito no entre-lugar de uma poética.

Esse movimento foi o princípio dos entrecruzamentos diversos que daria origem à poética híbrida do espetáculo DÔ. Como já foi mencionado, a criação dessa montagem ocorreu durante o ano de 2012, em Salvador-Bahia, tendo o intercâmbio com Endo acontecido em duas oportunidades: uma entre fevereiro e março; e outra entre setembro e novembro de 2012, quando o espetáculo estreou. É pelos trajetos e trânsitos gerados por esse processo de criação que caminharemos nesse estudo.

Começamos pelo impacto da abertura de teatralidades. Ao final de um dos ensaios, em outubro de 2012, os atuantes Fábio Santana e Leno Sacramento refletiram acerca da dinâmica DÔ. Fábio destacou o quão importante é para o trabalho do atuante, naquele processo criativo, estar aberto. Para ele, as interferências de outras práticas corporais, junto às suas experiências, geraram uma nova forma de falar com o corpo, em suas palavras, uma nova linguagem.

Leno, por sua vez, ressaltou a abertura que tiveram para trazer as suas referências para trabalho, junto ao butô de Tadashi. Para ele isso deu origem a uma espécie de butô específico praticado naquele processo: o butô de Tadashi em entrecruzamentos com as referências, memórias e matizes culturais dos atuantes do Bando.

Essa outra forma de expressão, diz respeito justamente às novas dinâmicas de articulações com as quais Tadashi Endo e suas práticas de butô, de um lado, e o Bando e suas teatralidades, de outro, tiveram que lidar na poética de DÔ.

Considerando esses elementos do ato criador em DÔ, meu interesse na teia dessa poética implicou investir num olhar que considerasse as diversas nuances dessa organização sistêmica específica, ou seja, um olhar integral sobre um espaço-tempo de hibridização que envolve o butô de Tadashi Endo, as tradições culturais japonesas e ocidentais nele carregadas e impactadas, e as práticas cênicas do Bando de Teatro Olodum nos universos deles e neles reelaboradas.

Um investimento de diálogo e reflexão a partir de um lugar em trânsito, em movimento. Um entre-lugar no qual convivem interferências de matizes culturais dos sujeitos agentes envolvidos nesse processo criativo. Nesse caso específico, para os corpos e para o *corpus* cênico¹⁷ de DÔ.

¹⁷ Expressão aplicada à linguagem cênica, a partir do termo base “*corpus*”. Esse termo é oriundo do latim “corpo”, “conjunto”. No universo científico, *corpus* ou seu plural, *corpora*, refere-se ao(s)

Esse lugar abriga um entrecruzamento com vias de mão dupla, intercambiando-se. De um lado, o butô de Tadashi já chega para aqueles indivíduos em processos diversos de transculturação em suas múltiplas experiências pelo mundo. Por assim ser, o mesmo já aparece impactado no diálogo com os sujeitos e as culturas que permeiam a poética do Bando.

Do mesmo modo, de outro lado, em processos e fenômenos específicos, chegou para esse diretor a arte daquele grupo de teatro: teatralidades construídas e reconstruídas em diálogo com matizes culturais diversos, em permanente dinâmica, em trânsito e inacabamento. Aspectos que, curiosamente, em níveis específicos, encontram identificações também com o butô, na tradição japonesa¹⁸.

Foi num universo dessa natureza, em um movimento híbrido, numa mistura de referências, em entrecruzamentos diversos, numa permanente dinâmica regida pelo contato que atualiza e (re)cria, num híbrido de matizes, que se levantou a cena de DÔ.

A abordagem dessa poética se deu através do conjunto de ações citado há pouco e foi o que me permitiu, junto à apreciação do espetáculo, vislumbrar os rastros dessa criação, identificar o que chamo de “fenômenos da cena” e, só então, investir numa sistematização de pensamentos e articulações de vozes no escopo de um estudo.

A utilização do termo “rastro” advém do sentido levantado por Cecília Almeida Salles (2009, p. 23-24), em *Gesto Inacabado*, segundo o qual toda obra de arte é reintegrada continuamente na cadeia ininterrupta do percurso criador. Segundo essa estudiosa, criadora do *Centro de Estudos de Crítica Genética*, por a obra estar em mudança permanente, restam os seus índices. Então, o estudo da dinâmica desses índices de uma “história” e o sentido da mudança, para compreender o todo, seria como um “manuseio de rastros”, tal qual o fazem arqueólogos, geólogos e historiadores.

objeto(s) e às informações e dados, gerados ou obtidos, com os quais o pesquisador irá trabalhar. No campo da Linguística, “[...] *corpus* constitui um conjunto homogêneo de amostras da língua de qualquer tipo [...]” (BIDERMANN, 2001, p. 79). Assim, a expressão “*corpus* cênico” utilizada aqui diz respeito ao movimento coletivo desencadeado pelo processo de criação, abrangendo o trabalho dos atuantes, os fenômenos gerados em seus corpos, os elementos externos ao corpo, o discurso, entre outros fatores presentes no conjunto da cena.

¹⁸ Christine Greiner (1998) destaca alguns desses traços no butô ao pontuar movimentos que seriam basilares dessa arte japonesa como o Surrealismo (na busca dos artistas por criar algo de maior significado que a própria realidade, algo maior que a mera cópia) e o Dadá (enquanto movimento em que não se permitia fechar a obra, concluir).

Nesse ponto, torna-se importante recuperar alguns princípios da Crítica Genética que muito influenciaram a abordagem na qual investi no desenvolvimento da pesquisa. O histórico relacionado a esse campo sinaliza a segunda metade da década de 1960, na França, como ponto inicial dos estudos desse cunho, o que iria se desenrolar, num processo de exploração e alargamento de horizontes, no decorrer das três décadas seguintes. Porém, Salles (2008) destaca que essas são delimitações de natureza oficial, no universo científico, denominado Crítica Genética. Segundo ela, muitos pensadores já vinham fazendo estudos sobre o processo criador a partir de “manuscritos” de artistas. Essa linha oficial só chegou ao Brasil, em meados da dos anos 1980.

Essa abordagem dos processos de criação no campo das artes seria desenvolvida por uma espécie de mergulho nos “esboços” – a gênese do ato criativo – para conhecer o nascimento, os movimentos e as relações que a obra viria a estabelecer. Nesse sentido, os estudos genéticos seriam marcados pelo que Daniel Ferrer (2000¹⁹ apud SALLES, 2008, p. 105) chamou de “vocaçãõ transartística”: reflexões que atravessam as fronteiras dos gêneros e das artes.

O crítico genético tem curiosidade em compreender a criação em processo, daí o interesse por uma convivência com o ambiente do fazer artístico, espaço-tempo no qual a arte está sempre em inacabamento. A obra é ali tomada como um *continuum* cuja dinâmica está sempre agregando ideias e fazeres. É nesse nível, que a abordagem da Crítica Genética anda de mãos dadas com muitos criadores.

Essa relação se estabelece em função de pensamentos compartilhados, como fica claro no discurso de Klauss Vianna²⁰ (2008, p. 100):

Insisto que mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido.

À luz de entendimentos dessa ordem é que pode-se afirmar que “a Crítica Genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista” (SALLES, 2008, p. 20-21).

¹⁹ FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: **Fronteiras da criação**: VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito. São Paulo: Annablume, 2000.

²⁰ Klauss Vianna (1928-1992) foi ator, bailarino, coreógrafo, professor de dança e de expressão corporal. Segundo Neide Neves (apud VIANNA, 2008, p. 14), “Klauss foi introdutor, no Brasil, da preparação corporal de atores e do que chamamos de educação somática”.

Entretanto, o interesse por esse campo não é novo, os críticos genéticos juntaram-se a tantos outros pensadores atraídos pelo processo criativo e que vislumbram seus rastros, as pegadas deixadas pelos artistas em seu processo, como meios de aproximação do ato criador. Uma forma através da qual, talvez, possa-se conhecer melhor os princípios operadores e os procedimentos implicados na criação de uma determinada obra artística.

Em resumo, “a Crítica Genética pretende oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação. É, assim, oferecida à obra uma perspectiva de processo” (Ibid., p. 22).

Alguns dos princípios presentes nessa abordagem me colocam sempre diante de registros de diversas naturezas do processo criador. Cheguei a essa compreensão justamente à luz do pensamento de Salles (2009), cujo discurso coloca tais elementos do processo como “retratos” de uma gênese que, nesse estudo, como sugerido por ela, servem como índices de um percurso criativo.

Olhando especificamente para os processos no campo do Teatro, das poéticas, as fronteiras entre o que seriam esses registros, tal como o é a cena, configuram algo móvel e efêmero. Nessa tese, estabeleci um esforço dialógico entre o que foi registrado pelos sujeitos do processo de criação de DÔ (vídeos, relatos, fotografias), o que aconteceu (os rastros do ato criativo em si, aos quais tive acesso por meio de vídeos feitos durante o processo) e, ainda, as memórias compartilhadas por eles acerca de sua criação.

A dinâmica de articulações no escopo desse trabalho não encerra o que foi a poética. Por isso, insisto em me colocar, algumas vezes, *em primeira pessoa*: para reforçar que este é apenas um documento, de natureza acadêmica, um olhar que foi sendo elaborado no que também entendo como sendo um processo criativo – como também compreende Salles (2009, p. 26), ao afirmar que “cada processo é singular na medida em que as combinações dos aspectos que serão aqui discutidos, são absolutamente únicas”²¹.

E, do mesmo modo que o atuante registra em seu corpo os fenômenos desencadeados na criação, aqui também o que está sendo registrado provisoriamente varia de um processo para outro, de um pesquisador para o outro,

²¹ O que aqui se coloca como “único”, não o qualifica como inaugural, mas como uma perspectiva específica que foi sendo construída num percurso criativo, envolvendo uma dinâmica com sujeitos, fenômenos e teorias determinados.

de um artista para o outro. O entendimento que atravessa o estudo que desenvolvo, vislumbra-o como um ato criador e, como tal, está em movimento.

Assim, obviamente, o que chega a essa sistematização e que, antes, passou pelos diálogos que estabeleci referenciados nos processos, já não se trata mais de uma situação da poética em si, uma vez que o movimento criativo está sempre em ação. Ademais, o mesmo, ao ser filtrado pelo meu olhar e, antes, pelos sujeitos desses processos, já foi alterado. Por isso, aproprio-me metodologicamente do termo “rastros” para me referir aos aspectos que, à luz do meu olhar, identifiquei como elementos indicadores, índices de um determinado acontecimento cênico.

Logo, para tratar da dinâmica de hibridismos, das referências culturais e dos procedimentos entrecruzados na poética de *DÔ*, investi numa articulação entre: os **rastros** (percepções acerca de situações referenciadas no processo de criação e na encenação em si – acessadas por meio de vídeos – bem como, nas epistemologias oriundas da compreensão dos sujeitos acerca de sua poética, *à luz do meu olhar* e, portanto, já filtradas por ele); os **fenômenos da cena** (reflexões acerca do conjunto de rastros suscitados a partir de práticas e estudos no campo das Artes Cênicas, especialmente o Teatro, buscando um trânsito fluído e recíproco entre as situações e seus sujeitos e a minha percepção enquanto pesquisador); e os **aportes teórico-epistemológicos** (teorias e reflexões do teatro, das ciências humanas e da filosofia, às quais tive acesso no contexto da pesquisa, e as constatações oriundas das formulações dos sujeitos agentes acerca da sua prática).

Essas dimensões – apresentadas, aqui, categoricamente, assim estão apenas em caráter didático, mas seus limites estão diluídos no corpo do estudo – é que tornaram possível aprofundar, ampliar e construir uma teia de reflexões a partir da poética de *DÔ*. Um percurso tateante, tanto por seu caráter indefinido, como pelo fato de ter se configurado, gradualmente, a partir das condições potenciais do próprio pensamento e das especificidades de cada contato e diálogo estabelecidos no decorrer da pesquisa.

O modo de articulação no qual investi – e é o que me leva a considerações de natureza provisórias – toma os elementos implicados nessa abordagem metodológica num enfoque dinâmico ou, como sugere Salles (2009, p. 24), “[...] sob o **prisma do movimento**”. Assim é que esse estudo se coloca como uma “obra do tempo”: uma rede de reflexões minhas, numa determinada conjuntura, sobre processos e fenômenos específicos – aqueles da poética de *DÔ* – que atravessam o espaço-tempo contínuo e não-linear de uma criação.

O lidar com essa continuidade, desse tempo que é também multilinear e não se fecha, é que me dá a liberdade para permanecer no que Salles (2009) chama de “estética do inacabamento”. Eis o que justifica, aqui, a construção de reflexões e considerações apenas provisórias. Para isso é que recorri a elementos que “[...] permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar possibilidades de discussão sobre o processo criativo” (Ibid., p. 25)

Trabalho aqui com a imagem de um intervalo: um lugar atravessado por movimentos, fragmentos, descontinuidades, convergências, fugas, fluidez, moleza, porosidade, sentimentos, sensações, olhares, percepções, diálogos num tempo e num espaço. Nesse espaço-tempo são deflagrados fluxos contínuos e abertos: criação.

Eis o interstício: um campo performativo atravessado por identificações diferenciadas; lugar de negociações; espaço que está, contingencialmente, abrindo-se, diluindo e desenhando fronteiras de limites moles, flexíveis; onde opera-se em trânsito e os diálogos emergem no *entre-meio*, em consonância com as demandas do pensamento contemporâneo, em permanente atualização.²²

É assim que percebo os espaços que criei para dialogar e refletir com os fenômenos, as percepções, as teorias e as práticas emergidas no projeto poético de DÔ. Por isso, ao invés dos recorrentes termos “capítulos” ou “seções”, os trato aqui como *Interstícios*. É nesse quadro que transitarei, levantando discussões que surgem da transculturação entre a teatralidade do Bando de Teatro Olodum e a prática butô de Tadashi Endo e contribuem para pensar as Poéticas Híbridas.

Assim, o movimento ao qual me lanço aqui aparece como um corpo construído para explorar as potencialidades desse campo intersticial, intervalar, transitório. E, como tal, constitui-se enquanto apenas um na multiplicidade de outros tantos possíveis. Um corpo em fluxo, em atualização a cada linha e que mantém-se em abertura. Campo de reflexões provisórias.

Com esses princípios em mente dividi o estudo em quatro partes, que, em resumo, abordam: 1) a rede de vozes encarnadas que atravessa a poética de DÔ, isto é, a trama criada a partir de memórias diversas e experiências vivenciadas pelos atuantes na busca de uma dança pessoal e que, ao mesmo passo, acaba gerando um híbrido de vivências e memórias corporificadas; 2) os fluxos e imagens gerados

²² cf. BHABHA, 2010, p. 301.

por esse corpo encarnado que sugerem outras possíveis formas dramatúrgicas ligadas aos fenômenos do corpo; 3) o corpo enquanto rede de transculturação; 4) o espaço-tempo de DÔ como campo de transculturação, lugar de trânsitos, de identificações móveis e renovações das teatralidades do Bando e de Tadashi Endo.

O Interstício I versa acerca dos matizes da poética de DÔ. A discussão nesse espaço surgiu como reflexo de uma das dimensões implicadas no campo de transculturação, do corpo transculturador e das possíveis dramaturgias por ele geradas. Esses vetores da poética dão origem e são, simultaneamente, gerados a partir de experiências empíricas, memórias, afetos e perceptos²³ desses sujeitos.

Daí o entendimento de que suas criações talvez sejam atravessadas por “vozes encarnadas”. Expressão utilizada para tratar das referências trazidas pelos atuantes para processo criativo de DÔ. Ela surgiu nesse estudo a partir da compreensão de Maffesoli (2008) acerca do “enraizamento dinâmico”, da encarnação enquanto princípio do sujeito que habita a pós-modernidade.

O pensamento do próprio Tadashi torna ainda mais claro o lugar desse “matiz encarnado”, que não aparece apenas na superfície da experiência vivenciada, mas no modo como esta atravessou o corpo daquele sujeito e de que modo este sujeito impactou aquela vivência, simultaneamente, transformando-a e transformando-se.

Já ao trabalhar com o Grupo LUME, no início dos anos 2000, Endo ressaltava a importância de uma espécie de mapeamento dessas dinâmicas e dos fenômenos criativos que dali poderiam surgir. Procedimentos que são reflexo do pensamento *butô* que permeia sua prática pessoal:

[...] quando eu trabalho com brasileiros eu tenho que pinçar esse sentimento que há ‘por detrás do movimento’ [...]. Ao trabalhar com eles [no caso, os atores do grupo LUME] eu devo criar não sobre a linha básica do *Butoh*, não uma peça de *Butoh*, eu devo criar simbolismos pessoais particulares para cada um dos atores e atrizes no espetáculo. (ENDO, 2005, p. 10)

Nesse primeiro Interstício um dos enfoques é esse, aspectos que são desdobrados em discussões acerca desse atuante em cena, daquilo que ele cria para *ser/estar* no palco e do híbrido de vivências desenvolvido no encontro com o *outro* e com o ambiente no qual aquela experiência se desenvolve.

Considerando esses aspectos, no Interstício II, voltei-me para pensar os fluxos gerados pelo corpo do atuante e lançados ao espaço-tempo da vivência cênica, da

²³ O termo *percepto* é trazido à luz do entendimento de Engelmann (2002), cujo discurso o aponta como algo presente internamente em todo corpo, estando ligado ao universo perceptivo das sensações e da consciência, sem segmentações.

experiência poética. São uma série de trocas sensitivas, que implicam, de um lado, outros canais de percepção para além do nível racional, e, de outro, um *modus* de ser/estar em cena movido pelo desenvolvimento de corporeidades que deem a ver o invisível, o imaterial.

Na poética de DÔ, isso é o que geraria possíveis e múltiplas dramaturgias. Daí o porque das reflexões acabarem voltando-se para uma compreensão basilar: essas organizações configuram dimensões de uma rede que nasce com a corporalidade e a corporeidade dos atuantes.

A percepção desse nível de relação que foi estabelecida e reconhecida nessas poéticas por aqueles que a criaram é determinante para entendermos a rede e as organizações que são geradas no corpo que se coloca *entre* tal experiência poética.

Assim, abordados esses outros níveis de percepção e criação na experiência poética, parti para o principal responsável pela atualização disso nesse projeto poético de DÔ: o corpo. No Interstício III, denominado “*O corpo transculturador na poética híbrida do Bando*”, dedico-me a um estudo específico acerca do lugar do corpo enquanto rede de transculturação e que, como tal, constitui-se mídia e fomentador de hibridismos. Transitei, aqui, pelas potencialidades criativas presentes nas corporalidades/corporeidades dos atuantes.

Nesse ponto, discuto a questão das múltiplas corporalidades que são geradas pelo corpo do atuante a cada movimento criativo para ser/estar em cena, convocando o pensamento contemporâneo que subverte a conjunção alternativa “*ou*” por uma aditiva “*e*”, instaurando a “lógica do *E*” (DELEUZE; GUATTARI, 1995): “Ser *E* não ser”. Essa lógica aparece no discurso de Deleuze e Guattari (1995), no sentido de anulação de princípios e fins, para pensar num modo de ser/estar que parte do meio, sem fechar, mantendo-se em movimento.

Um pensar/fazer que torna possível o trânsito fluido do sujeito que se atualiza continuamente enquanto existe, criando-se e recriando-se, gerando suas multiplicidades e criando identificações.

Esse movimento de atualização, de trânsitos intercambiados e operados no corpo do atuante, levou-me à noção de “corpomídia” (GREINER, 2005): um corpo que atua em negociações de informações e referências que lhe atravessam e dialogam com aquelas que o mesmo já possui. É essa dinâmica que torna possível a atualização de Si.

Entendida essa rede que é o corpo do atuante, o seu *corpomídia*, abordo, no último Interstício, o campo de hibridismos que este habita, a poética de DÔ. Trato,

aqui, das negociações múltiplas e do movimento em busca do desconhecido, uma poética que estaria por atualizar, por meio de articulações dialógicas, as teatralidades do Bando e Tadashi Endo. Gerou-se, então, um lugar de hibridização e deslocamentos, movimentos caros ao pensamento e às práticas do Butô e do Bando de Teatro Olodum.

Nesse momento do estudo levanto uma discussão acerca do modo como as identificações dos sujeitos agentes envolvidos nessa poética configuram algo marcante, fruto dos trânsitos múltiplos desenvolvidos por seus corpos e aqueles tantos outros que os atravessam.

Essa dinâmica abriga tanto os traços das identidades pós-modernas, em constante atualização, como aqueles que permeiam as Poéticas Híbridas. Para os sujeitos de DÔ, o resultado disso seria o butô específico praticado por eles no trabalho realizado pelos mesmos nessa poética e na encenação em si.

Esse discurso dos sujeitos agentes, ao criar terminologias, a meu ver, aparece como um movimento de abertura para tratar de algo específico. Os processos implicados nessa poética já foram utilizados em outros processos criativos – inclusive pelo próprio Tadashi Endo, no Brasil, com o LUME, por exemplo. Porém, esse investimento se faz enquanto “novo”, em DÔ, pela rede de relações, de dinâmicas e trânsitos específicos que marcam essa poética.

Tadashi admite isso quanto à sua prática e às perspectivas desta para um futuro, ao refletir sobre o seu percurso e relação com o Butô:

De fato, eu não venho do Butoh, eu vim do teatro. Em seguida, enveredei pela dança e mais tarde conheci Kazuo Ohno²⁴, e desde então eu danço Butoh. [...] Para mim, em verdade, não será um problema se mais tarde eu disser que meu trabalho não se chama Butoh; talvez um outro nome. Agora eu chamo de **Butoh-Ma**, mas mais tarde um outro nome pode ser encontrado para definir melhor o que eu faço. Por que não? [...] Qual o meu futuro? Eu posso, hoje, trabalhar muito mais, eu tenho mais possibilidades. Sempre que eu penso sobre "Ankoku-Butoh" (a dança das trevas), a dança de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, eu sinto que algo me falta. Eu devo criar, devo desenvolver a partir do que eles não puderam realizar, e talvez eu possa. Nesse caso não me interessa se é ou não Butoh. (ENDO, 2005, p. 14-15)

Daí um pensar que não é apenas a criação de uma categoria, mas de uma nomenclatura que abriga uma rede de pensamentos que, em diversos níveis, atravessaram a poética de DÔ.

²⁴ Kazuo Ohno (1906-2010) foi um dançarino e coreógrafo japonês, mestre butô, trabalhou com Tatsumi Hijikata (1928-1986), criador do Ankoku-Butoh.

No decorrer do estudo vou traçando um caminho de procedimentos, movimentos, recursos, pensamentos e práticas que articuladas irão sinalizar o que venho entendendo como Poéticas Híbridas e reconheço como sendo uma das dimensões abarcadas pelas práticas cênicas contemporâneas.

Esse estudo, enquanto ato criativo, tem me conduzido por uma reinvenção contínua do meu pensamento e de mim mesmo, enquanto artista e pesquisador. Estou em movimento. Talvez por isso, a poética do Bando de Teatro Olodum, em *DÔ*, mobilize-me tanto.

DÔ é movimento *transcultural*. Um híbrido tão diluído que me permite essa redundância e me tira o peso de tentar categorizar a obra. No reinventar-se de *Si*, a quem interessa engessar? A intempestividade desse movimento está justamente no *dever* do *Ser*. A obra de arte é o que é. O Bando é o que está aí: de *Essa é nossa praia*, da década de 1990, a *DÔ*, de 2012.

Eis um teatro que saúda a sua reinvenção: “É bonito ver corpos abandonarem o que sempre foram para se tornarem o que nunca deixaram de ser [...]”²⁵. Isso é estar em movimento, diluindo-se em *Si* e no *Outro*, em uma busca sem fim, sempre no meio, *por entre*. Nesse campo de interstícios é que está o pensamento contemporâneo, é que está o Bando e Tadashi Endo, é que está *DÔ*.

Assim, ao vislumbrar esse quadro, não percamos de vista alguns elementos que marcam essa poética híbrida: o *movimento*, significado presente no ideograma japonês *DÔ* e princípio deflagrador de imagens, fruto de ações e relações do corpo no espaço-tempo que habita; o *caos*, marca dos processos e dinâmicas de hibridizações, imagem e fluxos da rede que constitui uma poética; os *trânsitos*, a série de movimentos intercambiados no ato criador, que atravessam o corpo (e dele também partem) e a própria experiência cênica; os corpos, mídias onde habitam, transitam e transformam(-se) matizes culturais diversos; o *dever*, o fenômeno e as condições nele implicadas, o ato criador em movimento, em dinâmica.

Com isso em mente, transitemos em meio à rede que constitui *DÔ*.

²⁵ Trecho do depoimento de Marcio Meirelles publicado no programa do espetáculo *Dô* (2012), ao qual retornarei algumas vezes no decorrer do estudo.

INTERSTÍCIO PRELIMINAR

REDE TEÓRICO-CONCEITUAL

Como foi dito, há pouco, no espaço introdutório desse estudo, é na direção das poéticas híbridas que lanço as reflexões aqui desenvolvidas, por crer nelas como consequência de questões lançadas ao mundo, ao universo dos conhecimentos e saberes. Faço isso no sentido de produzi-los também, ainda que provisoriamente e sob lentes específicas, sempre mutáveis e em transformação, assim como o são os fenômenos deflagrados nessas poéticas.

Essa expressão – *Poéticas Híbridas* – aparece aqui como reflexo de um pensamento que venho construindo desde o estudo que realizei no Mestrado, quando, a partir de outro espetáculo do Bando, *Bença* (2010), dialoguei com o conceito de Teatralidades Híbridas na cena contemporânea suscitado por Silvia Fernandes (2010).

Naquela ocasião, agreguei ao pensamento dessa autora uma dimensão que identifiquei na poética de *Bença*, cujos princípios poderiam ser abarcados pelo que entendi como também sendo traços de Teatralidades Híbridas. Em linhas gerais, Fernandes (2010) as conceitua como a dinâmica de articulações feitas na cena que atribui aos múltiplos enunciadores do discurso cênico uma autonomia, estando eles entrecruzados horizontalmente em favor de um acontecimento cênico. A esse conceito, somei o entendimento de que essas teatralidades dizem respeito, também, aos projetos poéticos que entrecruzam matizes de culturas diversas em seus processos criativos, procedimentos e recursos cênicos.

Esse fluxo de pensamentos, diante do encontro com a poética e a encenação de DÔ, levou-me a pensar o Teatro¹ Contemporâneo², esse espaço-tempo de

¹ Nesse estudo sempre que usar o termo *Teatro* estarei me referindo ao lugar dinâmico que abriga o

² A utilização do termo “Contemporâneo” e seus derivados é feita, aqui, à luz da compreensão que Giorgio Agamben, filósofo italiano que, na obra *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009), desenvolve uma série de reflexões acerca disso. O pensamento de Agamben (2009) liberta as reflexões deflagradas nesta tese do pensamento homogeneizante da “atualidade” como dimensão cronológica reguladora do que seria o contemporâneo. Esse filósofo ressalta que a contemporaneidade não é sinônimo ao tempo presente, uma vez que esse tempo, além de distante do sujeito, não pode jamais alcançá-lo, ainda que contemporâneo a ele, em função das rupturas do mesmo, da sua descontinuidade. Assim, “[...] o compromisso que está em questão na

aberturas, fluidez, porosidade, trânsitos e cruzamentos, não só de recursos e procedimentos para e na cena, mas um lugar intersticial em que epistemologias diversas se hibridizam no projeto poético, gerando um outro fenômeno. Seria essa a dinâmica daquilo que Fernandes (2006) entende por “território movediço da contemporaneidade”: um campo de experiências dinâmicas sem fronteiras.

Tadashi Endo, em entrevista publicada na Revista do Lume, em 2005, desenvolve uma reflexão acerca do butô que, a um só tempo, abriga as duas vias que compreendi como implicadas nas Poéticas Híbridas:

Comemos diariamente comidas diferentes [...]. Muitos de nós comemos um pouco de cada uma dessas comidas diferentes, usufruímos desta mistura. Não comemos sempre o mesmo tipo de comida. Por que, então, desejar manter unicamente sua própria religião, unicamente seu próprio Deus, unicamente sua própria cultura? Não, todos devemos nos unir, nos misturar. Esta eu acredito ser uma atitude muito mais pacífica, e na dança Butoh há espaço para tudo; não há a necessidade do formalismo e do tecnicismo [...]. O Butoh é por vezes dança, por vezes teatro, por vezes performance e por vezes tudo isso junto. (ENDO, 2005, p. 13)

Essa dinâmica é o que entendo por Poética Híbrida. Esse estudo é sobre como isso tornou-se operante na dinâmica de um processo criativo e numa encenação que entrecruzam matizes de uma prática específica de butô e de uma teatralidade tão marcada pelas culturas que atravessam o espaço-tempo de criação do Bando. As reflexões deflagradas aqui voltam-se para pensar de que forma os sujeitos dessa poética dialogaram em favor de um projeto que atualiza suas práticas cênicas.

Os matizes são as linhas que ajudaram a tecer a teia da poética de DÔ: um espaço-tempo potencial de hibridização, no qual foram desenvolvidos trânsitos de referências culturais e práticas artísticas diversas numa dinâmica de negociações entre traços marcados por múltiplas nuances e mediados por identificações e apropriações dos sujeitos envolvidos.

É nesse sentido que venho chamando tais referências de “matizes” culturais: são traços de culturas, quaisquer que sejam, que sobrevivem em dinâmica, num *continuum* de atualizações, que variam de acordo com as relações que estabelecem e com o espaço-tempo no qual são articuladas, adquirindo nuances diversas, num trânsito sempre instável.

contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também um ‘ainda não’” (AGAMBEN, 2009, p. 66).

Cheguei a essa noção, antes, pela definição do atributo matiz no estudo das cores e da sua variação de acordo com as condições de iluminação, saturação e/ou intensidade. Souto (2000, p. 43) afirma que a cor, “[...] dependendo dos valores dos componentes escolhidos, terá uma intensidade (brilho) associada, uma quantidade de luz branca que determina a sua saturação e uma cor predominante a qual chama-se matiz” e completa dizendo que “o atributo matiz [...], em algumas situações, sob condições de saturação e/ou intensidade com reduzido valor, o valor de matiz se torna instável” (Ibid.,p. 47).

Assim, os determinados elementos e condições que impactam sobre o matiz atribuem certa instabilidade e variação a esse atributo e é, entre outros fatores, o que resulta em diferentes tonalidades de uma mesma cor. (SOUTO, 2000)

Nos estudos culturais, o uso desse termo ganha a conotação justamente das múltiplas nuances no seio das culturas, entendendo, sobretudo, que estas não têm sua dinâmica desenvolvida em torno de um eixo central, “enraizado”, uma espécie de matriz. Mas que sua rede de articulações é sempre dinamizada por uma série de relações que é o que a torna complexa, multifacetada e em constante movimento.

Então, quando Tadashi colocou, diante do Bando, a questão acerca de uma possível aproximação e interseção entre a dança dos orixás e a dança dos agricultores japoneses, foi levantada ali uma imensurável gama de matizes, aqueles que atravessam as culturas daquelas danças e os tantos outros gerados quando estas se colocam em relação.

Foi nessa rede de matizes que implicou a poética de DÔ: um híbrido de matizes de culturas diversas, referências estas já entrecruzadas na teatralidade do Bando, no butô de Tadashi Endo e, antes, nas experiências encarnadas de cada atuante, de cada sujeito agente desse processo criativo.

Reconhecidos esses fatores, reflexões acerca do modo como esse processo impactou mutuamente sobre o corpo dos sujeitos envolvidos foram basilares para o entendimento dos fenômenos implicados nessa poética. Diante disso, os pensamentos deflagrados em torno das questões relacionadas ao corpo trouxeram para o bojo desse estudo o uso recorrente de termos que são basilares para o entendimento da dinâmica na qual investiu Tadashi Endo na poética de DÔ. Entre eles, torna-se oportuno uma abordagem prévia de dois: “corporalidade” e “corporeidade”.

O entendimento que atravessa essa tese acerca da corporalidade a vê como sendo a expressão consciente³ de um conjunto de manifestações corporais, em geral, sócio, histórica e culturalmente produzidas, a fim de viabilizar a comunicação e a interação entre diferentes indivíduos consigo mesmos, com os outros sujeitos e com o meio (OLIVEIRA *et al*, 2008).

Assim, em outros termos, a corporalidade diz respeito à qualidade do que é gerado pelos movimentos corpóreos, isto é, dos construtos do corpo, no intuito de estabelecer relações e interações com o *outro* e com o espaço-tempo que habita e do qual faz parte.

Já a noção de corporeidade que permeia esse estudo foi levantada no contexto da pesquisa que realizei acerca do processo de criação de *Bença*, espetáculo do Bando de Teatro Olodum, desenvolvido em 2010. Aquela poética suscitou um entendimento de que a corporeidade assume uma dimensão outra para além dos limites que a concepção de corporalidade implicaria.

O conceito de corporeidade advém de uma abordagem que deixa de lado a tradicional segmentação cartesiana entre corpo/mente e/ou corpo/alma para desenvolver uma linha de pensamento que propõe uma abordagem holística e sinérgica do ser humano e seus processos mentais e físicos. (LEITE, 2006)

É reconhecendo isso que Azevedo (2009, p. 177-178) vai se referir ao corpo do atuante em ação como sendo “um soma em movimento”: “Quando usei o termo soma [...] estava constatando também a unicidade do corpo, não só com as suas emoções e sentimentos, mas também com pensamentos (lógicos e analógicos), com o nosso lado racional e igualmente irracional”, esclarece ela e completa pontuando que “o ator deve [...] estar inteiro: um soma em contínuo movimento”.

Nesse sentido é que Olivier (1995) compreende que a corporeidade implicaria, então, a inscrição do corpo num universo significativo, estabelecendo uma relação do corpo consigo mesmo, com outros corpos expressivos e com objetos presentes

³ Consciência, aqui, é entendida a luz do pensamento de Dennett (1991* apud GREINER, 1998, p. 81), para quem “[...] a consciência é concebida como uma rede de conexões e não como um ‘objeto’. Não há uma estrutura [...]. Assim, fica mais difícil estabelecer um meio de dizer até aqui é consciência, até lá não é mais. Os critérios geográficos são perigosos. [...] a consciência é um complexo de informações culturais, ou melhor dos seus ‘efeitos’ no cérebro que, por sua vez, funciona em rede à base de regas e não de objetos visíveis”. Assim, o que é tido aqui como “expressão consciente” perpassa pela percepção somática das informações que vêm de fora e que confluem na rede caótica que configura a consciência.

*DENNETT, Daniel. **Consciousness Explained**. Boston, Toronto, London: Little Brown and Company, 1991.

em seu mundo, podendo, ainda, estender-se àquilo que aparece no nível de sua percepção.

Por essa razão é que tal termo, para abranger outras dimensões daquilo que atravessa e é produzido pelo corpo, resume uma concepção sinérgica da relação corpo/mente que constitui o indivíduo:

[...] a corporeidade constitui-se das dimensões: física (estrutura orgânica-biofísica-motora organizadora de todas as dimensões humanas), emocional-afetiva (instinto-pulsão-afeto), mental-espiritual (cognição, razão, pensamento, idéia, consciência) e a sócio-históricocultural (valores, hábitos, costumes, sentidos, significados, simbolismos). Todas essas dimensões estão indissociadas na totalidade do ser humano, constituindo sua corporeidade [...]. (JOÃO; BRITO, 2004, p. 266)

Essas compreensões são fundamentais para entender os fenômenos que atravessam a cena de DÔ. De maneira que, também por meio do alcance dessas dimensões, a partir dos investimentos, das experiências e das criações desenvolvidas no processo criativo, houve uma busca de um outro modo de ser/estar na cena e de trazer as referências que atravessam a poética para o espaço-tempo do palco.

Esse modo de operar na poética e na própria experiência estética envolve a percepção desse espaço-tempo outro criado, onde transitaram os corpos imbuídos num movimento de hibridização, e dos universos que foram (re-) **presenteados** nesses corpos.

Nesse ponto, o uso do termo “re-presentar”, tal como está grafado, é fundamental para compreender o estado a partir do qual o atuante de DÔ, imerso numa poética que é atravessada por referências culturais tantas, corporifica esses elementos em transformação e os leva à cena. E, além disso (e mesmo por isso), para pensar como a poética de DÔ toma esse entendimento como um dos princípios do seu movimento criador.

Silvia Fernandes (2010) sugere o termo “presentar” para tratar do possível apagamento da representação teatral. Isso, para além de procedimentos relacionados ao trabalho do atuante, implicaria, na interpretação dessa pesquisadora, numa criação que colocaria os envolvidos na experiência poética em contato com uma teatralidade na qual prevaleceria “[...] o gesto de mostrar a coisa em si, em sua fenomenalidade [...]” (Ibid., p. 123).

Nesse sentido é que essa estudiosa fala em “apagar a representação”, o que ocorreria em meio à turbulência expressiva da cena contemporânea, que investe na

tentativa de escapar à reprodução da realidade, no sentido de “anexá-la” ao acontecimento cênico e, logo, ensaia sua *apresentação*. (LÍRIO, 2011)

Cheguei a essa interpretação por um questionamento levantando pela própria autora supracitada acerca desse fenômeno nas poéticas contemporâneas:

É inevitável especular sobre a possível diluição do estatuto da representação [...]. Pois parece claro que um teatro de vivências e situações públicas não pretende apenas representar alguma coisa que não esteja ali. A impressão é que se tem uma tentativa de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar a sua *apresentação* [...]. [A realidade] entra em cena como resíduo, como presença performativa na teatralidade, indicando algo que não pode ser totalmente recuperado pela simbolização” (FERNANDES, 2010, p. 128).

A convocação disso para a poética, como é o caso de DÔ, abre espaço, porém, para a atualização dessa realidade, de seus fenômenos e eventos, **re-**tomando-os como se os mesmos estivessem ocorrendo “inauguralmente” ali. E é nesse sentido que tal situação se estabelece como “nova”: na medida em que se abre a outras relações e transformações.

É nessa linha de pensamento, que o termo trazido por Peter Brook (2010) me pareceu oportuno. Em casos dessa natureza, disse ele ao olhar para o modo como as memórias operavam como matizes de uma poética, ocorre uma espécie de “re-*apresentação*”. Ele trouxe essa expressão especialmente ao relatar uma experiência enquanto apreciador de uma apresentação de teatro islâmico, na qual a narrativa traçada em cena não havia sido trazida por meio de descrição, ilustração, reprodução ou qualquer procedimento análogo para acessar um passado.

Cada ação daqueles indivíduos em cena, no corpo das situações criadas, investia num “tornar novamente presente”, como se o fenômeno estivesse acontecendo ali, naquele momento, dado às incertezas, às instabilidades, às sensações e tantos outros elementos que rodeavam aquela experiência.

Eis o que talvez seja a dinâmica do re-*apresentar* em DÔ: um movimento de atualizações contínuas das memórias pelos atuantes, fazendo de narrativas pessoais e coletivas, de matizes culturais tantos, vivências compartilhadas. Isso é o que aproxima tais articulações e as noções de “*apresentação*” (FERNANDES, 2010) e de “re-*apresentação*” (BROOK, 2010).

Esses são alguns dos termos e conceitos que muito ajudaram na rede de articulações desenvolvida no decorrer desse estudo. As linhas de pensamento e reflexões dessa tese refletem diálogos estabelecidos entre os discursos (ou pontos

deles) de alguns teóricos de diversos campos do conhecimento, com os quais, em algum nível, consegui desenvolver articulações. Por esse caráter multidisciplinar e polifônico, faz-se oportuno levantar os recortes dentro dos estudos que considero basilares no *corpus* teórico-epistemológico desse trabalho.

Isso implica, ainda, reconhecer os próprios pensamentos aqui arrolados como algo dinâmico. Eles próprios, os pensadores citados, foram atualizando suas reflexões com o decorrer do tempo, de modo que em suas teorias reconheço transformações de olhares. Logo, ao citá-los, estarei fazendo à luz de uma perspectiva localizada daquele estudioso numa ou mais obras. Assim o faço por considerar complexo e, para mim, inviável tomar seu pensamento, de forma geral e integral, como indutor reflexivo.

Pensar o ato criador, o processo criativo, a poética de uma encenação, exigiu de mim um investimento não apenas no sentido de teorizar algo, mas numa dinâmica que considerasse leituras diversas daquele *continuum*. Minha escrita acabou sendo atravessada por olhares de naturezas diversas: teórica, poética, sensível... Assim foi o meu percurso junto ao processo criativo de DÔ e, por essa razão, busquei articulações que contemplassem essas diferentes maneiras de ver, dialogar e refletir sobre a cena.

Nesse ponto, o pensamento de Michel Maffesoli (2007; 2008), em muito, influenciou a minha abordagem e os desdobramentos reflexivos implicados no corpo dessa tese. A começar por uma proposição sua extraída da obra “O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno”: “pensar só interessa quando é perigoso” (MAFFESOLI, 2007, p. 13).

Ele traz isso diante dos riscos implicados nas múltiplas possibilidades e interesses na construção do pensamento na pós-modernidade. Um espaço-tempo no qual coabitam abordagens de dimensões tão caras a esse estudo – como os perceptos, afetos, memórias, etc. – em detrimento de um possível cientificismo utilitário e fechado.

Deste princípio é que esse autor parte em direção a uma sociologia compreensiva da pós-modernidade, cujo argumento central defende que, nas sociedades contemporâneas, não é o sujeito racional puro que sobressai, mas aquele que se constrói por meio de ligações.

Essa proposição é basilar para entender as questões suscitadas nesse estudo, a partir de diferentes primas, mas que vão comungar com o princípio de que o ato criador e o sujeito que o realiza (nesse caso, o artista) operam em fluxos diversos,

numa dinâmica em que espaço e tempo não se dissociam, as relações são criadas em superfícies porosas e identificações múltiplas e, ainda, num corpo integral, que é também lugar de trânsitos diversos.

Nesse sentido, Maffesoli (2007) chega a propor a ideia de uma “ontogênese”, em substituição de um pensamento ontológico que ainda trabalha com instituições e identidades. Num pensamento “ontogênico” o enfoque recai sobre as identificações, o devir, os movimentos e seus desdobramentos. Esse é o modo como tomo aqui os atuantes, Tadashi Endo e a dinâmica de hibridismos implicada na poética de DÔ. Esse olhar ontogênico é que abriria espaço para uma visão que subverte possíveis dualidades entre o indivíduo (consigo mesmo inclusive), a coletividade, o espaço e o tempo: matéria x espírito, razão x emoção, interno x externo, visível x invisível, etc.

A compreensão desse autor vislumbra a experiência do ser humano no mundo como um movimento dinâmico permeado pela inseparável associação entre razão e instinto. O que ele propõe em “O ritmo da vida” é justamente que o homem faz parte de uma rede de crescentes desenvolvimentos que é regida por formações simbólicas (ritual, visual, acústica, sensorial) e culturais diversas, em atualização e continuidade.

Esse pensamento é consonante com o que já colocava esse autor em “Elogio da Razão Sensível”, ao pontuar a importância de se considerar as diferentes formas por meio das quais podemos nos relacionar com os fenômenos socioculturais: valorizando imaginários, reconhecendo ritos, descrevendo expressões estéticas dali de onde elas nascem, convocando o conhecimento intuitivo, entre outras.

Nesse ponto há uma relação com as percepções e descrições fenomenológicas como princípio que vai operar a abordagem das vozes do processo criativo de DÔ (“vozes encarnadas”, para lidar com um termo do próprio Maffesoli, 2008). A relação com as referências trazidas para a criação e, posteriormente, com o discurso dos sujeitos agentes dessa poética, conduz à rede de identificações ali implicada e que comunga com os princípios de um “enraizamento dinâmico” (op. cit): uma ligação móvel, flexível e porosa com os matizes culturais que atravessaram esse processo criativo do Bando com Tadashi Endo.

Nessa linha de pensamento, é que dialogo com a compreensão a que chegou Stuart Hall⁴ (2003a; 2003b; 2006) ao considerar a mudança estrutural que veio

⁴ Stuart Hall, estudioso jamaicano de origem, residente na Grã-Bretanha desde meados do século XX, que investe em um debate teórico acerca da cultura, de suas realocações e representações, em especial após a diáspora negra, dimensão a que se dedica em *Da diáspora: identidades e mediações culturais*; Hall foi um dos fundadores e dirigiu por mais de dez anos o centro no qual foi fecundado os

atravessando a pós-modernidade, fragmentando e deslocando as noções de identidades culturais. O que, numa abordagem moderna, girava em torno de algo bem definido e localizado, na perspectiva que esse estudioso vai assumir, especialmente na obra “A identidade cultural na pós-modernidade”, no início da década de 1990, encontra-se em fronteiras moles e porosas, passíveis a diluições e atualizações. É essa linha do pensamento de Hall que trago para este estudo. A sua interpretação de que as nações contemporâneas são todas híbridos culturais.

Muito do que trarei nesse estudo acerca das culturas híbridas encontra apoio em estudos de Hall. Não os assumo, porém, em sua integralidade, mas reconheço neles ideias com as quais consigo dialogar para refletir acerca da dinâmica desencadeada na poética de DÔ e das discussões por ela suscitadas.

Ademais, Hall olha a partir de um contexto por ele vivenciado, a sociedade do Caribe. Tomando a referência caribenha, que em muito se assemelha, ao menos em configuração, com o quadro pós-diáspora brasileiro, e expandindo suas discussões para outras sociedades, esse estudioso desenvolveu obras que vão além de especulações teóricas. Portanto, reservadas as especificidades das conjunturas a partir das quais ele desenvolveu suas reflexões, determinados pontos de sua compreensão me ajudaram a concatenar algumas das ideias arroladas nessa tese.

Para Hall (2006), a configuração da identidade do sujeito sociológico, reflexo do mundo moderno, há muito está em transformação. De acordo com ele, o indivíduo não é dotado de uma identidade unificada e estável, mas configura uma rede em contínua fragmentação e em movimentos de conexões diversas, sempre atualizando-se, tornando-se composto não de uma, mas de várias identidades, por vezes contraditórias e/ou inacabadas, não-resolvidas:

[...] as identidades [...] que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso [...]. O próprio processo de identificação [...] tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. **A identidade se torna uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente** em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (Ibid., p. 12-13, grifo meu).

Nesse sentido, é que ele propõe: “Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento” (Ibid., p. 39). Desse modo, ao trazer a compreensão desse estudioso, estarei em diálogo com esses reconhecimentos.

Isso porque essa visão me leva a pensar o percurso histórico e o desenvolvimento do pensamento Butô, sobretudo no que tange ao rompimento das fronteiras entre linguagens artísticas e tradições culturais. Talvez seja nesse sentido que Tadashi Endo via as diferenças que permeavam o próprio Bando de Teatro Olodum como possibilidades para criação. Do mesmo modo, os sujeitos agentes do Bando viram naquela experiência transcultural novos caminhos criativos.

O traço do qual fala Hall é consonante com o fenômeno cultural que Nestor Garcia Canclini (1982; 2011) chama de transculturalismo: a interligação entre produções culturais diversas em um *movimento* dialógico. Esse estudioso argentino também traz importantes contribuições para esse estudo, especialmente no que tange às suas reflexões acerca das culturas híbridas.

Em obra homônima (“Culturas Híbridas”), ele discute as problemáticas culturais em países da América Latina, colocando em pauta a complexidade das articulações entre culturas nesses espaços, além das multiplicidades lógicas do desenvolvimento num universo tão heterógeno quanto o continente citado. O pensamento de Canclini é também relevante por ele se afastar das especulações de cunho somente teórico, evitando distorções. Para tanto, esse autor defende a importância de estudos empíricos sobre a cultura no âmbito pós-moderno, espaço-tempo no qual ocorre o que ele denomina de “hibridação” cultural nos países latino-americanos.

Ainda na seara da Ciências Humanas, dos estudos culturais, outro teórico cujas ideias me ajudam a pensar a dinâmica das Poéticas Híbridas é o estudioso índio-britânico Homi K. Bhabha (1996; 2010), cujas reflexões partem de questões que atravessam o que ele chama de “entre-lugares”: espaços-tempo intersticiais, campos de negociação e dialogia onde os fenômenos de hibridização encontram-se em desenvolvimento.

Bhabha (1996) traz ainda uma interpretação que esclareceu e abriu caminho para muitas das reflexões que desenvolvo aqui: a noção de “terceiro espaço”, esse universo intervalar – ao qual aproximei o conceito de *ma*, que é tão caro ao pensamento Butô e à tradição japonesa – como lugar e tempo onde o hibridismo encontra-se em “ação”, em movimento; e, junto a isso, o entendimento do *híbrido* como algo em processo, ou seja, os trânsitos que habitam esse “terceiro espaço” e

não o resultado disso, na medida em que esse fenômeno é entendido como móvel e em inacabamento. Daí a sua compreensão de que “[...] todas as formas de cultura estão continuamente num processo de hibridização” (Ibid., p. 36).

A dinâmica que envolve as Poéticas Híbridas e os fenômenos nelas implicados, no que tange aos rompimentos de fronteiras, também aparece no olhar de Christine Greiner (1998; 2005). Aqui, o diálogo que estabeleço com as ideias dessa autora se dá em dois níveis que, embora enfocados em obras distintas, são consonantes quanto à percepção dos processos que os atravessam.

Assim suscito os pensamentos de Greiner (1998; 2000; 2005): primeiro, como uma das fontes para questões relacionadas ao Butô, por encontrar em seu estudo de doutoramento, mais tarde publicado como livro, um investimento reflexivo de importante contribuição para essa tese e, especialmente, por sua compreensão do mesmo enquanto pensamento e, como tal, uma construção cultural dinâmica e em constante atualização; e, ainda, considero suas reflexões acerca desse corpo que pensa/dança Butô, o que vai ecoar em suas considerações acerca do que seria o “corpomídia”.

Greiner (2000; 2005) convoca a noção de mídia para falar de um corpo que não é apenas suporte e veículo de transmissão de informações, mas como uma rede na qual estas são agenciadas e negociadas numa dinâmica dialógica com as que lá já se encontram. O corpo, no entendimento dessa estudiosa, seria então fruto desses entrecruzamentos.

A ideia é pensar o corpo não como lugar onde os dados e experiências do/no mundo vão se agregando. Há um movimento transversal, por meio do qual eles – incluindo o corpo – são atravessados e que, mutuamente, geram transformações, levando-os a uma outra experiência. Nesse sentido é que Greiner (2005) utiliza a noção de “mídia de si mesmo” para falar dessa rede que cria e se recria, continuamente, num processo evolutivo.

Essa percepção retoma não só a compreensão da própria Greiner, ao tratar do corpo que dança butô e de princípios desse pensamento, no que diz respeito a estes como redes de fluxos transitórios e abertos, de fronteiras diluídas e em atualização; como também me leva a acessar outros teóricos já citados, como Maffesoli, Hall e Bhabha, ao focar o rompimento dos limites entre os deslocamentos promovidos pelos fluxos permanentes de informação que atravessam esse *corpomídia*, seja de “[...] dentro pra fora, de fora pra dentro, em diferentes contextos, de um para o outro,

da ação para palavra, da palavra para ação e assim por diante” (GREINER, 2005, p. 131).

Tudo que atravessa essa rede, nas relações desta com o ambiente – nesse caso, com os campos de hibridização – passa a habitá-la na medida em que elas se impactam mutuamente. Nas palavras de Greiner (Ibid, p. 30), “são transformadas em corpo”. É nesse sentido que “[...] o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo nunca estanca, o corpo vive no estado sempre-presente [...]”.

Tadashi Endo, em entrevista a jornalistas, em Recife-PE, no ano de 2013, trouxe uma compreensão que sintetiza os pensamentos trazidos até aqui acerca desse corpo:

A nossa criação de dança começa no nosso corpo e dentro do nosso corpo. Se falamos em espaço, a dança contemporânea usa o espaço através das linhas diagonais, retas, verticais, circulares. Esse espaço para o butoh existe dentro do corpo, entre as costelas, entre os dedos. Esse espaço chamamos de cosmos. Estamos dentro de um grande cosmos, mas isso aqui (aponta para o corpo) é cosmos, é universo. Então a paisagem do corpo pode dançar – e algumas vezes acontecem terremotos e algumas vezes tsunamis, cachoeiras. Tudo isso acontece dentro do corpo. Esse espaço é muito importante e é o ponto principal do butoh. (ENDO, 2013, p. 2)

Tal compreensão do corpo é basilar nesse estudo por abrigar dimensões do corpo da dança butô, princípios desse pensar/fazer em evolução, traços da dinâmica de uma abordagem ontogênica, contribuindo para entender os próprios fenômenos que atravessam as Poéticas Híbridas.

Não raro, em meus estudos, venho pontuando o lugar fundamental do corpo em poéticas como DÔ: o corpo como campo de trânsitos em transformação e, também, enquanto agente transformador de fenômenos e experiências. Esse tipo de reconhecimento é reforçado quando, aqui, proponho-me a pensar a possível existência de dramaturgias que nascem nessa mídia.

Peter Brook (2010), a partir de suas experiências com teatro ao redor do mundo, reforça esse status do corpo e como as culturas que ele habita, com as quais troca interferências e opera transformações intercambiadas, aparece como elemento que marca a sua diferença. Esse entendimento é importante de ser registrado aqui, na medida em que é essa a dinâmica que torna possível as atualizações nas poéticas híbridas.

Com pensamento muito consonante, Tadashi Endo (2005, p. 10) também sobrelinha esse aspecto relacionado aos fenômenos gerados no corpo:

Eu penso que a corporeidade brasileira, ou a corporeidade japonesa, ou norte-americana, ou alemã, hoje, têm muita semelhança. [...] O que difere os japoneses dos brasileiros talvez seja o estilo de vida. Esta é a diferença. O corpo em si, não. E isso eu percebo através do trabalho: como se 'entra no trabalho', como os atores [...] entram em situação de trabalho, como começam o trabalho.

Imerjamos, então, nesse trabalho e no que ele potencializa para a cena.

Greiner (2005), em seus estudos, já sinaliza a existência de uma dramaturgia do corpo como algo que é inerente ao homem (e não apenas ao artista) e se desenvolve em sua experiência nas relações com o mundo. Nesse ponto, ela compreende que, sendo a dramaturgia uma espécie denexo de sentido que une em coerência os fluxos de informações que transitam entre o corpo e o ambiente, a dramaturgia do corpo nasceria de um investimento de organização das imagens criadas pelo corpo – fruto de tais fluxos – no espaço e no tempo, enquanto processos de comunicação.

Ela propõe, ainda, a hipótese de que essa dramaturgia talvez “[...] seja um estado de existência do corpo, quer dizer, a implementação de instruções residentes no corpo que co-evoluem com o ambiente onde ele está” (GREINER, 2000, p. 361). Seria, então, a dinâmica dos fluxos que atravessam e se relacionam com esse corpo a fomentadora desse estado corporal de produção de imagens.

Com isso em mente, para pensar mais especificamente como esse processo se desenvolve na mídia corporal do atuante, trouxe outros teóricos cujos estudos são focados na arte teatral. Um deles foi Lúcia Romano (2008), pesquisadora e atriz de teatro, cujo discurso parte do princípio de que a condição existencial da teatralidade é a corporeidade que a atravessa. Essa autora, em “Teatro do Corpo Manifesto”, pontua o corpo como uma rede de processos e construções sempre em transformação, pensando o lugar deste, a partir do trabalho do atuante, à luz de um “pensamento corporificado”.

Tal interpretação estende os limites dessa mídia às relações com o ambiente e a cultura. Isso, segundo ela, implicou um percurso de transformações nos “fundamentos ‘estéticos’” e processos criativos do que seria um teatro convencional de texto, em busca de um “novo teatro corporal”, no qual a espetacularidade surge no ato criador. Tudo isso construído e transformado no corpo do atuante.

Essas atualizações cênicas, embora não sejam recentes, na medida em que vêm sendo operadas desde o final do século XIX e acentuadas no decorrer do século XX, aparecem no estudo para entendermos os princípios que marcam esse

lugar do corpo nas poéticas de vanguarda e como isso, de algum modo, vem ecoando nas Poéticas Híbridas do Bando de Teatro Olodum, desde *Bença* e, agora, junto a Tadashi Endo, em *DÔ*. Daí a sua retomada, cujo foco não está na originalidade de uma proposta, mas na abordagem de processos que atravessaram esses projetos poéticos e sobre os quais esse estudo não poderia deixar de versar.

Corroborando com as discussões que levanto quanto às dramaturgias do corpo, também encontro na obra de Sônia Azevedo (2009) reflexões que me ajudam a pensar esse tipo de organização dramática que se dá nessa mídia do atuante. Essa atriz, dançarina, diretora, dramaturga, professora e pesquisadora de teatro, que transita ainda pela dança e pela performance, investiga justamente a criação nas Artes Cênicas que tem como elemento fundante o corpo daquele que atua.

Nesse intuito ela desenvolveu abordagens metodológicas das quais o investimento a que me propus aqui se aproximam em muito: um *approach* fenomenológico do ato criador do atuante em seu processo de composição, no percurso poético da construção de uma rede que, a cada acontecimento cênico, recupera e atualiza somaticamente os investimentos dos corpos nele implicados.

Esse entendimento, ela retoma em diversos pontos para falar do processo de “composição signíca” do atuante que, segundo ela, está sempre numa dinâmica de “vir-a-ser”, ou seja, *em devir*. As articulações que esse sujeito desenvolve para ser/estar em cena configura o cerne de dramaturgias que nasceriam no corpo, que está imbuído em criar signos corporais que, porém, na interpretação de Azevedo (2009), não deve se conformar num gesto de natureza apenas pragmática, buscando encerrar leituras, mas que continuamente emerge com o “*status* simbólico”. Daí surgem algumas questões que vão atravessar também os textos a seguir: “Como então, e mediante quais procedimentos, o ator fará de seu próprio corpo objeto estético? Como o ator fará de si mesmo um símbolo? O que ocorre em seu interior [...]?”⁵ (Ibid., p. 176).

Essas questões me levam a retomar o pensamento de Greiner (2005) acerca das dramaturgias do corpo como algo do humano. Os atuantes de *DÔ*, em diversas falas, também reforçam essa perspectiva, na medida em que, nessa poética, não investiram na criação de uma personagem, mas de corporalidades que

⁵ As questões levantadas por Azevedo (2009), embora sinalizem uma ampliação dos horizontes do pensamento acerca do corpo do atuante no ato criador, ainda trabalham muito com a ideia de “composição de personagem”. Por essa razão, dialogo com seu discurso considerando apenas os princípios comuns que atravessam esse corpo que “cria um papel” e aquele que investe em estados outros de ser/estar, como ocorre em *DÔ*.

potencializassem traços seus, suas memórias e os matizes culturais com os quais se relacionam.

Aqui, também, a compreensão de Azevedo (2009, p. 176) avança e corrobora com essa perspectiva, no sentido de que o atuante não conta com outra rede que não a sua própria, isto é, “cada fibra, cada poro a serviço de algo que o transcende, e que, apesar de maior, cabe inteiro em seu corpo [...] e tudo o que se expressa possui uma forma, mas esta não é necessariamente artística”.

Esse entendimento é decorrente da compreensão de que a forma como o atuante e os demais envolvidos na poética se relacionam com um estímulo qualquer, o modo como isso o liga a outros pensamentos e imagens e o que isso gera neles, diz respeito a uma resposta natural e orgânica, biológica e sensitiva.

São os diálogos que estabeleci com essas interpretações acerca do lugar do corpo na contemporaneidade que nortearam a construção do meu pensamento quanto a essa mídia e o que ela gera no *corpus* da poética de DÔ e, em escala macro, nas Poéticas Híbridas.

As dimensões implicadas nisso (sobretudo em termos de corporalidade/corporeidade) aparecem não apenas como um esforço conceitual, mas como um modo de sistematizar um pensamento deflagrado diante da poética. Não se trata de algo pensado em abstrações e conjecturas. Além daqueles já citados, estudiosos como Jean-Pierre Ryngaert (1995; 1998), Patrice Pavis (2010a; 2010b; 2008) e Sílvia Fernandes (2010) trazem reflexões que sinalizam o lugar de possíveis “novas dramaturgias”, algo que não estaria relacionado exclusivamente à palavra escrita. Pavis e Fernandes, especialmente, chegaram a essas compreensões a partir de projetos poéticos e estéticos com os quais tiveram contato.

Assim, de fato, em DÔ, há um investimento no pensar/fazer relacionado às energias colocadas no espaço e aos movimentos, que não são gerados de qualquer maneira, mas em função de imagens que exteriorizam o invisível, a “alma” daqueles atuantes. A organização disso é que convoca essas estruturas dramaturgias outras.

O entendimento da “alma” é outro matiz importante para essa poética. Tadashi fala da “alma”, em sua prática *butô*, em dois sentidos: 1) para se referir aos princípios desse pensamento, o que seria a “alma *butô*”, o que, em sua compreensão, não pode e nem deve ser reproduzido, mas respeitado em meio ao trânsito de diferentes práticas; 2) para tratar daquilo que é invisível no corpo do sujeito, do que estaria sob movimento, que precisaria ser “pinçado” para, então, gerar fluxos lançados e intercambiados no espaço-tempo da dança.

Esse último entendimento, em especial, tem muito a ver também com os elementos imateriais que atravessam o corpo do atuante. Nesse sentido, falarei num plano metafísico de relações que, tanto para Tadashi Endo quanto para os atuantes do Bando, fazem-se presentes em suas poéticas.

“No meu palco vazio existem muitos mortos”⁶, disse Tadashi Endo em entrevista a jornalistas, no ano de 2013, em Recife-PE. Ler isso me lembrou muito a poética de *Bença*, espetáculo do Bando, de 2010. Ali circulava um pensamento comum, fruto de diálogos, encontros, estudos, práticas, entre outros procedimentos junto ao Candomblé, de que as corporeidades ali geradas adivinham de uma dinâmica de trânsitos que colocava o corpo como extensão da natureza e vice-versa.

Nessa compreensão, o pensamento de Makota Valdina⁷ é muito próximo ao de Tadashi: “*Não pensem que quando vocês estão no palco, representando, vocês estão sozinhos, porque vocês não estão*”⁸, diz ela, uma das porta-vozes das religiões de matizes africanas em Salvador, em um dos vídeos projetados em cena de *Bença*, fruto de uma palestra dela e de outras referências das culturas afros locais.

As falas de ambos, embora sejam frutos de experiências distintas, parecem referir-se à presença de ancestrais no palco junto aos atuantes. Em entrevista no programa de DÔ, Tadashi reforça isso ao pontuar que memórias diversas e muitos espíritos lhe dão suporte quando ele dança. As dimensões de ancestralidade convocadas por ambos não estão falando de formas, mas de energias e relações que atravessam o corpo daqueles que habitam tais poéticas, tanto quanto o espaço e o tempo, enfim, o ambiente que habitam.

⁶ cf. ENDO, 2013, p. 1.

⁷ Makota Valdina ou, antes, Valdina Pinto de Oliveira, uma das colaboradoras no processo de criação de *Bença*, nasceu em 15 de outubro de 1943 no bairro do Engenho Velho da Federação, na cidade de Salvador – Bahia. No início dos anos 1970, Valdina abandonou o catolicismo e, em 1975, foi iniciada no Candomblé. No Terreiro Tanuri Junsara, liderado pela Sra. Elizabeth Santos da Hora, ela assumiu o cargo de Makota – assessora da *Nengwa Nkisi* (Mãe de Santo). Com a iniciação, ela recebeu seu nome de origem africana, tornando-se a Makota ZIMEWAANGA. Entre 1977 e 1978, Valdina Pinto integra a primeira turma do Curso de Iniciação à Língua Kikongo, ministrado pelo congolês Nlaando Lando Ntotila no Centro de Estudos Afro-Oriental (CEAO). Em Fevereiro 2003, a Makota Valdina foi a porta-voz das religiões de matriz africana de Salvador num encontro com o então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, além de ter sido uma das representantes do Movimento Contra a Intolerância Religiosa em Brasília, no mesmo ano. Valdina Pinto já recebeu diversas condecorações por seu papel na preservação do patrimônio cultural afro-brasileiro: o Troféu Clementina de Jesus, da União de Negros Pela Igualdade (UNEGRO); Troféu Ujaama, do Grupo Cultural Olodum, em 2004; a Medalha Maria Quitéria, a maior honraria da Câmara Municipal de Salvador; em 2005, recebeu da Fundação Gregório de Mattos o Troféu de Mestra Popular do Saber. (ONAWALE, 2005)

⁸ Informação verbal colhida e registrada em vídeo de uma palestra ministrada ao Bando.

A rede de conceitos e teorias colocada em perspectiva nesse espaço fez-se oportuna para sinalizar a teia de pensamentos e princípios que atravessam as reflexões desencadeadas no decorrer dessa tese. Transitamos por ela.

INTERSTÍCIO I
MATIZES DA POÉTICA DE DÔ



Elane Nascimento e Valdinéia Soriano. Foto: João Meirelles, 2012

O corpo nasce experimentando e intercambiando os fluxos presentes na natureza da qual faz parte, em suas dimensões biológica e social. No decorrer da vida, situações, objetos, relações e outros corpos vão estabelecendo trocas e transformando-se continuamente. E, assim, a vida se renova nos mistérios do corpo. Lugar onde coabitam, num *continuum*, razão e não razão, forma e inacabamento, a criança, o selvagem e as máscaras. “Extravagância barroca”¹ a pulsar memórias, afetos, perceptos, desejos, ideias: um corpo encarnado. Em DÔ, a poética e a estética se fizeram através desse corpo.

Christine Greiner (1998, p. 18), à luz dos procedimentos e estudos realizados por Hijikata, todos eles centrados e elaborados através do corpo, compreende que “tudo estava lá”, naquela mídia, como chamaria ela mais tarde. Segundo essa estudiosa, se o criador do butô “[...] chegou à pesquisa da ‘não-razão surrealista’ e do ‘inacabamento dadaísta’ foi através do estudo do corpo”.

Tadashi Endo compartilha desse pensamento, na medida em que entende que é no corpo e a partir de seu interior que a dança nasce, sendo a partir desse e por meio deste que aquele que dança butô vivencia, é atravessado e impacta, mutuamente, sobre o espaço. Segundo ele, o corpo é também espaço e uma infinidade de coisas acontece dentro dele.

Em um dos trabalhos realizados no início de março de 2013, Tadashi Endo pediu aos atuantes que lhes apresentassem, da forma que melhor lhes aproovessem, aquilo que eles fazem, bem como seus desejos, o que queriam fazer e, ainda, o discurso em torno disso.

Para tanto, os atuantes buscaram procedimentos e recursos para estar em cena e apresentar aquilo que lhes fora proposto. Dali surgiram sonoridades diversas atravessando suas improvisações, algumas com o uso do verbo, outras se apropriaram do silêncio como veículo enunciativo. Os movimentos, numa “dança própria”, geraram corporalidades para expressar o que havia sido proposto.

Eram corpos em meio a sensações, sentimentos, memórias, afetos e perceptos próprios sendo revelados em diferentes movimentos, ritmos e energias, criando formas específicas de re-presentação. Cada corpo parecia lançar no espaço-tempo da cena coisas nascidas num lugar muito particular de cada atuante. Era algo como “segredos de si”, nas palavras de Tadashi. Coisas como que as guardadas na Caixa de Pandora, segundo ele.

¹ Expressão utilizada por Richard Dawkins (apud GREINER, 1998, p.18) para se referir ao “estar vivo enquanto organismo”.

São matizes de suas vivências empíricas. Referências atualizadas de memórias corporais e outras tantas registradas integralmente pelo corpo. Esse tipo de relação com as fontes que influenciaram os atuantes no ato criativo, em DÔ, é a dinâmica basilar dessa poética. Não há referências externas àqueles corpos – de todos os sujeitos agentes – mas um movimento de hibridização de vivências registradas no corpo – carne, mente, alma – que foram atualizadas no seio do projeto poético.

Ao final daquele exercício expressivo proposto por Tadashi, ele explicou que aqueles corpos jamais poderiam dançar uma dança japonesa, do mesmo modo que ele também não poderia dançar uma dança brasileira. O que esse mestre de butô levanta é que há um tipo de relação carnal com as memórias e identificações no interior das culturas que permeiam e são atravessadas por tais danças, que não podem ser apreendidas por meio de técnicas.



Foto 1 - Leno Sacramento, Arlete Dias, Elane Nascimento (à esquerda, ao fundo) e Sérgio Laurentino (à direita, ao fundo). Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Para que ambos, os atuantes do Bando e Tadashi, por exemplo, possam acessar corporalmente tais danças, explicou Endo, é preciso trabalhar numa espécie de colaboração, respeitando os princípios, a “alma”, de tais fenômenos culturais. A

partir dessa rede dialógica², o trabalho prático entre eles exigiria uma espécie de outro “vento”, que seriam os fluxos de hibridização. Eis aí outro fenômeno cultural, que, como tal, nasce do corpo.

Assim, seria nesse sentido que o corpo pode ser tomado como sendo encarnado. No contexto desse estudo, isso remeteu à disciplina proposta por P. Tacussel, citada por Michel Maffesoli (2008), em *Elogio da Razão Sensível*, a “Sociosofia” (ao invés da Sociologia): uma disciplina que integrasse e compreendesse a “mística de estar-junto”. Essa proposição conduz à dimensão comunitária da vida social, que, por sua vez, implica fatores como: vínculo, pertencimento e vivências.

O conjunto desses fatores é o elemento motriz dos saberes encarnados, isto é, aqueles que levam em consideração os aspectos instituintes das coisas e não o instituído ou as instituições. Tais saberes nascem das vivências de cada sujeito. Dizem respeito a construções dinâmicas, em permanentes atualizações, que estão organicamente ligadas à vida. (MAFFESOLI, 2008)

Esse pensamento coaduna com o que propõe também o teólogo romântico do século XIX, Schleiermacher (apud MAFFESOLI, 2008, p. 177): “procuremos a vida onde ela está”, isto é, não em racionalizações prévias das práticas e dos saberes, mas ali onde estes nascem organicamente, na agregação comunitária, coletiva, que é sua causa e efeito.

É a partir de percepções dessa natureza que Maffesoli (2008) concluiu que é a vivência que propaga as diversas manifestações da existência. A vivência é que agrega toda a energia da existência, sem o que, afirma ele, não se poderia compreender a perduração do ser, tanto social quanto individual.

O corpo que pensa/dança butô e aquilo que nele/dele é gerado é também uma rede que se constrói na/da cultura, na medida em que, como interpreta Greiner (1998), o corpo é também uma construção cultural, num processo dialógico e intenso com a sua natureza biológica e social. Do mesmo modo, num movimento intercambiante, o corpo age sobre a cultura, transforma-a, impacta sobre ela, que lhe devolve essa ação em matizes diversos. Eis o *continuum* que atravessa o corpo encarnado.

² O entendimento de “rede dialógica”, aqui, parte das ideias de Bakhtin (2006), cujo pensamento, no campo da linguística, aponta como sendo “princípio dialógico” ou “dialogismo” uma marca da interação enunciativa, na medida em que se entende a relação com o outro como o fundamento da discursividade.

Esses são alguns dos princípios que estão presentes em DÔ: uma poética que nasce das vivências cotidianas, das memórias, das práticas e dos saberes dos sujeitos agentes desta, isto é, do contato direto com os matizes culturais que os atravessam, num processo de criação de um espetáculo que ganha a cena por meio de corpos atualizados no desenvolvimento de suas corporeidades.

A questão da memória é basilar na linha de pensamento desenvolvido neste interstício. Por essa razão voltarei a ela algumas vezes. Nesse primeiro momento, a compreensão da qual parto dialoga muito com a perspectiva de Anne Bogart (2011, p. 30), segundo a qual “o ato de lembrar nos liga ao passado e altera o tempo. Somos dutos vivos de memória humana. O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo ‘lembrar’”.

Essa estudiosa cita como exemplo uma experiência de Jerzy Grotowski, quando este integrou o departamento de teatro da Universidade da Califórnia, em Irvine. Naquele contexto, durante semanas, foi realizado um trabalho intenso junto aos atores de diversas partes do mundo (África, Sudoeste da Ásia, Europa Oriental, América do Sul e Oriente Médio), que começava do início da noite e durava até o amanhecer.

Diante da exaustão, os atores sentiam a necessidade de encontrar fontes de energia e recursos físicos para conseguirem se manter ativos no trabalho por longas jornadas. Foi no acesso à padrões e códigos conhecidos de suas origens, que os participantes dessa experiência encontraram a reserva de uma energia que não se esgotava. Tratava-se de “[...] padrões antigos profundamente impregnados em suas **memórias corporais**”, diz Bogart (2011, p. 30. Grifos meus). Diz respeito a um *tocar* em suas culturas, encontrar movimentos encarnados nesse campo e deixar o corpo *lembrar*.

Esse elo, dentro de sua especificidade, também aparece em DÔ. Por isso podemos entender que esse processo criativo do Bando com Tadashi Endo se trata de uma poética que vê o corpo em seu potencial expressivo, de onde podem ser gerados diversos fluxos comunicativos (voz, gestos, cheiros, imagens, etc.) e a partir do que todas as demais mídias podem se desenvolver. Perspectiva similar aparece na compreensão de Greiner (1998) acerca do corpo que dança butô: o corpo como mídia de si próprio.

Essa mídia mantém um laço com a vida, o que, porém, na cena não diz respeito à imitação dos fenômenos que a atravessam e tampouco do modo de ser e

estar e/ou da relação desses corpos no mundo, na sua vida social, na comunidade e culturas que habitam, transitam e constroem, dia a dia.

DÔ consiste numa poética que dialoga mais com o que Nietzsche (apud MAFFESOLI, 2008, p. 164) chama de “representação compreensiva”: uma espécie de elo entre vivências, passadas e outras tantas por vir, originando uma espécie de “memória social”. No caso dessa poética híbrida, uma dinâmica de re-presentação desses fenômenos socioculturais, de matizes diversos entrecruzados, atualizados no ato criativo daquilo que se vê em cena.

Assim, a poética que atravessou DÔ e sua encenação não constituem uma reprodução da realidade vivenciada por seus sujeitos. Aquilo que chegou ao palco foram fluxos lançados a partir de estados obtidos em um processo de criação, por um corpo encarnado, que desenvolveu movimentos e deslocamentos para revelar sua “alma”, isto é, seus perceptos, afetos, memórias, imagens e sensações.

Daí o distanciamento de uma mimese da vida, do dito “real”, em busca de um modo de ser/estar em cena pessoal. Cada atuante “*presentificou*” e “*re-presentou*” por meio desse estado. A partir dele, deflagrou imagens e gerou discursos. É essa dinâmica que cria a estrutura híbrida de poéticas que têm vozes encarnadas como matizes para criação.

Não obstante, DÔ foi criado a partir de um conjunto de associações entre as referências de base empírica suscitadas pelos seus sujeitos agentes, sobretudo por Tadashi Endo e os atuantes do Bando de Teatro Olodum.

Em meu estudo de Mestrado, desenvolvido a partir do processo de criação do espetáculo *Bença* (2010), também do Bando de Teatro Olodum, cheguei à noção de que as criações e o que atravessava a poética daquela obra cênica dizia respeito a uma espécie de “discurso nativo”:

Esse discurso nativo, a partir do qual o sujeito reconhece e desenvolve a noção de pertencimento, constrói sua identidade e esboça os traços de um quadro étnico-racial com o qual se identifica, acaba configurando a principal fonte de pesquisa do Bando de Teatro Olodum. Isto é, diversos de seus processos de criação encontram referência no mundo prático, logo, em aspectos que fazem sentido no mundo empírico³: o universo que envolve e é gerado pelos sujeitos desses processos. (LÍRIO, 2011, p. 42)

O modo como isso impacta numa poética da natureza de DÔ e, também, de *Bença*, em que o princípio operador é o da encarnação, há, ainda, um entendimento

³ Na ocasião, fiz uso da expressão “mundo empírico” para me referir à principal fonte de pesquisa do Bando, além de fazer uma analogia ao que Guimarães (2008) entende por “mundo real” ao falar do universo epistemológico que reforça o discurso nativo.

de que “[...] a vida empírica está aí para mostrar que, ao lado da razão, a paixão ou a emoção ocupam lugar inegável [...]” (MAFFESOLI, 2008, p. 165). Isso transparece em DÔ.

Os corpos que habitam, transitam, vivenciam, transformam(-se) esse tipo de poética, constroem-se e se reconstróem a partir de suas experiências e relações diversas estabelecidas com o mundo. Essa dinâmica atualiza-se pela apresentação disso na cena. Isso acaba por revelar as diferenças, as especificidades, no seio de histórias e experiências distintas, ainda que relacionadas.

É no caminho de reconhecer as particularidades de cada corpo, de cada indivíduo e de suas corporeidades, que o atuante, no entendimento de Grotowski (1992), deve transitar. Nesse ponto, as ideias de Tadashi quanto a prática do butô e seu distanciamento de uma aprendizagem por meio de técnicas entram em diálogo com a compreensão de Grotowski, cujas crenças não consideram a existência de fórmulas no trabalho daquele que atua.

Haveria, nesse caso, um processo ímpar de cada atuante, que, a partir da descrição desse encenador, muito se aproxima ao trabalho desenvolvido nas poéticas mais recentes do Bando de Teatro Olodum: no decorrer de tais processos de criação, cada atuante buscou fazer suas próprias associações, considerando suas variantes pessoais, isto é, memórias, necessidades, experiências, entre outras, aglutinando elementos em um “discurso nativo”. Isso ocorreu em meio à polifonia de vozes encarnadas que marcou tais poéticas.

Diz respeito, pois, a abordar o atuante enquanto o ser humano que é, com traços ímpares, internos e externos, conscientes e/ou não, e que, no caso específico do Bando, são oriundos de experiências multifacetadas desenvolvidas em um contexto híbrido e, portanto, potencializador de identidades da mesma natureza, que, como tais, precisam ser consideradas.

As proposições de Graziela Rodrigues (1997) ao tratar do universo do ritual nos ajuda a entender essa dinâmica que, em muito, está presente na poética de DÔ. Para ela, a individualidade, ao invés da uniformidade, configura o centro de força do movimento coletivo, através do qual cada “dançante” (atuante) desenvolve (“recebe”) o movimento em seu corpo. Isto é: as articulações coletivas inerentes ao ritual partem de manifestações individuais que, em contato com as demais e somente assim, constituirão uma coletividade. De acordo com essa pesquisadora, a linguagem coletiva é uma fonte que se mantém viva em função das particularidades e das (re)significações que cada sujeito imprime sobre e através do movimento.

Assim é que, em poéticas que partem de vozes encarnadas, o atuante se distancia do mimético numa busca de associações particulares, para criar o que seria sua dança pessoal. Esse é também um princípio do pensar/fazer butô.



Foto 2 - Sérgio Laurentino e Elane Nascimento. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Nesse sentido, é que, em DÔ, investe-se em corporeidades que são frutos de corpos específicos, que não são quaisquer outros que não os daqueles próprios atuantes. São fenômenos corporais que são alcançados a partir do movimento que se constrói e das imagens que produz, num percurso que leva o corpo a se transformar, nas palavras de Zamora (1967⁴ apud ROMANO, 2008, p. 20), “[...] em símbolo absoluto do teatro”.

O projeto poético que envolve DÔ compartilha de um pensamento da cena construído por meio de fluxos diversos que atravessam o corpo e transitam pelo

⁴ Nesse ponto, Zamora (1967), em *Historia del Teatro Contemporáneo*, amplia o pensamento de Craig no que se refere à figura da marionete e da abordagem do ator sobre seu corpo à luz dessa perspectiva. Em certo nível, resguardadas as ressalvas acerca da relação encenador-ator, suas reflexões dizem muito acerca de um corpo que cria percursos pessoais para ser/estar no espaço-tempo da cena. As perspectivas da marionete que apontam para um investimento na autonomia da arte teatral, livre da imitação da natureza e de um alicerçadas num realismo e/ou psicologismo, aproximam-se, em certos aspectos, do discurso lançado aqui. São abordagens compartilhadas por encenadores vanguardistas diversos, como Meyerhold, que toma essa imagem no trabalho do atuante para diferenciar o limite entre o ator interior e o ator criador de uma linguagem cênica pessoal.

espaço-tempo do ato criativo. Esses fluxos são frutos de vivências corporais e socioculturais de cada um dos atuantes, impactados ainda por aquela experiência específica vivenciada pelo corpo na poética em que estão imersos.

Esse quadro é, ao mesmo tempo, reflexo e reforçador de um pensamento presente no teatro contemporâneo que vem sendo amplamente desenvolvido desde o século passado: “[...] a ideia de funcionamento da cena enquanto escritura no espaço, que pode ser diretamente relacionado a uma nova dramaturgia, onde o movimento do corpo no espaço é central” (ROMANO, 2008, p. 21). Esse modo de vislumbrar a cena remete a possíveis outras formas dramáticas (tema a ser desenvolvido no Interstício III). Eis onde desembocam as vozes encarnadas da poética híbrida na qual implica DÔ.

Nesse passo é que os nexos de sentidos estabelecidos no seio da criação de Tadashi Endo e do Bando de Teatro Olodum advêm da conjunção daquilo que seriam as “vozes encarnadas” dessa poética: discursos corporais e cênicos criados pelos atuantes a partir de suas experiências sinestésicas no cotidiano, em sua rede sociocultural. Estes, por sua vez, foram dramaturgicamente atualizados na cena e dinamizados em coerência com a proposta poética e discursiva daquela encenação.

O ponto basilar do entendimento em torno dessas “vozes” nesse processo criativo parte, analogicamente, do que Maffesoli (2008, p. 58) chama de “razão interna”: “[...] algo que [...] preexiste no coração de todo homem antes de qualquer construção intelectual. [...] de certo modo uma estrutura antropológica, quanto, ao mesmo tempo, só ‘se atualiza’, se realiza, neste ou naquele momento particular”.

No caso de DÔ e das vozes encarnadas que permearam a sua criação e que se atualizam a cada experiência cênica compartilhada, essa “razão” é algo entranhado no corpo dos atuantes e demais envolvidos naquele processo. Trata-se de uma polifonia que nasce das memórias corporais e intelectuais daqueles sujeitos, a partir das relações estabelecidas com o mundo e com a vida.

Essa abordagem do Bando e de Tadashi para a criação de um discurso que entrecruza suas teatralidades, vivências, memórias e ideologias, foi algo construído no decorrer do processo criativo. Não foi uma coisa previamente estabelecida, seja quanto ao discurso ou aos meios para isso. É nesse nível que a ideia de “razão interna” opera, numa percepção da existência da obra em seu *devir*, em sua profundidade, nas condições específicas para que ela se desenvolva.

É nesse sentido que Maffesoli (2008, p. 59) acredita não se tratar apenas de reconhecer os eventos, os fenômenos e os impactos em torno e sobre os sujeitos

agentes desta poética, mas consiste “[...] em perceber a vida que os anima. [...] não negligenciar nada naquilo que nos cerca, neste mundo, no qual estamos e que é, ao mesmo tempo, sentimento e razão”.

O que é preciso entender acerca de uma poética que é edificada sob o alicerce de vozes encarnadas é a ligação entre conceitos – aquilo que é externo ao corpo e caracteriza o mundo – e o sujeito, seu corpo e seus movimentos, que os transforma em expressão. O entendimento disso é que torna possível vislumbrar um projeto poético como o de DÔ: um processo criativo e um espetáculo que tem a sua própria “razão interna”, porque encontra sua coerência em si mesma – daquilo se propõe enquanto um butô próprio dos atuantes do Bando, por exemplo e do que irei tratar mais a diante.

Essa perspectiva tem a ver ainda com os princípios que envolveram o contexto onde foi gerado o butô. Tratava-se de um investimento que concebia as crenças instauradas naquela rede como normas criadas por seus sujeitos agentes, algo como os elementos de coerência de seu próprio projeto poético. Isso é o que determinaria as ações desenvolvidas no processo criativo.

Esse entendimento quando transplantado para a criação de um projeto poético, está intrinsecamente ligado à perspectiva de encarnação que o alicerça. São crenças, discursos, memórias, afetos, entre diversos outros fatores que vão “determinar”, enquanto regras específicas, as ações que delineiam os fenômenos espetaculares implicados nessa poética.

Nas palavras de Maffesoli (2008, p. 63), esse tipo de dinâmica, de organização, “[...] é a causa e efeito em si mesma, é seu próprio fundamento [...], a partir do qual ela pode difundir-se indefinidamente. [...] Somos feitos de matéria, matéria que é transfigurada pela razão interna que a anima”. Penso que, mesmo o teatro sendo um híbrido do material e imaterial, esse é um dos princípios que o atravessa.

Não raro, será suscitada nesse estudo, seja nas palavras de Tadashi Endo ou dos atuantes do Bando, a busca na qual se investiu na poética de DÔ em função de se criar uma obra que refletisse os sujeitos específicos que nela estavam imersos. Buscou-se uma dança própria de tal forma a se criar, num movimento transcultural, uma poética marcada por hibridismos.

Levantadas as bases dos pensamentos que permeiam esse Interstício, tratemos dos pontos que corroboraram para essa poética híbrida. Essa expressão é trazida aqui a partir de dimensões a serem arroladas no decorrer desse estudo acerca do espaço-tempo de transculturação, do corpo transculturador e das

dramaturgias por ele geradas, especialmente no processo criativo de DÔ. Esse conjunto de aspectos que aparecem na poética e no corpo de seus atuentes dão origem e são, ao mesmo passo, fruto de experiências empíricas, memórias, afetos e perceptos desses sujeitos. Imerjamos nessa seara.

I.1 DÔ: um híbrido de vivências

Um projeto poético coletivo tende a ser desenvolvido a partir de um movimento polifônico, ainda que voltado para um mesmo pensamento e modo de operar no processo criativo. Nessa rede é que a busca e a atualização de Si no próprio corpo torna-se operante. O atuante cria a partir de um alicerce empírico, cujo processo implica um trânsito entre o interno e o externo. Cada sujeito em cena lança fluxos específicos de imagens gerados por suas ações no desenvolvimento de uma corporeidade igualmente particular.

A estrutura em rede que se forma na poética dessa obra cênica conduz, em princípio, a uma espécie de caos de ruídos e signos diversos entrecruzando-se dinamicamente. Um aglomerado de vivências que se hibridizam, então, num projeto poético. Eis uma das dinâmicas do alicerce criativo de DÔ.

Tadashi Endo, junto aos atuentes do Bando de Teatro Olodum, sempre investiu em procedimentos expressivos para que cada um daqueles sujeitos encontrasse/criasse uma dança própria. O trabalho, nesse sentido, era muito voltado para uma apresentação das vivências – corporais e socioculturais⁵ – de cada atuante, por meio da experimentação de uma movimentação que revelasse tais memórias, de algum modo e para além de padrões de movimentos e técnicas.

Para tanto, Tadashi sempre pedia que os atuentes de DÔ, no momento de investigação criativa, mudassem sempre os movimentos, buscando senti-los para, então, dançá-los. A partir dali é que seriam apresentadas no corpo deles suas referências diversas e, por conseguinte, a coreografia de cada um.

⁵ Segmento essas vivências apenas como forma de reforçar os lugares de trânsitos entre o interno e o externo do corpo, o que, como tais vivências, estão intercambiados, sendo permanentemente um atravessado e transformado pela outro.

Foi o que se sucedeu no trabalho realizado no dia 28 de fevereiro de 2012, quando, em meio aos experimentos realizados pelos atuantes do Bando, Endo pontuou exatamente a importância de uma dança encarnada, criada a partir e para cada um deles, por eles mesmos, os atuantes, autores de *Si*, de sua re-presentação. Segundo o mestre de butô, cada um "pode fazer uma coreografia para o seu próprio corpo"⁶.

Esse lugar do ator-autor já foi ressaltado no trabalho do Vsevolod Meyerhold. Para esse encenador o fundamental para a manutenção da arte teatral está naquilo que o corpo do ator pode oferecer: expressões, movimentos, sons, etc. Dizia ele: "Se retirarmos do teatro a palavra, o figurino, a ribalta, as coxias e o edifício teatral, enquanto restarem o ator e seus movimentos cheios de maestria, o teatro continua a ser teatro" (MEYERHOLD, 1914 apud PICON-VALLIN, 2006, p. 24).

Assim, criando a partir desse lugar, o ator meyerholdiano seria o "autor do espetáculo", portador de uma força e de uma importância capital na criação do mesmo. Essa perspectiva aproxima-se dos princípios do trabalho do atuante de DÔ na criação daquilo que seria uma espécie de dança pessoal, que nasce das vivências particulares de cada um daqueles indivíduos.

Naquele mesmo dia do mês de fevereiro, após pontuar que essa dimensão precisava ser considerada na investigação expressiva, Tadashi pediu que uma música caótica, que havia se estabelecido pouco antes pelos próprios atuantes, recomeçasse e ele mesmo começou a movimentar-se livremente, criando uma coreografia sua.

Daí para frente ele convidou os atuantes a fazerem o mesmo. Não demorou muito até que todos, na criação de uma coreografia própria, hibridizassem suas vivências por meio do potencial expressivo do movimento. Logo estavam todos imersos num caos cênico, dançando, tocando, criando sonoridades, ruídos de naturezas diversas, buscando as coreografias de/para seus corpos.

⁶ Fala de Tadashi Endo, em 28 de Fevereiro de 2012. Como foi pontuado oportunamente, vale reforçar e que fique dito que as transcrições das falas a partir de situações do processo criativo foram feitas a partir do registro audiovisual do processo, realizado pelo Bando de Teatro Olodum.



**Foto 3 - Atuantes do Bando de Teatro Olodum / Tadashi Endo frente à experimentação.
Foto: João M. Meirelles, 2012.**

A expressão “dança pessoal” aparece também naquilo que Burnier (2009, p. 141) entende como uma busca que deveria ser inerente a cada ator:

O termo “dança pessoal” vem de treinamento pessoal. Ele tenta dissolver um sentido mais “mecânico”, de “exercício”, que pode estar embutido na palavra treinamento, e introduzir uma dimensão mais fluídica, orgânica, viva, através da palavra dança. Já o termo pessoal tenta evocar o sentido de não preestabelecido, não predeterminado, portanto, algo pessoal do indivíduo, criado por ele, algo a ser encontrado.

Nessa linha de raciocínio, Tadashi Endo também tocou na dimensão de que a criação dessa “dança”, tal como é para o pensamento e prática butô, não perpassa pelo ensinamento/aprendizagem de técnicas. Trata-se mais de uma investigação e uma busca daquilo que motiva o seu corpo a se mover: o que está por trás daquele movimento? Quais os desejos incorporados naquele corpo? De onde vêm as informações ali (re-)presentadas? Para quê esse corpo dança?

Todas essas questões são um retorno às vivências de cada um daqueles corpos, sendo neles – nos corpos e nas vivências – que tais perguntas encontraram suas respostas para, então, retornar à poética num processo de atualização, num ciclo que não se finda. Isso gera uma espécie de *continuum* que opera no âmago do devir criativo. Tadashi explica que “esta é uma maneira de estar ‘entre’: não se deve estar o tempo todo absolutamente seguro, deve-se questionar-se sempre, o corpo é um grande ponto de interrogação” (ENDO, 2005, p. 11).

Ele deixou isso claro em um discurso que, em muito, reforça o entendimento de que o *butô* não é algo atravessado apenas por uma prática artística (dança), na medida em que subverte fronteiras e consiste numa rede de pensamentos e princípios sempre em desenvolvimento, o que ele chama de “alma do *butô*”.

Eis um recorte de uma das falas de Tadashi no decorrer do processo criativo de DÔ, cuja interpretação me leva a refletir dessa forma:

[...] o ponto mais importante para dançar não é que devemos aprender ou que todo mundo teria que aprender como você dança, quão bem você tem que dançar. Isso não é importante. Mais importante é para que você quer dançar. Para quê? Então, se você pensa: Quão bem eu posso dançar? É claro que, dessa maneira, você pode aprender tecnicamente e mais perfeitamente, e é claro que você pode frequentar escolas de dança [...] e as pessoas: "Oh, você dança maravilhosamente!" Mas essa dança, como você aprendeu, que tão bem você quer dançar, é muito curta. Isso significa que quando você ficar mais velho, com 60, 70, 80 anos, você não poderá mais dançar. Mas nossa dança *butô* não é dessa forma acadêmica: o quão bem você quer dançar. Permaneçam fazendo essa pergunta: Para que você quer dançar?⁷

A conversa que deu origem a essa reflexão ocorreu ao final do ensaio do dia 02 de outubro de 2012. Endo havia perguntando aos atuantes de DÔ se algo havia mudado neles, em seu trabalho, e se houvesse alguma transformação, qual seria ela. Elane Nascimento disse, então, que talvez a principal mudança que tenha ocorrido com ela estivesse relacionada aos estímulos que fazem seu corpo se mover.

Ela declarou que estava acostumada a encontrar estímulos externos ao seu corpo, mas que em DÔ foi preciso descobrir o que de dentro, da sua história, das suas memórias, das suas sensações, entre outras dimensões internas, faziam-na se mover e encontrar esse movimento tão dela, tão singular, tão próprio. Tudo isso foi fruto das vivências experienciadas por essa atuante e configura a dimensão que faz vibrar a sua voz nessa poética. É nesse nível que opera a voz encarnada de Elane.

⁷ Fala de Tadashi Endo, em 02 de Outubro de 2012.

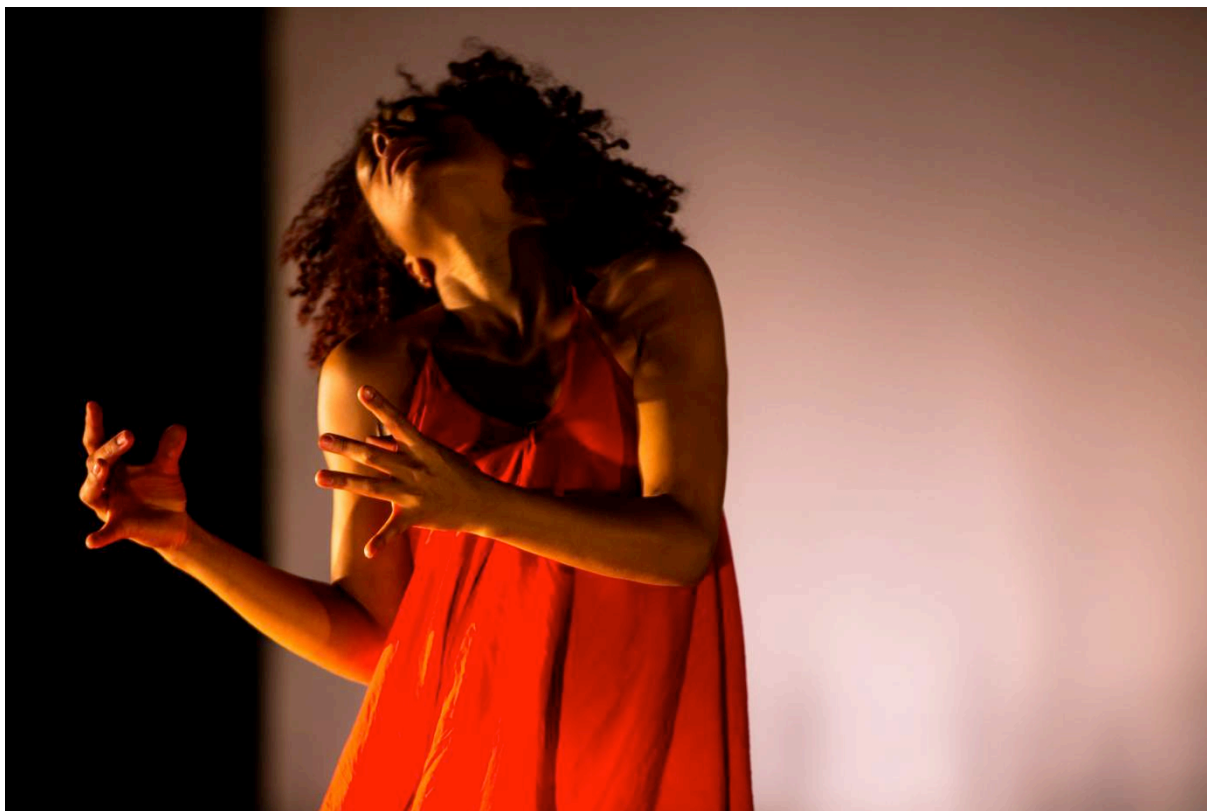


Foto 4 - Elane Nascimento. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Essa voz ganha a cena por meio de um movimento que seria uma espécie de “tradução”. Algo muito similar ao que Hijikata, precursor do butô, realizava com relação às palavras em sua dança: “[...] não se tratava de deduzir um movimento a partir de uma ideia transmitida por uma palavra. [...] Traduzir ideias através da sua materialidade e não dos significados” (GREINER, 1998, p. 30). No caso de DÔ, tratava-se de materializar corporalmente os registros das vivências de cada atuante por eles próprios, o que retoma a relação indissociável entre corpo e espaço-tempo, aspecto tão caro ao butô.

As corporeidades alcançadas em DÔ, por meio de processos como o descrito por Elane, também fazem eco ao butô, sobretudo no que diz respeito àquele estado de descoberta, onde a materialidade e o “dar-se a ver” surge numa dinâmica de relações.

Essa compreensão, por sua vez, é atravessada pela eliminação do dualismo entre o que é matéria, carne, corpo e o que é invisível, as sensações, a “alma”. O corpo que ecoa as experiências vividas e as relações estabelecidas com o mundo é móvel, vivo, híbrido, poroso, solidário com formas diversas de expressão, de ser e estar.

Um pensamento trazido por David Le Breton (2011, p. 35) resume bem esse tipo de rede:

Eu não percebo um “corpo”, o qual conteria uma “alma”; eu percebo imediatamente uma alma viva, com toda a riqueza de sua inteligibilidade que eu decifro no sensível que me é dado. Essa alma é para mim visível e sensível porque está no mundo, porque assimilou elementos dos quais se alimenta, os quais ela integrou e que fazem com que ela seja carne. A essência dessa carne, que é o homem, é a alma. Se se retira a alma não sobra nada, não sobra um corpo. Nada resta senão a poeira no mundo.

Isso leva a reconhecer que o corpo que dança butô cria movimentos, dança, transita, habita o espaço-tempo do ato expressivo a partir de sensações que são trazidas pelo conhecimento do “homem vivo no mundo”. Esses saberes do corpo são adquiridos a partir das vivências pelas quais aquele que dança passa nas múltiplas circunstâncias desenroladas no decorrer de sua vida.

O atuante Leno Sacramento me falou de como essas referências foram sendo apresentadas nas corporalidades dos atuantes e, por conseguinte, na poética de DÔ:

[...] pra mim, especialmente, o que foi bacana foi o processo de... é... associação. Então, ele [Tadashi Endo, diretor de DÔ] falava de coisas culturais, de coisas que aconteciam no país dele, na vivência dele, e a gente acabava associando com as coisas daqui. A nossa vivência, entendeu?! Então, quando ele falava das tragédias que aconteceram e acontecem lá, no Japão, a gente associava com as tragédias que acontecem aqui [...]. Então, foi interessante esse processo e acabou que [...] essa coisa aparece muito forte no palco e cada um tem uma referência diferente.⁸

Essas associações das quais falou Leno aparecem também nos discursos de outros atuantes do Bando e, reservadas as particularidades das vivências de cada um deles, das conjunturas específicas que os mesmos habitaram/habitam em suas vidas, relacionam-se muito às referências afros, aos dramas socioeconômicos, políticos e históricos das comunidades e dos grupos sociais aos quais pertencem e/ou aqueles com os quais convivem.

Foi desses registros, dessas memórias, que foram criados os corpos, as corporalidades/corporeidades e a poética de DÔ. Tal como reforça e nos revela Leno: “Então, minha fonte [para criação] foi no dia a dia, no ônibus, no bairro, com meus amigos, né?”⁹.

⁸ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

⁹ Idem anterior.

O coreógrafo Kô Murobushi (1985, p. 34 apud GREINER, 1998, p. 33) explica isso com relação à “dor” experienciada pelo corpo daquele que pratica o butô:

[...] a sensação de sofrimento proporcionada pelo butô é aquela trazida pelo conhecimento. O conhecimento do corpo nas mais diversas situações. [...] O conhecimento que entra pelas portas das percepções [...], inaugura o lugar/não-lugar onde [...] com exclusividade absoluta, amor¹⁰ e ação conseguem se encontrar.

Logo, o projeto poético de DÔ configura uma estrutura de múltiplas vozes, que é dinamizada a partir da re-presentação de tais “conhecimentos” corporificados. Uma rede articulada por meio do entrecruzamento de matizes diversos no seio da poética criada e protagonizada pelos atuantes do Bando de Teatro Olodum e Tadashi Endo. Uma experiência de trânsito criativo sob a superfície porosa de suas teatralidades. Ambos, o movimento e seu espaço-tempo, tornam-se habitat de um híbrido de vivências: DÔ.

Diz respeito a criar o que, nas palavras de Peter Brook (2010, p. 14), seria um “[...] misterioso movimento de vida”: “alguém que atravessa um espaço e encontra outra pessoa sob o olhar de uma terceira”. No seu entendimento, isso só é possível através do corpo, elemento que é, para ele, o fundamental, na vida e na arte.

Isso na medida em que ele é atravessado, abriga e transforma os matizes das vivências experienciadas pelo humano no decorrer da sua existência. Sendo por meio dele, ainda, que tais memórias são atualizadas no ato de (re-)apresentação de seus rastros no espaço-tempo da cena.

A hibridização disso é que torna possível ao atuante, dentro da especificidade de cada projeto poético, “[...] produzir a imagem do mundo [...], pois o que mostramos é a vida, tanto a vida interior como a exterior, inseparáveis uma da outra” (Ibid., p. 16). Está tudo no corpo: rede de registros, de rastros de vivências, de sensações. Nesse sentido é que Tadashi compreende que a memória corporal é algo não se apagará jamais.

Diante disso, o labor do atuante que lida com esse tipo de matéria invisível é justamente corporificá-la, materializar seus matizes na cena, por meio de um híbrido de vivências, atualizando-se e alicerçando o que seria, então, a poética específica de uma encenação. No caso de DÔ, um projeto atravessado por vozes encarnadas.

Esse lastro vivencial está ligado tanto às associações mencionadas por Leno Sacramento, a partir das referências trazidas por Tadashi para DÔ, quanto ao que

¹⁰ Por amor entenda-se quaisquer sensações carnavais vivenciadas pelo corpo em suas experiências no decorrer da vida.

pontuou Elane Nascimento acerca da busca em suas memórias e suas sensações para investigar e criar uma “dança própria”.

Tais elementos estariam implicados, entre outras coisas, naquilo que Brook (2010) considera um dos fatores de complexidade da arte teatral, isto é, três conexões que devem coexistir harmonicamente: 1) as ligações dos atuentes com a sua vida interior; 2) com seus pares de cena; e 3) com o espectador.

Esse primeiro nível de relação está extremamente relacionado ao que entendo aqui por encarnação: “[...] o ator tem que manter uma relação profunda e secreta com suas fontes mais íntimas de significação” (Ibid., p. 26). Esse vínculo não tem como ser estabelecido por mediações, pois implica uma relação direta, um elo que se constrói empiricamente, na relação deste sujeito com o espaço-tempo vivenciado por ele no decorrer de sua existência – isso inclui as dimensões social, política, cultural, artística, etc.

Em DÔ, por exemplo, não há como ser forjada a memória trazida pelo atuante Ednaldo Muniz, que procurava entre matos e esgotos as bolas de gude perdidas pelas outras crianças, quando ele e sua família não tinham condições financeiras de comprar para si. O mesmo se aplica às experiências trazidas para o seio dessa poética pelos demais atuentes.

Porém, percebendo o processo criativo como um espaço-tempo de encontro e hibridização, esses atuentes não podem se manter centrados em si, operando isoladamente. É nesse ponto que surge a necessidade da segunda conexão proposta por Brook (2010): a relação com os parceiros de “dança”.

Ele associa essa relação com o modo como os contadores de história da Índia, na narração do *Mahabharata*, nunca deixam de lado o contato com o mito que estão fazendo reviver. “Eles têm um ouvido voltado para o seu interior e o outro para fora. É o que deveria fazer todo ator de verdade: estar em dois mundos ao mesmo tempo” (Ibid., p. 27). Esse estado que viabiliza tais elos é, também, o que torna possível a hibridização dos matizes vivenciais trazidos à poética pelos atuentes de DÔ.

O movimento que atribui à essa poética o caráter de um espaço-tempo híbrido, de entrecruzamento de vivências em trânsito, potencializa-se à medida que subverte os muros da sala de ensaios, que extrapola o processo criativo e ganha a cena na experiência compartilhada. É quando a outra ponta da pirâmide de conexões sugerida por Peter Brook (2010), o público, passa a (com)partilhar aquela rede vivências, ao mesmo tempo em que passa a integrá-la.

Diante dos elementos implicados no lugar de encontro da cena, “[...] o ator é permanentemente obrigado a lutar para descobrir e manter esta tríplice relação: consigo próprio, com o outro e com a plateia” (Ibid., p. 28). São esses vínculos que geram o movimento transitório de hibridização de vivências. São estas ligações que atualizam o que seriam os matizes da poética de DÔ e intensificam as vozes encaradas de seus atuantes:

[...] **os sons, as cores, os odores, respondem uns aos outros.** Do mesmo modo, a natureza e a cultura **entram em interação**, o microcosmo e o macrocosmo respondem um ao outro, e, no interior do mundo social, cada qual, segundo seus títulos e qualidades, encontra seu lugar na sinfonia humana. (MAFFESOLI, 2008, p. 56-57. Grifos meus)

A poética desse espetáculo do Bando e de Tadashi Endo aparece aí como uma superfície porosa sobre as quais se põem em cruzamento matizes diversos, num movimento que foi orgânico a cada situação criada. Esse quadro transgride a unidimensionalidade moderna, multiplicando epistemologias, formas de perceber, “razões” internas sutis, no aqui e agora da experiência criativa, tudo ao mesmo tempo. É nisso que consiste a força interna do fenômeno de hibridização de vivências, de uma poética que se caracteriza enquanto rede de vozes encarnadas.

A multiplicidade das corporalidades geradas em DÔ é também reflexo da relação daqueles atuantes específicos com as tradições corporais das culturas que os mesmos habitam e, ao mesmo tempo, (re)constroem. Leno Sacramento aponta isso de modo muito claro, ao refletir sobre seu processo e para justificar a *sua* dança butô:

[...] *uma coisa que era bacana é que a gente não tentava copiar o corpo dele [de Tadashi Endo], a gente fazia olhando pra ele e aí surgiam outras coisas. [...] ele fala que eu nunca vou fazer o Butô dele e ele nunca vai fazer o meu Butô. Porque ele falou... ele deu um exemplo de umas pessoas que pegavam arroz, né, que colhiam arroz e da gente que colhe outras coisas, né, que pega outras coisas... da forma como eles pisavam e da forma como era o corpo envergado e da forma como era nosso corpo, a postura da gente e a postura deles. Então, a gente nunca vai fazer o deles... mas, então... o que eu cheguei à conclusão é que a gente faz Butô.*¹¹

A reflexão desse atuante me leva a visualizar esse processo de apropriação corporal de princípios de uma dança que nasceu em outra cultura, atualizando-os em corpos com vivências outras. O híbrido disso é fruto de uma dinâmica orgânica de “tradução” – tanto no sentido à luz dos estudos culturais quanto naqueles

¹¹ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

relacionados ao pensamento/prática butô – em corpos com registros e experiências próprios. Afinal, não é a isso que se propõe o butô desde sempre e, igualmente, a dança e o teatro contemporâneos?

Segundo compreende o próprio Tadashi Endo (2013, p. 3) acerca do butô,

é claro que não podemos dizer que é uma dança japonesa apenas. Mas para mim é importante. Eu moro na Alemanha e trabalhei com muitos não-japoneses: europeus, americanos, brasileiros, mas trago o espírito do butoh para eles, não o estilo butoh. Então desejo o butoh brasileiro. Há dois anos trabalhei em Salvador com um grupo afro-brasileiro. Então era butoh afro-brasileiro. Porque não? Os corpos são diferentes, eles são negros, a energia é diferente. [...] se as pessoas imitam o butoh japonês, há algo errado. Esse não é o meu desejo.

Compreender a criação tendo essa perspectiva em mente diz respeito a pensar num movimento de organicidade que gera o sentimento comum, o sentimento de pertença que não anula o indivíduo, mas que abre espaço para que ele se identifique com determinadas manifestações e formas de ser/estar, no mundo e na cena. A partir disso, ele pode compartilhar e construir saberes e fazeres outros, em redes e trânsitos específicos, como é o caso de DÔ.

Essa dinâmica lembraria, na visão de Maffesoli (2008, p. 165), uma espécie de tribalismo pós-moderno. Nesse passo é que, “[...] o enraizamento da reflexão, o pensamento orgânico outra coisa não é do que esse saber incorporado que, de geração em geração, vai constituir um substrato que assegura a perduração societal”. Nesse ponto é que tal pensamento se relaciona com uma perspectiva do enraizamento numa espécie de dinamismo que é o que rege as relações do indivíduo, do seu corpo, com o mundo.

O pensamento do sociólogo americano Howard Becker, citado por Maffesoli (2008), pode nos ajudar a refletir acerca do modo como os dados oriundos da vida cotidiana acabam sendo fundamentais para determinadas criações, seja no campo da ciência ou, naquele que nos toca, da arte. Segundo ele, no seio da sociedade, não pode haver ciência sem que seja fundada no senso comum, ou seja, algo que brota no âmago dos fenômenos socioculturais, nas experiências dos indivíduos no dia a dia.

Para esse estudioso, a sociologia oculta a vida cotidiana quando constrói teorias sem ter experienciado aquilo que faz a vida das pessoas, trabalhando apenas com abstrações. Acredito que o mesmo pode ocorrer com o teatro, especialmente nos casos de poéticas que se propõem a trabalhar com memórias, tradições, identidades, culturas, etc.

Entenda-se, porém, que considerar o senso comum, os matizes emanados de uma base empírica, de vivências, não implica abdicar do intelecto, de técnicas, de princípios, de ideologias, entre outras premissas que podem ajudar a nortear determinados processos de criação.

Diz respeito, sim, a atentar para o aspecto concreto e empírico da existência, uma vez que, como chama a atenção Maffesoli (2008, p. 166), “[...] é estando-se por demais emaranhado em conceitos previamente elaborados que se passa ao largo do vivente naquilo que ele tem, ao mesmo tempo, de enraizado e de móvel”, ou seja, suas identificações e as culturas que vivencia.

Diante de manifestações assim é que se pode falar na importância de superar compartimentações em função de uma percepção global dos fenômenos, reconhecendo as diversas dimensões e facetas da vida social, independente das legitimações e/ou racionalizações que a ela se apliquem. O reconhecimento desse pluralismo levaria à superação do individualismo teórico e dialogaria com o transculturalismo que é marca do pós-moderno. No caso de DÔ, seria o movimento orgânico de diálogo com a polifonia de vozes hibridizadas em seu projeto poético e em sua encenação.

Esse movimento conduz ao que Maffesoli (2008) entende como sendo algo implícito a uma conjuntura marcada por uma série de transe coletivos: uma “confusão orgiástica”. Esse fenômeno seria aquilo que acentua o saber enraizado: tomar o senso comum como fio epistemológico. Isso implica, pois, reconhecer que “[...] pensar o senso comum como vetor epistemológico não é senão uma consequência da superação de tal individualismo [teórico]” (Ibid., p. 169).

Este é, aqui, um dos níveis do lastro empírico que atravessa a poética de DÔ. É isso que permite escapar ao poder do modelo individualista, às estruturas fechadas, cristalizadas, que constituem a trama das vivências mundanas. Isso ocorre nos registros, vínculos, saberes e fazeres nela gerados no processo criativo, na medida em que emergem por entre e de todas as partes do corpo social e cultural, além – e antes de tudo – da própria mídia corporal do atuante.

Para Maffesoli (2008) uma das formas de se tomar consciência dessa rede está relacionada ao ressurgimento do “mundo imaginal”, isto é, o acesso a imagens que não são novas, mas que remetem aos “arquetipos”¹² dos quais se está mais ou menos consciente.

¹² Maffesoli (2008, p. 165), à luz de Jung, na psicologia, e Durand, na antropologia, entende por arquetipo algo que funciona como um “senso comum” que funda a dinâmica de toda socialidade.

A percepção desse mundo, expressão de vivências reais e dos dados nelas fecundados, conduz a uma nova arte de viver: a contemplação daquilo que é uma “estetização da existência”, isto é, a atualização do que emerge nas situações e conjunturas da vida em experiências estéticas.

Em poéticas criadas a partir de vozes encarnadas, como é o caso de DÔ, cuja dinâmica desenrola-se em uma estrutura de rede, num movimento de hibridizações, isso implica reconhecer o “vitalismo” que está presente nos fenômenos empíricos, isto é, as experiências que convidam à vivência.

Nesse ponto nos deparamos com um princípio que, tanto pelo Bando quanto por Tadashi Endo, foi muito defendido: o respeito às “tradições”, à “alma” da dança butô, de um lado, e dos matizes afros, de outro, elementos que atravessam as teatralidades de ambos.

Quanto a isso, o mestre de butô e diretor de DÔ acredita que

dependendo do país [...] você precisa conhecer primeiro o estilo de vida, não o estilo de dança, ou como eles dançam. A dança contemporânea brasileira, ou europeia, ou japonesa, é quase a mesma, mas a vida é diferente e se, você entender esse ponto, então você pode colocar o espírito do butoh em diferentes estilos de vida. (ENDO, 2013, p. 3)



Foto 5 - Trabalho com danças afro sob o olhar de Tadashi Endo (ao fundo)

Eis um princípio fundamental para se entender a prática e o pensamento butô que Tadashi trouxe para o contexto do Bando de Teatro Olodum e o modo como, em diversos níveis, isso dialoga com as reflexões que vêm sendo desenvolvidas aqui acerca dos matizes que atravessam e são a base para criação dessa poética.

Valdinéia Soriano, atuante de DÔ, em vários momentos da entrevista concedida para esse estudo, falou da preocupação quanto a esse aspecto:

[...] eu fiquei muito preocupada, durante todo o processo, de não perder a identidade do Bando. Eu tenho essa preocupação muito grande em tudo que eu faço dentro do Bando. [...] a gente vê que muita gente já fez isso. Não igual a gente, mas, assim, existe uma investigação pra relacionar as danças brasileiras com o butô. [...] Então, foi essa coisa de pesquisa também. De ir conhecendo paralelo à construção do espetáculo.¹³

A relação com as referências culturais que marcam a arte desses sujeitos tem muito a ver com a própria dinâmica do empirismo. Não são relações academicamente impostas. Elas são desenvolvidas no dia a dia, no contato, na dialogia dos encontros porosos, das identificações, associações e apropriações.

Nesse sentido, Maffesoli (2008, p. 114) lembra que “a empiria ordena que se saiba aliar, ao mesmo tempo, o estático e o dinâmico, aquilo que é constante e aquilo que é movente”. Ele propõe, então, algo que pode ser considerado uma marca da poética de DÔ, cujo processo se construiu a partir de um híbrido de vivências: um “enraizamento dinâmico”.

Isso não só por tratar-se de uma poética que se faz transcultural, mas por constituir algo que é traço do pensamento e das práticas contemporâneas, em todos os campos, mas, aqui, especialmente nas artes. No teatro, isso diz respeito a processos criativos que são desenvolvidos a partir de vivências reais, entrecruzando seus dados na cena, que dialogam com uma visão de mundo cuja retórica e realizações são plurais e, como tais, não se dão a fechamentos, mas a aberturas.

Quanto a isso, Maffesoli (2008, p. 114) sugere: “Há um nomadismo no ar. Importante, portanto, elaborar um pensamento vagabundo que seja à imagem da errância social. Coisas que merecem que seja balançado o sentido estabelecido [...]”. Aqui podemos voltar à compreensão de Tadashi Endo quanto ao butô e sua adaptação e diálogo à vida que anima as culturas e a arte de cada lugar.

¹³ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

A encarnação de vozes na poética de DÔ se deu num movimento orgânico de mapeamento de vivências, de memórias, de vínculos, de sensações, de associações, etc., estando tudo ligado à relação daqueles corpos, dos atuantes e de Tadashi Endo, com as diversas conjunturas que os atravessam e das quais fazem parte.

A esse respeito o atuante Leno Sacramento afirmou o seguinte: “[...] a primeira cena que fala sobre armamento, sobre balas, sobre armas, a gente acaba associando com os armamentos dos bairros da gente, né, com a mudança de armas que acaba numa grande explosão [...]”¹⁴. Então, toda poética foi fruto de referências diretas e associações estabelecidas pelos sujeitos agentes do processo. Isso envolvido num pensar/fazer global que nasce numa teatralidade que não é de um, nem de outro, mas que está enraizado no *devir* “ontogênico”¹⁵ de suas criações.



Foto 6 – Sérgio Laurentino, Leno Sacramento e Edinaldo Muniz em cena de DÔ.
Foto: João Milet Meirelles, 2012.

¹⁴ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

¹⁵ Conforme citado na Introdução, Maffesoli (2007) propõe o termo “ontogênese” em substituição de um pensamento ontológico, na medida em que seu enfoque passa a recair sobre as identificações, os trânsitos e seus desdobramentos, eliminando com diversas possíveis dualidades associadas ao indivíduo (ser x não ser; razão x emoção; material x espírito; interno x externo; etc.).

Haveria no entrecruzamento dos matizes culturais desses sujeitos, no híbrido de suas vivências no seio dessa poética e de seu espetáculo, uma espécie de “sentido da terra”, expressão proposta por Nietzsche (apud MAFFESOLI, 2008, p. 114), cujos princípios implicam um “apego àquilo que é vivido aqui e agora, a fruição [...] da vida presente [...]”.

Isso talvez possa subverter os diversos mundos e conceitos preconcebidos. Ou seja, o “sentido da terra”, que muito tem a ver com a encarnação e o enraizamento dinâmico, é algo em movimento, em trânsito. Algo que atravessa o butô, os híbridos, o terceiro espaço, os entre-lugares, o *ma*. Algo que atravessa DÔ: uma poética criada a partir de vozes encarnadas, um híbrido de vivências.

II.2 Perceptos e afetos: o lugar da memória no trabalho do atuante de DÔ

O processo criativo de DÔ constituiu-se como uma rede de criações desenvolvidas a partir de memórias dos atuantes.

Em 05 de março de 2012, no princípio da criação, Tadashi Endo pediu que cada atuante trouxesse um objeto relacionado à sua infância, que remetesse a alguma(s) memória(s) daquela fase de suas vidas. Coisas com as quais eles tivessem uma relação íntima, carregada de rastros de vivências daquela período de suas existências.

Naquele dia, cada um dos atuantes falou sobre o objeto que trouxera para o ensaio. Seus discursos, em geral, estavam relacionados ao contexto em que vivem, ao cenário socioeconômico que os rodeava e que, por sua vez, refletia no tipo de objeto que aquelas crianças que foram poderiam ter. A partir disso, após todos os relatos, os atuantes criaram improvisações com os seus objetos.



Foto 7 – Elane Nascimento, Leno Sacramento, Valdinéia Soriano, Sérgio Laurentino, Edinaldo Muniz e Ridsen Reis, os atuantes de DÔ, e Tadashi Endo: improvisações com objetos da infância. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Houve uma espécie de retorno ao que comporia a “história” desses atuantes e do próprio Tadashi Endo, cujas referências culturais também se fizeram presentes em todo projeto poético e na encenação de DÔ. Porém, é importante que não se confunda esse acesso ao passado, às memórias, como uma espécie de ritualização cultural na cena ou, ainda, como uma forma de legitimar determinadas tradições por/para aqueles que as construíram e/ou delas se apropriaram.

Esse tipo de movimento ocorre muito quando tais elementos, tratados como patrimônios, são teatralizados¹⁶ no sentido de “[...] simular que há uma origem, uma substância fundadora [...]. O mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está escrito” (CANCLINI, 2011, p. 162). Não é o caso de DÔ, poética porosa que, dando continuidade ao que fora iniciado em *Bença*, espetáculo de 2010, instaurou uma outra dinâmica, reforçou e deu continuidade à atualização cênico-paradigmática do Bando de Teatro Olodum.

Nesse ponto, agrego a noção de paradigma à cena desse grupo – e, ao mesmo tempo, para tratar dos diversos movimentos vanguardistas do final do século

¹⁶ Canclini (2011), ao falar de teatralização, refere-se aos ritos socioculturais forjados para legitimar um “patrimônio cultural”.

XIX e em todo século XX, por meio do investimento de vários encenadores e artistas – muito à luz da compreensão de Greiner (2000) que toma esse termo como reflexo de modos de ver o mundo e determinadas práticas.

Nessa perspectiva, afirma ela, os paradigmas podem ser sustentados na arte – e, no mesmo passo, atualizados. Daí o pensamento de que cada projeto poético cria suas próprias diretrizes, seus próprios princípios, cujo alicerce está no próprio fenômeno cênico. É nesse sentido que o Bando tem atualizado os paradigmas de sua cena.

As memórias resgatadas em DÔ – e no entendimento que elas são tomadas aqui – dizem respeito a registros e rastros, fruto de “vivências reais” dos sujeitos agentes desse espetáculo, especialmente dos atuantes e do diretor. Como coloca Azevedo (2009, p. 212), são registros situados “[...] no soma do ator como pessoa, e num soma que já almeja o *status* estético”.

Tratam-se de matizes atualizados cenicamente, considerando “[...] seus usos sociais, não a partir de uma atitude defensiva, de simples resgate, mas com uma visão mais complexa de como a sociedade se apropria de sua história [...]”, algo como “[...] um projeto histórico solidário – os grupos sociais preocupados pela forma como habitam seu espaço” (CANCLINI, 2011, p. 202-203).

Assim é que poéticas como essa, híbridas, contribuem para os processos históricos de atualização das culturas e das artes. São movimentos que dinamizam os saberes e fazeres e, em escalas diversas e proporções específicas, integram e animam a trama na qual implicam os fenômenos sociais, históricos, culturais e artísticos. Em outros termos, o fluxo dinâmico do mundo.

O investimento desses sujeitos numa teatralidade que acessa a memória daqueles que a criam sem ater-se à “pureza”, importa-se mais com os processos que a atravessam que com os objetos de “apresentação” (ou “re-representação”). Estariam num movimento que, para Canclini (2011), almeja atualizar uma espécie de “*verossimilhança histórica*” e estabelecer uma dinâmica coerente com tais processos e com as demandas contemporâneas.

Toda essa dinâmica, segundo ele, seria, como em outras operações acerca de patrimônios culturais – dentre os quais a memória aparece como patrimônio imaterial – “[...] uma metalinguagem, [na medida em que] não faz com que as coisas falem, mas fala delas e sobre elas” (Ibid., p. 202).

Assim a memória, enquanto fonte de matizes diversos para poética de DÔ, aparece tal como interpreta Azevedo (2009), cujo entendimento propõe esta como

sendo a capacidade, consciente ou não – como ocorre com os registros corporais – de reter signos, significados, ações, experiências e dados diversos ofertados aos sentidos (sons, imagens, cheiros, posturas, etc.). Esse potencial do ser humano é que torna possível o retorno ao passado e sua atualização no presente.

Porém, é importante ressaltar dois aspectos que impactam de modo determinante sobre a maneira como os rastros das experiências vivenciadas são convocados e atualizados na poética: 1) o caráter “seletivo” da memória em seu processo mental consciente; 2) o que é registrado conscientemente não representa o “fato original”, mas como o mesmo foi percebido e processado interiormente pelo sujeito durante a sua apreensão.

É nesse nível de entendimento que dialogo com a noção de percepto trazida aqui e que, na poética de DÔ, tem a ver com o entendimento trazido por Engelmann (2002): algo que está em toda parte interna do corpo, sem qualquer divisão. Estando, portanto, ligado ao conteúdo perceptivo das sensações e da consciência.

De acordo com Greiner (1998, p. 13), haveria nos matizes culturais que envolvem essas formas de expressão “[...] alguma diferença nos modos de percepção [que] seria responsável pela ênfase tão especial ao vazio e à forma de organização no corpo e fora dele”.

A criação do butô compartilha também dessa ênfase na percepção, que, por sua vez, encontra eco inclusive na criação dos ideogramas, sinais de notação que abrigam ideias, e na própria lógica implícita ao seu modo de expressar o mundo e a linguagem.

Assim, considerando a potencialidade perceptiva do corpo é que,

quando dizemos que nos recordamos de nossa infância e, ao fechar os olhos, tornamos a viver nela, entre velhas imagens, sons, cheiros, cores, ela volta a existir assim como foi por nós percebida, construída dentro de nós. É o mundo, tal como percebido, que se armazena na memória. Juntamente com imagens, sensações muito nítidas, [...] emoções que não tiveram espaço de expressão, às quais também se somam a tudo que lembramos e permanecem morando em nosso corpo de modo, talvez, incógnito. (AZEVEDO, 2009, p. 214)

Tadashi Endo, durante o processo de criação de DÔ já havia falado de dois tipos de memória que, juntos, reúnem essas possíveis formas de registro. No dia 02 de outubro de 2012, ele começou uma conversa com os atuantes do Bando perguntando se eles lembravam de dois conceitos os quais ele já havia trazido para falar de experiências da vida: *Keiken* e *Taiken*.

O primeiro, *Keiken*, seria um tipo de memória da sua experiência de vida. O outro, *Taiken* seria a experiência do corpo nas diversas situações da vida. Segundo ele, *Keiken*, a sua experiência mental, é possível de ser esquecida, pois o sujeito não teria como lembrar de tudo, sobretudo, disse ele, quando o indivíduo fica idoso.

Mas *Taiken*, que é a experiência do corpo, o sujeito nunca esqueceria: "*O corpo guarda todas as nossas memórias de experiências de vida, mas não podemos mostrar essas experiências corporais com coordenação*"¹⁷, reforçou o mestre de butô.

Ele disse que quando o sujeito se movimenta, às vezes, sente algo no corpo, uma dor ou um gesto, enfim, algo que o corpo lembra, mas o indivíduo pode não conseguir lembrar o exato momento em que fez aquilo. Porém, o corpo mantém um registro da ação e da experiência somática, cinestésica/sinestésica, que o envolve. No entanto, segundo Endo, não podemos coordenar exatamente de onde vem esse movimento.

Tadashi pontuou que quando falamos daquela dor que sentimos em tal momento, dos desafios, das dificuldades, é *Keiken*, na medida em que estamos falando com a experiência da mente. Mas o momento em que a experiência corporal se torna visual, quando ela aparece, ninguém sabe.

Ele completou sinalizando que quando os atuantes do Bando voltarem para suas peças antigas ou atuais ou daqui há alguns anos, depois de DÔ, irão surgir outras coisas, porque não é possível viver continuamente nessa experiência. Mas a vivência do corpo que os atuantes tiveram nesse processo vai aparecer em algum momento, ele não saberia dizer quando, o que também não seria, em sua visão, o mais importante.

Segundo ele, fazendo uma peça de Shakespeare, de Piradello ou qualquer outra, em algum momento, o corpo vai lembrar de alguma coisa. Essa seria, então, a chance do atuante criar com uma outra perspectiva, com um outro volume, a partir da sua própria experiência corporal.

É diante de reconhecimentos assim, que faz sentido o que propõe Azevedo (2009), ao apontar que existem diversas formas para a memória se manifestar: uma memória objetiva, que tem a ver com datas, nomes, eventos, números, etc; e uma outra que se relaciona mais à significação dos momentos registrados, seria um modo mais subjetivo e sem uma lógica explícita.

¹⁷ Trecho de fala de Tadashi Endo, em 02 de Outubro de 2012, a partir do registro audiovisual do processo, realizado pelo Bando de Teatro Olodum.

Essas possibilidades de manifestação daquilo que é guardado pelo sujeito é que leva à proposição da Dra. Charlotte Wolff (1966, p. 48 apud AZEVEDO, 2009, p. 214) à luz do que acrescentou a moderna fisiologia aos já conhecidos cinco sentidos (visão, audição, tato, paladar e olfato):

o sentido cinestésico ou de movimento, o sentido estático ou de posição no espaço e as sensações cinestésicas ou orgânicas. [...] os cinco primeiros [sentidos] estabelecem nossa ligação com o exterior, enquanto os três últimos nos informam primordialmente sobre nosso próprio corpo.

As reflexões trazidas em torno de como a memória impacta no ato criativo do atuante, levam-me a ver o corpo como soma de tudo. Em DÔ, a memória serve ao indivíduo, em seus processos socioculturais, num mesmo nível em que ao projeto poético e nos processos implicantes no ato criativo do atuante.

É importante observar nos casos em que memórias funcionam como principal fonte para poética, como ocorreu em DÔ, que a “re-presentação” é desenvolvida de forma mais orgânica. Talvez por reunir nesse termo o que Peter Brook (2010) sugeriu ao apreciar uma apresentação de um teatro islâmico, o “Ta’zieh”¹⁸.

Segundo ele, instaurara-se ali um fenômeno no qual um passado longínquo estava em processo de “[...] tornar-se novamente presente” (Ibid., p. 35), como se o passado estivesse acontecendo ali e naquele momento, as decisões do herói do drama fossem para aquele momento específico, suas sensações e o que o atravessava e era intercambiado com a plateia era igualmente para aquele momento. “Não era uma descrição ou ilustração do passado, o tempo havia sido abolido. A aldeia participava diretamente, completamente, aqui e agora [...]” (op. cit).

Eis o ato re-presentar. Essa é, a meu ver, a dinâmica de atualização das memórias pelos atuantes em DÔ. Um processo que se aproxima e dialoga – talvez até inclua – com o que Silvia Fernandes (2010) propõe como “presentar” algo, anexar aquilo à situação cênica criada.

No caso da poética desse espetáculo do Bando, suas memórias de experiências reais são “re-presentadas”, atualizadas, transformando narrativas pessoais em vivências compartilhadas. Isso talvez justifique uma das crenças de Brook (2010, p. 35): “[...] somente a forma teatral poderia realizar a façanha de torná-la [a narrativa de uma história vivida, real] parte de uma experiência viva”.

¹⁸ Forma islâmica dos “mistérios” medievais, cujas peças tratavam do martírio dos dozes primeiros imãs seguidores do profeta. (BROOK, 2010)

E aqui enveredamos por um dos princípios das vivências encarnadas: quando não se almeja, no movimento de “re-representação” transformar determinada coisa em algo além do que ela é – lembremos do *plié* mencionado por Greiner (200, p. 358) e citado na introdução deste estudo. Aqui voltamos, ainda, a Maffesoli (2008) e ao que ele chama “razão interna”, isto é, algo como a “alma” proposta por Tadashi Endo, aquilo que, em seu entendimento, busca-se revelar com a dança *butô*, que é também vida.

Imerjamos na vida, então, a partir do discurso de Valdinéia Soriano:

A gente conversava muito. A gente chorou muito. O primeiro processo com ele, ele mandou a gente trazer elementos da memória infantil, né?! Então, a gente trouxe brinquedos. Da sua infância o quê que você tem? [...]. Aí, você ia relatar o quê que era aquilo, porque que você trouxe aquilo, que representatividade aquilo tem na sua vida. [...] que referencia é essa? [...] Você relatava ali, pra todo mundo. A sua movimentação era em cima daquele sentimento que você resgatou lá da sua infância. [...] foi uma coisa boa de você vivenciar. A gente, há muito tempo, a gente não tava vivenciando coisas assim. A gente começou com Bença, pensando na ancestralidade, e, agora, com ele. Então, a pesquisa foi muito interna, foi muito de cada um e, depois, você jogando para o conjunto.¹⁹

O nível dos afetos foi uma das dimensões entrecruzadas na poética de DÔ. O processo criativo e o espetáculo reuniram, a partir dos atuantes e de Tadashi Endo, falas de Si: processos, relações, conjunturas, tramas sociais, eventos em macro e micro proporções, pessoas, crenças, discursos, entre outros fatores atravessados e, ao mesmo tempo, implicados nos matizes culturais dos sujeitos envolvidos nessa obra.

Essa dimensão trouxe para a criação desse espetáculo um traço que é basilar de poéticas criadas a partir de vozes encarnadas: a busca de um enraizamento antropológico dinâmico por meio de um engajamento enérgico na relação do sujeito com o mundo. Movimento que, segundo Le Breton (2011), foi precarizado pelo modo de existir predominante na Modernidade.

O “enraizar” implicado no processo criativo de DÔ diz respeito não à fixação vertical de um *modus operandi* ou uma forma de ser/estar no mundo, mas um mergulho nas experiências somáticas, cinestésicas/sinestésicas e socioculturais dos atuantes, deles também enquanto atores sociais, e naquilo que elas lhe “tocaram”.

¹⁹ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

Nesse cenário, a criação que é atravessada pelos afetos – aqui, entenda-se estes como sendo um impulso animador do ato criativo – desenvolve-se por entre práticas e discursos que não surgem de modo invasivo, imposto à arte. A imersão no nível dos afetos como campo provocador da dança criada por cada um dos atuantes de DÔ, coloca-os diante do que seria uma espécie de “[...] ‘suplemento da alma’, de uma pitada suplementar de sentido pela qual se constrói momentaneamente um maior prazer de existir” (LE BRETON, 2011, p. 198).

Isso reforça, ainda, o distanciamento desse corpo de uma representação do “real”, numa abordagem mimética, na medida em que este não é o corpo cotidiano, “ritualizado” no modo de existir no dia a dia. Diz respeito a um corpo criado, em um outro estado, voltado para (re-)presentar os efeitos de suas vivências, no decorrer da sua existência. Uma mídia a atualizar-se na criação de imagens, refletindo mais um corpo atravessado por aquele projeto poético – obviamente alicerçado nas vivências reais dos atuantes – do que um corpo experienciado, de fato, no mundo. São duas experiências distintas.

O espaço-tempo que abriga ambas dimensões constitui-se como uma zona de hibridizações que dialoga, nesse sentido, com a “*práxis* artístico-ecosófica”, segundo a proposta de Guattari, cuja prática investe na reconstrução desses territórios existenciais alicerçando-os nos modos de funcionamento das subjetividades (BOURRIAUD, 2009).

Nessa perspectiva, a dinâmica estabelecida pelos atuantes do Bando com suas memórias, construídas também a partir da relação com seus afetos e perceptos, numa experiência interior para o alcance de suas corporeidades em DÔ, acaba por gerar uma rede de subjetividades, que, segundo Guattari (1992), alimenta e anima a relação destes com o mundo.

Quando os atuantes mergulharam em suas memórias, revelaram sentimentos, emoções, sensações e buscaram, posteriormente, naquele 05 de março, corporificar tal experiência somática, no sentido de revelar sua “alma” – e aqui retomo o pensamento já citado de Le Breton (2011, p. 35) da alma como algo “visível e sensível” por estar no mundo, por ser fruto da assimilação e animadora dos elementos dos quais se alimenta, integrando-a e fazendo com que isto seja sua carne – os atuantes investiram num movimento de “escuta do seu corpo”: uma luta contra o silêncio que é imposto ao corpo ritualizado da vida cotidiana.

Essa relação com os afetos, com a redescoberta e expressão de um espaço sensorial, em geral, apagado pelos limites dos rituais coletivos, esse uso corporal de

Si, propulsor de um sentimento forte de existência, no entendimento de Le Breton (2011, p. 196-197),

[...] traduz essa necessidade antropológica de uma nova aliança com uma corporeidade subutilizada na Modernidade. [...] traduz uma preocupação com a integração do movimento e do sentimento no jogo da vida [da dança, do teatro, da cena]. [...] alcançar o uso de si mais inteiro, de integrar os diferentes níveis de sua existência.

A relação dessa esfera com os matizes suscitados na poética de DÔ fez-se muito presente em todo o processo criativo. Exemplo disso foram as criações que surgiram naquele dia 05 de março de 2012, quando Tadashi Endo pediu que cada um dos atuentes levassem objetos com os quais eles tivessem uma relação íntima e que os remetesse à sua infância.

Naquela oportunidade, o atuante Leno Sacramento trouxe uma radiola antiga, na qual costumava ouvir músicas quando criança, e um disco de vinil com uma música de Louis Armstrong, trilha da sua infância.



Foto 8 - Leno Sacramento e os objetos de sua infância.
Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Em entrevista, esse atuante falou da sua relação com esses elementos:

[...] a música de Louis Armstrong foi no processo de montagem. Eu sou muito fã de Louis Armstrong, muito, muito fã de Louis Armstrong e Ella Fitzgerald. [...] Eu tenho uma radiola, ainda, que eu uso e eu tinha um vinil. E aí, eu trouxe para o processo e ele [...] botou uma cena de paisagem, de paraíso, né, onde tudo surge depois de uma explosão e ele mandou botar uma música. E aí eu botei essa, que é “Dream a little dream”, que fala de sonhos, né?! [...] E eu me senti homenageado, porque eu gosto muito de Louis Armstrong... e aí ficou no espetáculo, todos os dias eu ouvia e achava um máximo. Mas foi mais ou menos por aí que veio essa relação.²⁰

O que convocou esses objetos e essa música para a poética, além da memória de infância atrelada às situações vivenciadas, envolve uma relação de afeto com tais artefatos. Isso nos leva ao que diz Azevedo (2009, p. 214) acerca daquilo que guardamos na memória: “[...] tudo que a memória retém parece ser fruto de uma escolha mais ou menos emocional, mais ou menos sujeita à nossa vontade consciente, por um lado, e à significação inconsciente que cerca fatos”.

A memória, estando ligada em certo nível à afetividade – não necessariamente a sensações positivas – implica um acesso a sentimentos já experimentados em algum momento da vida, tornando possível reconvocar isso e “vivificar” no próprio corpo do atuante, atualizando sensações correspondentes. Esse movimento serve para mobilizar energias, tornando-as “visíveis” e utilizadas em prol da cena.

Seria, então, nesse caso, uma espécie de “memória afetiva”²¹. Elemento pertencente ao atuante, podendo ou não ser utilizada por ele a favor daquilo que ele coloca no palco. Essa memória é trazida e atualizada de acordo com as exigências no plano exterior da criação, isto é, no contexto do projeto poético da encenação teatral.

O que nos interessa nessa dinâmica, especialmente, diz respeito ao modo como o atuante intercambia seus registros pessoais, fruto de uma memória seletiva, com as propostas de tal projeto. Nesse sentido, Azevedo (2009, p. 218) acredita que “há como que uma conexão entre a vida afetiva do ator e os sentimentos lembrados

²⁰ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

²¹ Azevedo (2009) utiliza a expressão “memória afetiva” para se referir a um tipo de memória relacionada às emoções e sensações vivenciadas em um determinado momento da vida pelo sujeito. Esse tipo de registro, em seu entendimento, configura um material que ajuda o atuante a mobilizar a energia necessária para estar em cena, colocando-a a favor de sua atuação.

para servir à personagem²², um intercâmbio mútuo entre a vida imaginária [da cena] e a vida real”.

Ainda quanto à dimensão do afeto, à luz dos relatos das vivências dos atuentes de DÔ e do modo como elas ecoaram em sua poética, corroboro com a perspectiva de Gilles Deleuze (1997, p. 156-157), segundo a qual

[...] um efeito é, primeiramente o vestígio de um corpo sobre um outro, o estado de um corpo que tenha sofrido a ação de um outro corpo. [...]. Conhecemos nossas afecções pelas ideias que temos, sensações ou percepções, sensações de calor, de cor, percepção de forma e de distância. [...]. A afecção, pois, não só é o efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas tem também um efeito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro: serão chamados afetos [...].

Assim é que perceptos e afetos se entrecruzaram na poética de DÔ de modo muito orgânico. Tudo estava muito relacionado ao *modus operandi* criativo daqueles sujeitos. A certa altura já não importava determinar origens afetivas e perceptivas, mas de ressaltar a rede que havia sido criada pelo processo de hibridização e atualização daquelas memórias no projeto poético.

Vejamos o que diz Valdineia Soriano:

De verdade, a gente foi criando o espetáculo muito tranquilamente. Claro que pensando assim: “É uma porção de preto, do Bando de Teatro Olodum, falando disso”. A gente tem que ter essa firmeza. Mas por exemplo, aquela música [“Dream a little dream”, de Louis Armstrong e Ella Fitzgerald] foi uma música que Leno [Sacramento] adora, trouxe pra um trabalho, pra um ensaio, nessa coisa da infância. [...] Aí, ele levou esse disco. Disco mesmo, vinil. Quando ele tocou, Tadashi enlouqueceu. A gente ficou todo resto do ensaio trabalhando em cima dessa música. Uma música que ele se apaixonou, que ele se envolveu. Então, não foi nada assim, específico. Foi dessa forma: porque tocou num ensaio, foi um ator que trouxe, é um ator que tem a referência – Leno adora, pesquisa a respeito – ficou no espetáculo.²³

Então, o que essa atuante coloca a respeito do modo como o processo criativo foi associando tais referências revela muito sobre os afetos em torno disso, seja do atuante que levou a radiola e o disco ou do modo como essa afeição passou a ser compartilhada pelo coletivo que compunha aquela poética.

²² A concepção que Azevedo (2009) traz de personagem, em DÔ, não se aplica. Discutirei mais a frente, de modo específico, a relação do atuante de DÔ com as máscaras criadas para a cena. Mas posso adiantar que elas não são fruto de um processo de composição de personagem. A reflexão trazida por essa autora, porém, nos ajuda, num plano geral, a compreender a dinâmica estabelecida pelos atuentes para criar a partir das memórias e afetos lançados à poética.

²³ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdineia Soriano, em 15 de maio de 2013.

Porém, a relação de Leno, em sua infância, com tais elementos não é o que foi para cena. Os registros guardados por ele acerca disso aparecem como matizes de sua criação. São rastros atualizados e hibridizados a outros tantos trazidos pelos demais sujeitos envolvidos nesse processo. Assim é que parecia haver ali um pensamento comum: “uma forma significativa não se separa do conteúdo original, colam-se ambos, no mesmo fato” (AZEVEDO, 2009, p. 218), gerando uma coisa outra.

Essa seria uma das dimensões de um espetáculo que se constitui enquanto parte de uma poética híbrida:

A memória estético-corporal liga-se a esse corpo agora ficção, alojado do corpo do ator. E é esse outro corpo que lembra e repete²⁴; e a convivência diária com essas ações e reações repetidas, que vão forjando novas imagens, ainda mais sintéticas e simbólicas. (Ibid., p. 219)

O tempo inteiro misturou-se registros de experiências atravessados por lembranças de toda uma vida. Havia uma busca do modo como aquelas pessoas se relacionavam com esse mundo cujo rastro das relações está em seu corpo. Envolveva percepções de um universo outro, não palpável, que os atravessava de diversas formas.

Isso muito me lembrou o processo criativo do espetáculo *Bença*, também do Bando. Nesta, que foi a última montagem do grupo antes de DÔ, o corpo e as criações advinham de relações, memórias e afetos vivenciados pelos atuantes, antes e durante o ato criativo. Disso, corporeidades foram sendo criadas em um movimento que colocava o corpo como extensão do espaço-tempo que habita e integra, em seus diversos níveis e dimensões, e vice-versa. Havia ali, ainda, o reconhecimento de um plano metafísico de relações: aquele que os colocava em dinâmica com a ancestralidade.

Nesse nível de entendimento, encontro uma confluência nas ideias tanto de Makota Valdina, no contexto de *Bença*, quanto de Tadashi Endo, em DÔ. Ela, uma das principais representantes das religiões de matizes afros da capital baiana, em um dos vídeos transpostos para a cena, a partir de palestras desta e de outras referências das culturas afro-brasileiras locais, como já foi trazido no contexto da Introdução desse estudo, sugere o seguinte: “*Não pensem que quando vocês estão*

²⁴ Entendamos, aqui, a repetição como processo de atualização, um fluxo de busca da “diferença” no ato de repetir, numa dinâmica de ações atualizadas, como sugere o pensamento deleuzeano acerca da procura do “outro no mesmo”.

no palco, representando, vocês estão sozinhos, porque vocês não estão (informação verbal)”²⁵.



Foto 9 - Makota Valdina em projeções no espetáculo *Bença*. Foto: João Milet Meirelles, 2010.

A frase de impacto pronunciada por Valdina Pinto, ao referir-se à presença de ancestrais no palco junto aos atuantes, formou-se no âmago da sua experiência e de suas vivências junto às religiões de matizes africanos. Logo, seu discurso configura mais uma das fontes nativas, oriundas de experiências encarnadas, de vivências “reais”, que permearam o laboratório cênico do Bando no processo de criação de *Bença*.

Ao seu passo, mais recentemente, Tadashi Endo afirmou que, ao dançar, “[...] muitas memórias vêm e muitas pessoas (espíritos) me dão suporte”²⁶. A ancestralidade convocada em ambos processos ocupa o lugar de uma memória, de um registro, que não é cronológico, que ultrapassa o tempo dos homens. Mas que é fonte para criações em poéticas e nas teatralidades geradas em processos como o

²⁵ Informação verbal colhida e registrada em vídeo de uma palestra ministrada ao Bando.

²⁶ Trecho do depoimento de Tadashi Endo a Ana Calazans, publicado no programa do espetáculo *Dô*. (2012)

de DÔ, que entrecruzam matizes de culturas por entre os quais esse elemento é tão caro.

Nesse contexto, então, a ancestralidade estaria relacionada a um “passado mais radical” que qualquer recorte didático de uma prática espaço-temporal, para fazer uso da expressão de Ferreira-Franco (2006, p. 213), cujo discurso é o seguinte:

Ancestralidade aqui entendida como o traço constitutivo de meu processo identitário que é herdado e que vai além de minha própria existência [e daquela de qualquer indivíduo]. [...] a herança ancestral é muito maior e mais durável (grande duração) do que a minha existência (pequena duração). Esta herança coletiva pertence ao grupo comunitário a que pertença e me ultrapassa. Desta forma, temos com esta ancestralidade uma relação de endividamento na medida em que somos o futuro que este passado possuía e nos cabe atualizar as suas energias mobilizadoras e fundadoras. [...] Outra característica da ancestralidade é que em situações-limite [...], nas quais temos nossa própria sobrevivência em risco, a ancestralidade nos abre e nos apresenta possibilidades de religação com nosso tecido social originário: nos religa aos nossos [...].

Em outras palavras, a ancestralidade configuraria, então, uma espécie de elo entre um passado e uma existência atual que, por sua vez, vai além das marcas histórico-contextuais. Trata-se mais de uma relação com aqueles (e com aquilo) que vieram antes e definiram um processo de identificações aberto e em permanente construção e reconstrução, no qual entram em diálogo vários fatores determinantes, escolhidos ou não, em contraste com a alteridade com a qual o sujeito se relaciona.

Esse elemento se fez presente, então, nos dois últimos processos de criação e nos traços poéticos e discursivos da teatralidade do Bando de Teatro Olodum.

I.3 Interpretar, não: Ser.

Os trânsitos em *devir* do sujeito na cena de DÔ ou a presença à deriva

Refletindo sobre a relação entre o “criar uma personagem” e o que fora corporificado pelos atuantes na poética de DÔ, acabei no entre-lugar de uma cena que se constrói a partir do trânsito de *devires*. Um espaço-tempo no qual o sujeito atua/dança seu próprio corpo, criando uma corporalidade e alcançando uma corporeidade, ambas instauradas numa presença à deriva, dada às energias e

atmosferas que se entrecruzam performaticamente. É sobre essas proposições – ainda nebulosas – que versam as próximas reflexões.

DÔ consistiu num processo criativo marcado por corpos que estavam – e estão – sempre por tornar-se. Isso leva a um dos princípios do *devir*, fruto de reflexões que atravessam a filosofia de Nietzsche para pensar o futuro no presente: “*Torna-te o que tu és*”²⁷. Analogicamente, esse pensamento pode ser relacionado à fala do diretor do Bando de Teatro Olodum, Marcio Meirelles, acerca do movimento de atualização do atuante do Bando, no investimento criativo da poética de DÔ: “É bonito ver os corpos abandonarem o que sempre foram para se tornarem o que nunca deixaram de ser [...]”²⁸.

A mudança, aqui, também tem relação com o que seria uma espécie de “presença à deriva”, isto é, um “tornar-se” entendido como a passagem de um estado a outro. Esse processo é algo que, no corpo do atuante, qualquer que seja o projeto poético, ocorre de modo performático. É algo que é vivenciado apenas uma vez da mesma forma.

É nisso, também, que consiste o processo de “*Ser*” em cena, ao invés do “interpretar”. O atuante de DÔ, na relação com as diversas corporeidades que se entrecruzam naquele espaço-tempo específico, habita uma rede de trânsitos em *devires*. Seu estado e aqueles dos demais corpos, estão em constante atualização, estão sempre por *tornar-se*.

Isso porque, como metaforiza Heráclito (séc. V a.C) acerca daquilo que aparece como outro princípio do *devir*, “o mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio duas vezes, porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo de hoje”. No ato criativo do atuante isso diz respeito ao processo de “*Ser*” e ao entendimento desse corpo que transita como algo em movimento, que não se finda e tampouco se fecha, isto é, o *Ser* enquanto processo.

É nesse sentido que se entenderia os trânsitos em *devir* na cena: um movimento constante de atualização, que dialoga e potencializa desejos, afetos, perceptos, memórias e o desenvolvimento de movimentos particulares por cada indivíduo, numa dinâmica de hibridização e singularizações que, na cena, tornam-se autorreferentes.

²⁷ Segundo Luciano Gomes Brazil (2012, p. 43), “[...] citação de Píndaro que sugere a aproximação entre o vir a ser do tornar-se e o que é. Tornar-se o que se é, é a fórmula de Nietzsche para uma filosofia que pensa o futuro no presente. A filosofia de Nietzsche move-se por isso em uma compreensão cósmica, em que cabe ao homem jogar”.

²⁸ Trecho do depoimento de Marcio Meirelles publicado no programa do espetáculo *Dô*. (2012)

À luz disso é que a abordagem do devir, tal como é tratada aqui, parece ser tão oportuna aos estados dos atuantes de DÔ em cena. Assim é que não convém nem ao modo de habitar o espaço-tempo da poética e, especialmente, ao devir

[...] nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança ou de co-presença* [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 55)

O *devir* seria a *coisa-em-si*, isto é, o fenômeno e as condições para que este se faça enquanto tal e mantenha-se em processo. Isso implica considerar a sua natureza, aqueles que o integram e o dinamizam, dando-lhe origem, aquilo que o criou, o espaço-tempo no qual se desenvolve, onde ele transita, o modo como ele chegou àquele estado, àqueles sujeitos, como foi desenvolvido e como vai continuar a desenvolver-se.

Nesse ponto nos aproximamos muito da abordagem fenomenológica já citada aqui nas palavras de Maffesoli (2005). Isso por entender algo que também habita o pensamento e a prática butô, tanto quanto as dinâmicas de hibridizações, os fenômenos desenrolados nos entre-lugares, etc.: *devir* é processo, é movimento, é trânsito. Não se fecha.

Assim, no espaço-tempo em que ele se desenvolve não há imitação, tampouco instauração de um “eu”. É nesse sentido que o estado dos atuantes de DÔ implica um “Ser” em trânsito. Suas ações referem-se mais a um “processo de Ser”, a corporalidades e corporeidades que se atualizam a cada nova instauração daquela rede de hibridizações que marcou sua poética.

Retornemos à poética para vislumbrar essa dinâmica na cena.

Em 02 de março de 2012, Tadashi Endo pediu aos atuantes que, num curto espaço de tempo, mostrassem o que aqueles sujeitos faziam, o que desejavam fazer e, ainda, o modo como os mesmos denominavam aquilo. A partir dessa indicação, improvisações foram sendo desenvolvidas pelos atuantes, em meio a sonoridades diversas.

Reuniram-se, ali, sensações, sentimentos, memórias e discursos explicitados de diferentes formas, ritmos, energias e estados. Tudo era muito próprio de cada

atuante. O que surgia na cena vinha como algo muito encarnado. Cada corpo, ao que parece, compartilhava com o *outro* coisas de um universo muito particular.

Essa experiência levou Tadashi a, de certo modo, construir uma perspectiva sua quanto às limitações em torno da maneira com os corpos podem habitar diferentes tradições. Ele via isso a partir da sua própria relação com danças criadas nas tradições brasileiras. Essa reflexão diz muito sobre o que estaria por se instaurar na poética de DÔ. Ela não seria atravessada por corpos “interpretando personagens” ou executando uma coreografia *butô*, mas sim criada num processo dialógico de aceitação de matizes corporificados, o que geraria outros ventos, outros gostos, outros cheiros – para fazer uso de expressões utilizadas por Endo.

O que fora descrito reforça o lugar das vozes encarnadas, de um lado, e nos conduz a uma problemática que demanda um enfoque aqui: “*Pode-se dispensar a personagem?*” (RYNGAERT, 1995, p. 128).

Partamos do lugar desse atuante que corporifica suas memórias, sensações, afetos, discursos. Apreciemos essa imagem:



Foto 10 - Valdinéia Soriano. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Eis alguns passos do percurso que levaram à sua criação:

Eu busquei o personagem “Valdinéia criança”. É o que eu consigo pensar quando você fala em personagem. No começo, eu criei uma personagem. Era uma mulher forte, que envelhecia... Depois, eu não consegui mais fazer isso, porque pedia tanto de mim, Valdinéia, que eu não conseguia deixar aquela personagem ali, vivendo aquilo.²⁹

A fala da atuante Valdinéia Soriano e o que ela sugere como “personagem” nos leva a outro lugar desse corpo que habita a cena de DÔ. Fala-nos de um “estado de ser”, daí a proposta de repensar o “interpretar”. Esse modo de criar e estar em cena seria, talvez, uma potencialização do sujeito, impulsionada por uma corporalidade que nada tem a ver com algo previamente edificado, a ser preenchido pelo atuante, nas palavras de Ryngaert (1995, p. 127), “[...] uma estatueta de contornos já traçados no texto e que se procuraria colorir ao longo dos ensaios”.

Pensamentos e práticas vanguardistas, especialmente a partir do final do século XIX e início do século XX, começaram a sinalizar uma possível “morte da personagem”, no sentido de uma abordagem psicologizante. De tal forma que teóricos falaram – e ainda discutem muito isso – numa diminuição profunda do grau de realidade de uma personagem “[...] até reduzir ao estatuto do **enunciador anônimo, esvaziado** ao máximo de características humanas e de sentimentos” (Ibid., p. 128. Grifos meus).

Sobre esse ponto, precisamos ponderar cuidadosamente: se, de um lado, o corpo proposto pelo butô (o corpo morto) prescinde de uma corporalidade na qual o cérebro não está mais no comando dos movimentos, ainda que esses comandos existam provisoriamente; de outro, esse corpo é regido por processos autônomos que motivam movimentos geradores de “existências de outra qualidade” (GREINER, 1998).

Isso leva a estados atravessados por uma complexidade que implica trabalhar com outros tipos de organização cultural. O corpo do indivíduo que dança butô, como é o caso dos atuantes de DÔ, é respeitado em sua estrutura e forma de habitar o mundo e, por conseguinte, o espaço-tempo da cena.

No corpo do butô, os músculos, por si mesmos, têm suas próprias vontades e necessidades. Um corpo não reage, não tem convulsões, impulsos, etc., como o corpo do outro. Essa autonomia, por sua vez, extremamente encarnada (aqui também no sentido de carne), “[...] chama para o poder penetrante da imaginação,

²⁹ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

daí ocorre a comunicação mútua entre a audiência e o dançarino” (GREINER, 1998, p. 29).

Assim é que, na poética de DÔ, os processos musculares, suas construções de movimentos e, por conseguinte, os discursos criados e re-presentados por aqueles corpos, a cada novo dançar, perpassam também por uma dinâmica de identificações, associações e, por conseguinte, criações de corporalidades outras.

Então, ao mesmo tempo que não podemos falar em “interpretação de personagem”, não podemos nos apropriar aqui do que suscita Ryngaert (1995), ao falar em “enunciador autônomo, esvaziado”. Diz o atuante Leno Sacramento:

Eu acho que qualquer um personagem tem a ver [com o que a gente é]... você tem uma essência sua e, aí, você vai destrinchando, você vai buscando e pegando algumas colaborações. Mas tem uma essência que é sua. Tem uma coisa que é sua. O corpo é seu. Tem uma emoção que é sua. E você vai aflorando outras emoções.³⁰

Muito já foi dito aqui sobre a relação estabelecida nesse processo criativo com a memória, os afetos e perceptos. Esses elementos, por si só, já nos conduzem a uma outra forma de pensar o estado dos atuantes de DÔ, numa cena na qual não estão a interpretar e, tampouco, a esvaziar-se.

Nessa poética, é importante reforçar, predomina uma dinâmica que aborda as memórias, as experiências, as vivências dos sujeitos envolvidos em seu projeto poético. A dança dos atuantes desse espetáculo híbrido investe na “representação”³¹, na atualização de experiências “reais”, num entrecruzamento poroso e numa dinâmica a tornar aquelas situações “novamente presentes”, acontecendo de novo, por meio daqueles corpos, para aquele momento específico. Ato de compartilhar e hibridizar vivências, diretamente, no aqui e agora.

É nesse sentido que em DÔ, tanto quanto no teatro islâmico apreciado por Brook (2010, p. 33-36), notam-se critérios e princípios em comum: o estado daqueles sujeitos da cena, em ambos os casos, não era atravessado por caracterizações em busca de ser realista, mas mobilizado por “[...] uma necessidade de encontrar o verdadeiro eco interior” (Ibid., p. 35).

Foi citada, no decorrer desse interstício, a fala da atuante Elane Nascimento acerca disso. Seu discurso transita justamente por esse lugar de encontro e ressonância de suas memórias, sensações, identidades, tradições vivenciadas, para

³⁰ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

³¹ cf. BROOK, 2010, p. 25.

fazer ecoar os sons de sua voz encarnada. Movimento de natureza semelhante se desenvolvia no corpo de cada um dos atuantes de DÔ em busca da uma dança própria.

Esse processo, por sua vez, não implica apenas uma “atitude intelectual ou conscientemente deliberada”, mas também um ato criativo que ecoaria as experiências corporais e as vivências “reais” daqueles atuantes no seio das culturas que habitam.

Nesse ponto é que a poética de DÔ pode ser relacionada com o que relatou Peter Brook (2010, p. 35-36) ao apreciar à “re-presentação” da peça islâmica *Hossein* numa forma teatral chamada “Ta’zieh”, já citada aqui. Segundo ele,

o segredo era evidente. Na base dessa manifestação estava um modo de vida, uma existência que deitava raízes na religião, onipresente, impregnando tudo. O que na religião é geralmente abstração, dogma ou crença, tornava-se ali a própria realidade da fé dos aldeões. O eco interior não provém da fé: a fé é que desponta dentro do eco interior.

Ampliando o universo da religião para a esfera das culturas, em DÔ o eco do qual fala Brook é que gera uma “fé” genuína dentro daquela poética, de uma cena que articula matizes das culturas vivenciadas, habitadas e atualizadas diariamente, de um lado, pelos atuantes do Bando e, de outro – embora não dissociado e até de modo compartilhado – por Tadashi Endo. É isso que viria a se convencionar pelos sujeitos agentes dessa obra como sendo o butô específico dançado por cada um dos atuantes do Bando.

Porém, o foco aqui é como esses atuantes colocam-se em cena. Nesse aspecto é que se aproximam da experiência vivenciada por Brook, onde não havia uma deliberação, algo prévio instituído sobre o que iria para cena e, sobretudo, sobre as corporalidades e os estados alcançados para ser/estar nela. Haveria, lá e cá, um movimento de corporificação de memórias, sensações e narrativas pessoais fruto de experiências reais vivenciadas pelos sujeitos de ambas as poéticas.

Isso não ocorre por meio de uma interpretação desenvolvida por mecanismos de representação mimética de tais experiências. Mas, sim, através da atualização, numa dança pessoal que busca revelar a “alma” dessas vivências encarnadas. Daí o porque falar-se em eco interior, em som de vozes distintas advindas do seio das culturas vivenciadas por esses sujeitos e, mais que isso, dos registros em seus corpos dos trânsitos por entre tais experiências.

Esse tipo de dinâmica das corporalidades criadas na poética de DÔ, mais uma vez, faz eco ao que Maffesoli (2008) compreende como “razão interna”, isto é, “dados” encarnados no sujeito que antecedem à elaboração intelectual. Uma rede ontogênica construída e atualizada a cada momento, a cada situação pelo sujeito que a “re-presenta”. Assim, não houve uma imposição de caracteres prévios, mas um movimento de atualização do sujeito em seu *devoir* criativo nos trânsitos da cena.

O *devoir*, tal como é suscitado aqui, aparece no processo criativo do Bando com Tadashi Endo no entendimento de que os trânsitos desencadeados no entre-lugar de sua cena operam num *continuum*, numa perspectiva de perenidade das atualizações do corpo que habita esse espaço-tempo e que, por sua vez, considera as mudanças constantes que o atravessa. Seriam estas as condições, os princípios que atravessam a poética de DÔ.

Criou-se, ali, uma rede que é própria do *devoir*. Isso porque em poéticas dessa natureza – algo que desde sempre também marca a dança butô – mantem-se uma dinâmica de desterritorializações e singularizações autorreferentes. Configurando-se, assim, como um lugar de trânsitos e transgressões.

No dia 18 de setembro de 2012, Tadashi Endo propôs alguns jogos com bolas – as mesmas utilizadas no espetáculo. A partir dali diversas formas de se relacionar com esse elemento foram sendo estimuladas. Houve, ainda, um trabalho sobre a construção dos movimentos e sua relação com o ritmo, com o espaço e com o outro. Algo como *sentir* e fazer o *outro sentir*.

Diante do que fora colocado em cena, Tadashi pontuou que o importante é sentir onde você dança e não mostrar para o outro onde você está. Aquela sensação e aquela imagem é que deveriam ser transformadas em movimento. Não há uma representação para revelar o lugar onde está, não há uma pantomima.

A essa altura ele convocou uma discussão muito cara para o pensar o corpo do atuante na cena contemporânea. Endo lembrou que o trabalho com dança e teatro tem algumas diferenças: o dançarino, por exemplo, não explica, não cria histórias para sua dança, porque o movimento é abstrato, mas a energia e a atmosfera precisam ser alcançadas e lançadas de modo que as pessoas possam sentir.



Foto 11 – Valdinéia Soriano, Ridson Reis e Edinaldo Muniz em relação com bolinhas coloridas em cena de DÔ. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

A partir do que esse diretor pontuou e, sobretudo, considerando aquilo que foi criado e atualizado a cada experiência cênica de DÔ, é que se poderia dizer que, no que concerne ao modo como esses atuantes transitaram e lançaram fluxos imagéticos nessa obra, haveria uma espécie de presença à deriva.

Para Ferracini (2006, p. 207),

quando um ator se faz PRESENTE significa que ele está se lançando ao mesmo tempo em que lança os espectadores em um território virtualizado, um território no qual sua técnica formatizada e sua mecânica corpórea estará (in)visível. [...] A presença do ator não é produção, mas (in)produção, diluição, capacidade que esse corpo possui em se lançar, ele mesmo e os espectadores, em zonas de contágio e turbulência, criando e gerando a presença dessa zona virtual e intensiva.

Essa compreensão se aproxima muito das atualizações desencadeadas em DÔ, com as reflexões sobre os *devires*, que não são produção, mas processos numa zona dialógica, num campo de entrecruzamentos constantes, no *continuum* implícito a essa poética e à sua experiência cênica compartilhada.

Tendo reconhecido isso, problematizemos a “presença”. Azevedo (2009, p. 182) entende que esse “estar presente”, tão mencionado pelos sujeitos de tal

processo, seria “[...] deixar habitar-se por outro que não o si mesmo, emprestando-lhe toda a sua força vital: ausentar-se, no entanto, sem ausência, sem nenhuma perda”. Seria esse um poder exclusivo do ser humano: estar no lugar de outro, deixando que o outro coloque-se em seu lugar, em seu corpo.

Essa autora trata a presença, porém, como um fenômeno relacionado ao ato de “representar uma personagem”: a presença surgiria quando o ator, de corpo inteiro e com suas energias corretamente direcionadas, acredita ela, relegasse a sua própria personalidade pra vivenciar visceralmente a personalidade de outrem.

Ainda que nesse estudo a presença seja entendida como resultado de um movimento de alteração do estado corporal do atuante e da sua relação com os corpos e o espaço-tempo que o cerca, alguns princípios sinalizados por Azevedo (2009) contribuem para a compreensão desse fenômeno.

Essa autora traz entendimentos como: “O soma do ator, durante o processo de trabalho, inevitavelmente entra em confronto consigo mesmo”; ou que, quando o ator traz a personagem para junto de si de tal forma que pode-se confundi-la consigo, estaria se estabelecendo aí uma “vivência somática do palco. Vivência somática da personagem, integrá-la ao seu próprio corpo, experimentá-la no confronto consigo mesmo”; “[...] esse momento, por mais que faça uso de ações físicas, é um movimento interior de disponibilidade para entrega [...]” (AZEVEDO, 2009, p. 182).

Mas é somente no nível de “representação de uma personagem” – aqui diferente da acepção do “re-presentar” sugerida por Brook (2010) – que a presença pode ser instaurada?

O movimento de instauração da presença estaria intimamente ligado à perspectiva do “teatro energético”, o que Lehmann (2007), refletindo acerca desse tipo de teatro proposto por Jean-François Lyotard³², considera como uma categoria cênica que não configura um teatro de significações, mas de intensidades, forças e pulsões de presença, que subverte e está além de uma lógica da representação.

O que Lyotard chama de “teatro energético” diz respeito à cena que não se volta para a significação, concentra-se nas forças, nas intensidades e nas pulsões de presença. Esse movimento talvez encontre reforço na alteração promovida a partir da “presentação” pelos sujeitos de encenações contemporâneas, ao gerarem

³² Filósofo, escritor, ensaísta francês, Jean-François Lyotard (1924-1998) desenvolveu conceito de teatro energético, concebido como teatro de forças, intensidades, afetos, presenças, de maneira que vai além do drama, do significado e da representação. Por esses traços é que Lehmann (2007) aproxima o teatro pós-dramático do teatro energético esboçado pelo filósofo francês.

uma espécie de suspensão do representar e manterem-se em cena a partir do acontecimento e não da representação. (FERNANDES, 2010)

A presença à deriva sugerida aqui não dispensa essa acepção, mas não se limita a ela. Já tendo refletido acerca da dimensão da personagem, enveredemos por esse “*estar presente*” que se redimensiona em DÔ como uma extensão da vida. Algo muito forte no discurso de Tadashi, no pensamento e prática butô e, agora, também na fala dos atuantes do Bando.

Dialoguemos com a reflexão da atuante Valdinéia Soriano:

DÔ faz uma grande mistura daquela coisa centrada, tranquila, daquela energia tranquila japonesa, com a energia de explosão que o afro tem, que, conseqüentemente, o Bando tem. [...] Eu acho que DÔ fala disso, a energia sua que, conseqüentemente, colabora com a energia do universo. Às vezes, a gente ignora completamente isso. Você tá aqui... Vinícius contribui pra... essa energia dentro do Cabaré e depois, depois, depois... o todo, sabe?! [...] eu acho que DÔ fala disso, dessas relações: você com você, essa descoberta com você e, depois, você com o universo.³³

Dessa maneira, a presença como vem sendo tratada aqui, o *estar à deriva*, diria respeito, então, a: 1) apresentar os matizes vivenciados e encarnados nas experiências de vida pelas quais transitaram e que atravessam os corpos dos atuantes – daí o movimento de pensar o “re-presentar”, como tornar vivo “novamente”, atualizar tais memórias; 2) estar vivo, em processo de “Ser”, numa dinâmica de trocas no espaço-tempo da experiência cênica, tomando-a como extensão da vida – Tadashi referendou muito isso, esse entendimento de que a dança é vida e vida é dança.

Assim, o “*estar presente*”, em DÔ, implicaria um *devir* ontogênico que atualizaria as vozes encarnadas desses atuantes na poética e que envolveria o estabelecimento de relações com o *outro* e com tudo o mais em seu entorno e que atravessa o sujeito enquanto este habita o mundo.

³³ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

INTERSTÍCIO II
FLUXOS NO/DO CORPO
EM ZONAS INTERSTICIAIS DE CRIAÇÃO



Foto: João Meirelles, 2012

Durante toda a pesquisa para esse estudo, li muito sobre *coisas* do corpo. Mergulhado nessas águas, à revelia de suas correntezas, formas “líquidas” e diversas de pensamentos me envolveram. Foi assim que me vi envolto nesses versos:

num gesto que abraça
 tudo que de imaterial
 fica
 uno
 próximo
 todo presente
 no corpo denso
 das possíveis máscaras¹

Encontrei-o embaixo de uma fotografia do espetáculo *A sapateira prodigiosa*, de Frederico Garcia Lorca. Na imagem, editada especificamente para uma página do livro *O papel do corpo no corpo do ator*, de Sônia Machado de Azevedo (2009), como que um quebra-mar nas ondas de teorização, uma atriz, sentada de perfil, abraça-se, escondendo parte de sua face, deixando à vista somente seus olhos e parte do nariz. Por alguns minutos, interrompi o fluxo de leitura teórica e me permiti vivenciar aquela catarse por entre a imagem e os versos.

Aquelas palavras pareciam me dizer: eis os processos e os “estados” dos quais está tratando aqui. Assim, guardemos esses versos e, no decorrer das reflexões desenvolvidas neste Interstício, não nos acanhemos de voltar a eles.

Começamos pela fruição do que foi criado na poética de DÔ: em 02 de maio de 2013, já após a estreia da primeira temporada do espetáculo, acompanhei um ensaio do Bando de Teatro Olodum para uma apresentação que seria realizada em um festival de dança, em Belo Horizonte - MG.

Mesmo já tendo apreciado DÔ por completo em 2012, aquele ensaio serviu para me permitir enfocar dimensões daquele projeto poético ligadas especialmente aos corpos. Após um aquecimento com sequências coreográficas e um momento de descontração e jogo com as bolas do espetáculo, deu-se início à passagem do mesmo.

Mediados por Chica Carelli, uma das diretoras do Bando e quem trabalhou mais diretamente com Tadashi Endo nesse processo criativo, os atuantes

¹ cf. AZEVEDO, 2009, p. 41.

começaram a imergir no universo de DÔ: sons, que lembravam ondas e ventos, misturados a vozes, marcaram o início da caminhada dos atuentes. Em um tempo dilatado, muito lento, eles se deslocavam pelo espaço carregando uma mochila nas costas, um sapato sobre a cabeça e o outro calçado em uma das mãos.



Foto 12 - Ridson Reis e a caminhada no início de DÔ. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Não havia ali, naquele momento, os recursos utilizados na sala de espetáculos: iluminação, cenário, projeções, a caixa cênica, etc. Eram apenas os atuentes, as sonoridades, Chica, um operador de som, eu e as interferências externas à sala de ensaios. Tratavam-se de corpos em diálogo com aquele ambiente, potencializando suas energias em corporalidades e corporeidades para criar o espaço-tempo de DÔ.

Vem sendo reforçado no decorrer desse estudo o modo como o corpo foi determinante para essa poética. Essa percepção me conduz aqui a pensar em algo que Tadashi Endo muito falou e que, já há algum tempo, inquieta-me ao pensar em como determinados fluxos que emanam do corpo interagem com os demais enunciadores da cena e de que maneira os mesmos são “organizados” para o palco: os elementos imateriais, aquilo que é invisível, a dimensão do sensível.

O impacto de uma cena centrada no corpo foi claro naquele ensaio, como já vinha sendo notado em todo processo criativo. Ali, com a omissão dos recursos

cênicos que já haviam sido agregados à cena, a presença, a energia e a atmosfera geradas pelo diálogo entre corpo, musicalidade e espaço-tempo, potencializaram-se.

O que esse processo de criação sinaliza, considerando muito o discurso dos sujeitos agentes do mesmo, pode ser relacionado com a visão de Barba e Savarese (1995, p. 55), cujos pensamentos compreendem que, nesses casos, “não se trabalha no corpo ou na voz, trabalha-se na energia”.

Detenhamo-nos um pouco sobre essa dimensão.

Em busca de dinâmicas assim, Barba (1994) encontrou no teatro oriental princípios e procedimentos que iriam lhe auxiliar no desenvolvimento, junto ao atuante, daquilo que ele chamou de nível pré-expressivo e, ainda, no campo do conhecimento por ele criado, a Antropologia Teatral.

Nesse percurso, ponderou ele quanto a pré-expressividade: “Será que existe um nível da arte do ator no qual ele esteja vivo, presente, mas sem representar nem significar nada?” (Ibid., p. 32). Barba (1994) entende que existe um jogo no qual o atuante usa sua presença para representar sua ausência. Segundo ele, isso é algo que aparece no teatro Nô, no Kabuki e no Kyogen.

Trata-se de “[...] um nível no qual técnicas extracotidianas do corpo têm a ver com a energia do ator em estado puro, isto é, no nível pré-expressivo” (op. cit.). Seria algo, a seu ver, presente em toda tradição ou gênero teatral. “É a substância de sua presença cênica”, completa Barba (1994, p. 32).

Ele entende a *energia* do atuante, partindo da sua etimologia, como “estar em trabalho”, estar em movimento. Para chegar a esse tipo de relação, Barba imergiu em práticas teatrais tradicionais, como o teatro Nô, investigando procedimentos que permitissem e provocassem alterações no estados corporais do atuante, em sua intervenção por entre o espaço, na busca de um corpo em cena que fosse complexo e com alto nível de energia.

“Energia”, como bem coloca Patrice Pavis (2010a), constitui um termo pouco científico e semiológico para tratar o objeto estético das Artes Cênicas, o espetáculo. Por outro lado, ressalta ele, este parece se adequar perfeita e eficazmente à abordagem daquelas construções que estão ao nível de sinais emitidos pelo corpo do atuante que não são materializados, ou quase não o são, haja visto o ato intuitivo estabelecido e o elo da vivência “corpo a corpo” (atuante-atuante / atuante-espectador) diante do fenômeno cênico. Esse estudioso compreende esses sinais como algo no nível do “não representável”.

A energia é algo que se processa a partir dos movimentos, das ações, da presença, enfim, do “soma em movimento” do atuante, que faz emanar de seu corpo “frequências invisíveis” que atingem o outro. Para Pavis (2010a, p. 20), “[...] é essa qualidade que faz toda diferença e participa da experiência estética como um todo tanto quanto da elaboração do sentido”, ainda que, penso eu, este último talvez não se institua enquanto uma pretensão do elo energético provocado no “corpo a corpo”.

Busquemos, por um momento, recordar alguma experiência de conexão dessa natureza diante de qualquer fenômeno espetacular. Não nos limitemos ao teatro. Procuremos em nossas memórias, especialmente a corporal, aquela vivência e, talvez, isso nos ajude a compreender melhor o que vem sendo proposto aqui acerca desses elos.

Esse tipo de experiência está imerso em uma outra modalidade subjetiva habitada pelos fluxos energéticos em trânsito: a atmosfera. A perspectiva de atmosfera que atravessa as reflexões deflagradas nesse estudo é oriunda do conceito defendido por Gernot Böhme (2000² apud GAUDENZI, 2008), para quem a experiência estética – aqui, aquela vivenciada no teatro – deve ser compreendida a partir de um conceito de atmosfera desindexado de qualquer esforço racional.

Na visão desse estudioso, os eventos que envolvem esse tipo de experiência, quando tomados apenas pelo prisma de uma abordagem que prioriza o intelecto, isto é, a primazia do sentido apreendido sobre as sensações geradas, reduzem os efeitos do fenômeno em si.

Assim, as atmosferas geradas em DÔ ajudam a refletir sobre tais situações a partir do entendimento de que

[...] uma atmosfera é, como dizem os fenomenólogos, uma fenomenalidade “não intencional”, ou seja, tem-se consciência de uma “atmosfera” como algo difuso que enche um dado espaço num dado tempo e que não é redutível à objectalidade de um objeto, mesmo quando a atmosfera em causa provém da “aura” (fenômeno do gênero atmosférico) emanada por algo ou alguém que se encontra nesse espaço. (BÖHME, 1995³ apud SANTOS, 2007, p. 53)

Tadashi já havia pontuado essa dimensão da atmosfera enquanto fruto da alma, no dia 29 de fevereiro de 2012, quando, após um exercício voltado para um trabalho na relação espaço, tempo e tensão corporal, ele afirmou que quando o

² BÖHME, Gernot. **Acoustic atmospheres**: a contribution to the study of ecological aesthetics. *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, v. 1, n. 1, Burbury, B. C.: Simon Fraser University, 2000. p. 14-18.

³ BÖHME, Gernot. **Atmosphäre**: Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.

atuante desenvolve um determinado tipo de tensão em seu corpo, é gerada uma espécie de “aura”. E isso era visível para ele.

Essa visualização da qual fala o mestre de butô ocorre em um plano de conexão energética, o que se desenvolve no seio de uma determinada atmosfera. Ambos, energias e atmosfera, são gerados no/do corpo do atuante e, somente na relação com ele e com aquilo que ele produz, ganha o espaço e atinge o *outro*, pares de cena e espectadores, integrando-os.

Essa relação se constrói na medida em que a atmosfera não é gerada exclusivamente pelos fenômenos do corpo, mas por ambientes, objetos, cheiros, luzes, sombras, silêncios, enfim, uma série de fluxos dinamizados na cena. O corpo, nesse quadro, atua também como um mobilizador para a instauração da atmosfera naquele espaço-tempo.

Essa compreensão é que sinaliza o investimento do projeto poético do Bando de Teatro Olodum e de Tadashi Endo, em DÔ, na dimensão da sensibilidade. O sensível aqui compreendido à luz da perspectiva de Salles (2009), que surge diante de um desejo de concepção que coloca o sujeito em um “estado de poesia”: um estado “[...] perfeitamente irregular, inconsciente, involuntário, frágil, e que o perdemos, assim como o obtemos, por acidente” (Ibid., p. 56).

São elementos que se agrupam em um fenômeno que “[...] *não é mostrável*. Não há nada e há tudo: ao mesmo tempo exterior e imanente à área de representação [...]” (PICON-VALLIN, 2008, p. 136). Nesse caso, ao espaço de representação, onde os atuantes de DÔ mobilizam fluxos e elementos diversos para criar uma experiência de troca e integração com o espaço e com o *outro*.

À luz dessas compreensões do que foi apreciado no processo criativo de DÔ, haveria ali uma percepção do corpo como uma fonte de enunciação, uma mídia, que se comunica por seus próprios códigos: um soma em movimento, físico e energético, que abriga e é atravessado por uma trama de linhas que possibilita o estabelecimento de uma multiplicidade de conexões. Isso estaria ligado às energias que atravessam e rodeiam os sujeitos envolvidos naquele espaço-tempo, isto é, atuantes e apreciadores e suas múltiplas identificações e associações – nesse caso, corporalmente vivenciadas em materialidade e imaterialidade.

Christine Greiner (1998) fala desse movimento de intercâmbio sensitivo e perceptivo do corpo, ressaltando que a forma como o corpo “sente” implica uma variedade de registros desenvolvidos em resposta aos estímulos internos e externos. Isso vale, de um lado, para o atuante, no desenvolvimento dos

movimentos; e, de outro, para aquele a quem o mesmo se dá a apreciar e com quem interage, o espectador.

Essa dinâmica implica interações ativas do corpo com o meio ambiente – espaço, estímulos, o *outro* e o fruto de suas corporalidades/corporeidades – o que não opera apenas em nível concreto/material e tampouco exclusivamente de modo consciente, pois

[...] ter percepção do meio ambiente não é uma questão do cérebro receber sinais direto de um determinado estímulo, muito menos imagens fotográficas. “O organismo altera-se ativamente de modo a obter a melhor interface possível. **O corpo não é passivo.** [...] a razão pela qual têm lugar a maioria das interações com o meio ambiente deve-se ao fato de o organismo necessitar que elas ocorram a fim de manter uma homeostase, ou seja, um estado de equilíbrio funcional. O organismo atua constantemente sobre o meio ambiente [...] de modo a poder propiciar as interações necessárias à sobrevivência”. Mas, para evitar perigos e garantir a sobrevivência, é preciso **sentir o meio ambiente** [...] a fim de construir respostas eficientes. (DAMÁSIO, 1994 apud GREINER, 1998, p. 77. Grifos meus)

Esse reconhecimento, junto ao modo como as corporalidades/corporeidades geradas pelos atuantes de DÔ e a atmosfera criada intercambiaram-se entre os corpos na sala de ensaios, naquele dia 02 de maio, levam-me a concordar com Damásio (Id., p. 77) quanto à conclusão de que “*percepção é tanto atuar sobre o meio ambiente como receber sinais dele*”.

Em um plano geral, isso quer dizer que o corpo sente e percebe, então, para sobreviver. No espaço-tempo que nos toca, aquele da cena, o ator percebe para sobreviver à poética, sem sucumbir aos estímulos conscientes externos (comandos, imagens, sonoridades, etc.). O público, ao seu passo, percebe para sobreviver à experiência estética e vice-versa. A obra cênica percebe o espectador para sobreviver enquanto tal. Então, o corpo, material e imaterialmente, opera junto ao meio ambiente também num processo sensitivo dialógico.

Essa perspectiva está em consonância com a compreensão de Nietzsche, na obra *Gaia Ciência*⁴: o organismo vivo se transformaria de acordo com as próprias

⁴ A *Gaia Ciência* (Die fröhliche Wissenschaft), obra da fase positiva de Nietzsche, foi publicada em 1882, sendo ampliada pelo autor, com um novo capítulo, em 1887. A expressão título dessa obra é uma alusão ao nascimento da poesia europeia moderna, em Provença, durante o século XII. Os termos são oriundos do Provençal, a língua usada pelos trovadores da literatura medieval, em que “gai saber” ou “gaya scienza” refere-se à habilidade técnica e ao espírito livre requeridos para a escrita da poesia. O trabalho é composto por cinco capítulos, subdivididos em 383 aforismos, nos quais o autor expõe seus conceitos acerca dos seguintes temas: arte, moral, história, política, conhecimento, religião, mulheres, guerras, ilusão e verdade. (cf. NIETZSCHE, Friedric H. **A Gaia Ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.)

interferências do universo. Ao mesmo tempo, essa rede em vida também modifica o universo com o qual dialoga.

Tratar-se-ia, pois, de um organismo que pulsa preenchendo as necessidades, retirando de outros elementos para suprir aquilo que lhe falta, em um movimento de troca que não cessa jamais. Nesse sentido, alguns fatores mobilizam a abertura dos diversos canais do corpo: a multiplicidade de conexões, o híbrido relacional estabelecido nos mais diversos níveis de comunicação “*entre-corpos*”, “*entremídias*”.

Esse pensamento exige um retorno às corporalidades e corporeidades daquela cena inicial: os atuantes deslocando-se num tempo extremamente dilatado, que exigia uma outra forma de ser/estar, distante daquela vivenciada corporalmente por eles no dia a dia. Eis um primeiro elemento operador das energias e das atmosferas geradas na cena de DÔ, um princípio no qual se investiu para a estruturação de seu projeto poético.

A atuante Valdinéia Soriano falou do impacto desse modo de movimentar-se sobre o seu corpo:

Uma coisa que achei, enfim, que deu uma bela transformada é a lentidão. Eu sou uma pessoa que faço tudo assim, porque sou acostumada a fazer tudo rápido... Pa, pa, botou, botou [faz movimentos com os braços]... Vamo tirar tudo isso. O mais lento que você faça, ainda é rápido pra ele [Tadashi]. Então, eu trabalhei isso no meu corpo. [...] Isso reflete, hoje...⁵

As elaborações corporais de Valdinéia e dos demais atuantes naquele momento, na relação com o *meio*, exigiram um outro lugar perceptivo, uma outra forma de experienciar o corpo em movimento. Isso vale para todos aqueles corpos envolvidos na experiência poética de DÔ, pois ainda que não estivessem em cena, o organismo não para de realizar interações em níveis de sensibilidade.

Essa experiência vivenciada no processo criativo do Bando e de Tadashi Endo, levou-me a ponderar: aqueles estados instauraram-se ali somente quando os sentidos ganharam autonomia, quando atingiram níveis de ação e fluxos por si e para além de si? O que se via eram corpos deixando fluir energias e fruindo de tantas outras, num trânsito sensitivo, físico e metafísico. Uma dinâmica que não se desenrolava nos limites de cognição – sem deixá-la de lado – ou de qualquer outra ordem. Era o corpo emanando e intercambiando sinais de toda sorte.

⁵ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

Félix Guattari (1992), ao sugerir um novo paradigma estético para as artes, coloca-nos defronte da potencialidade desse movimento sinestésico da interação entre os corpos, dos trânsitos de fluxos de imagens gerados por eles em experiências como essa da poética de DÔ:

A potência estética de sentir, embora igual em direito às outras – potências de pensar filosoficamente, de conhecer cientificamente, de agir politicamente –, talvez esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada no seio dos agenciamentos coletivos de enunciação de nossa época [o século XX]. (Ibid., p. 130)

Essa potencialidade é que talvez faça eco aos estados alcançados pelos atuantes de DÔ em suas corporeidades. Tais níveis atingidos pelo corpo antecedem à intelectualização dos fenômenos da cena, por meio do que Barba (1994) chamou de “corpo-em-vida”: aquele que não apenas vive, mas que dilata a presença do atuante e a percepção daquele que se dispõe a olhar e interagir, o espectador, o *outro*.

Quanto a isso é importante destacar, diante do enfoque desse Interstício, que as trocas sensitivas desencadeadas nesse tipo de experiência cênica potencializam outros canais de percepção que não apenas o racional, sendo esses pontos perceptivos o local primeiro de resposta corporal ao trânsito de sensações.

Nesse sentido, o pensamento de Damásio (1994, p. 178 apud GREINER, 1998, p. 77) é esclarecedor:

A recepção de um conjunto amplo de sinais sobre o estado do corpo nas zonas cerebrais apropriadas é o começo necessário mas não suficiente para os sentimentos serem sentidos [...] uma outra condição para essa experiência é a correlação entre a representação do corpo que está em curso e as representações neurais que constituem o eu. Um universo em relação a um determinado objeto baseia-se na **subjetividade da percepção do objeto**, da **percepção do estado corporal** criado pelo objeto e da **percepção das modificações de estilo e eficiência do pensamento** que ocorrem durante todo esse processo. (Grifos meus)

Logo, a ativação de estados perceptivos que permitam tais correlações, a partir dos sinais gerados pelos corpos em relação na vivência do teatro, estaria relacionada, entre outros aspectos, ao estado do “corpo-em-vida” mencionado há pouco. Algo que torna possível o processo dialógico entre corpos no espaço-tempo da experiência cênica.

Esse lugar potencial do corpo do atuante, em geral, é associado ao que se entende por “presença”. Mas uma presença que não se refere apenas ao fato de

“estar em cena e chamar a atenção para si”. Refere-se, mais, a uma conexão energética, sensitiva e perceptiva com o outro e que, potencialmente, atrai o olhar.

Diante do modo como isso é atualizado na poética, esse fenômeno se amplia para além de uma conexão direta, operando em uma multiplicidade de canais que, talvez, dada a sua complexidade, não se possa conceituar, muito embora isso não queira dizer que não exista.

Em 2012, durante a primeira fase da minha pesquisa de Doutorado, acompanhei o processo criativo de *Por que você é pobre?* (2012), um projeto poético construído pelo Coletivo Heróis do Cotidiano em conjunto com alguns atuantes colaboradores, na cidade do Rio de Janeiro-RJ. Nesse processo, a encenadora Tânia Alice trabalhou com essa perspectiva acerca da presença:

O corpo é uma mensagem do universo. Se conseguimos trabalhar para chegar em outros lugares, abrir outros canais, com certeza iremos levar isto também para o espectador. Podemos levá-lo para outro nível de consciência. Mas isso necessita de muito trabalho, mas não um trabalho técnico. Um verdadeiro cuidado de si. A preparação do performer é a vida...⁶

Esse pensamento dialoga em muito com a filosofia, o espírito, o pensamento Butô. Tadashi Endo, dentro da especificidade de suas práticas, ressaltou muito a importância desse lugar do corpo em cena como eco daquilo que o corpo é na vida. Aqui, voltamos, mais uma vez, à dialogia entre as experiências corporais cotidianas e aquelas atualizadas e potencializadas no palco.

Tadashi, em uma conversa com o Bando de Teatro Olodum, em outubro de 2012, ressaltou essa dimensão acerca da arte na qual acredita: “*Dança é exatamente vida. E vida é dança [...]*”⁷, disse ele. Ele acrescentou, na ocasião, em outras palavras, que essa dança era o canal por meio do qual se fazia possível mostrar aquilo que era invisível na vida, no dia a dia, aquilo que não se dava ao olhar: a sua alma.

Para que essas e outras dimensões para além do que é externamente material ao corpo e visível aos olhos – o movimento e o contato físico, por exemplo – chegassem à cena foi preciso investir num nível em que os corpos se potencializassem, operassem numa abertura de canais, por meio de diversas possibilidades de conexão e interação com o ambiente, com aquilo que lhe era

⁶ Fragmento de entrevista concedida a mim pela encenadora Tania Alice, em 06 de agosto de 2012.

⁷ Trecho da fala de Tadashi Endo para o Bando de Teatro Olodum, em 02 de outubro de 2012.

externo: indivíduos, outros organismos vivos, coisas, lugares, estímulos, entre outros elementos.

Foi em busca desse estado que operou a presença dos atuantes de DÔ. A essa dimensão uma outra foi agregada de modo muito íntimo, de maneira a atravessá-la. Para que se possa visualizá-la melhor, dialoguemos com o experimento proposto por Marcio Meirelles, no trabalho junto a Tadashi, na primeira fase do processo criativo.

Nesse intuito, é preciso voltar ao encontro do dia 29 de fevereiro de 2012, quando foi realizado um trabalho no qual os atuantes deveriam buscar a referência de um orixá com qual tivessem identificação – para alguns, o seu próprio orixá. Meirelles pediu que eles se concentrassem na *energia* do mesmo, buscando sentir o seu ritmo e a sua pulsação, investigando uma respiração correspondente e, posteriormente, movimentos que ecoassem esses elementos.



Foto 13 – Ridson Reis, Valdinéia Soriano, Elane Nascimento, Leno Sacramento, Sérgio Laurentino, Fábio Santana, Edinaldo Muniz – Corporalidades a partir da energia de Orixás. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Dessa experimentação, os atuantes deveriam investir numa corporalidade que revelasse tal energia. Não se trataria, pois, de uma representação do orixá, mas de um corpo preenchido e potencializado por e com as sensações que aquela energia

com a qual cada um daqueles indivíduos estava lidando lhe provocava. Era algo muito particular, tinha a ver com a relação e identificação do sujeito com aquele orixá.

Havia, ali, um investimento em um tipo de dinâmica construída com sinais oriundos da modalidade sensorial que Damásio (apud GREINER, 2005) chama de “somatossensitiva”. Segundo ele, essa modalidade abrange vários meios possíveis de percepção: tato, temperatura, dor, percepção muscular, visceral, vestibular. A partir de tal reconhecimento é que esse estudioso afirma que a “imagem”, enquanto “padrão mental” construído por sinais provindos de cada uma das modalidades sensoriais (visual, auditiva, olfativa, gustatória e somatossensitiva), não é, então, apenas visual.

De acordo com Damásio (apud GREINER, 2005, p. 72-73),

[...] as imagens são construídas quando se mobiliza objetos (pessoas, coisas, lugares, etc.), de fora do cérebro para dentro e também quando reconstruímos objetos a partir da memória e da imaginação, ou seja, de dentro para fora. [...] Qualquer símbolo que se possa conceber é uma imagem e há pouco resíduo mental que não se componha como imagem. Os sentimentos também constituem imagens, são as imagens somatossensórias que sinalizam aspectos dos estados do corpo.

No caso daquele experimento com os atuantes do Bando, a partir de uma associação com a “energia de um orixá”, a construção dessas imagens se deu em nível de aproximação, partindo-se, justamente, da mobilização de objetos internos e externos. Isso porque não há como saber, de fato, como é a energia de um determinado orixá, especialmente considerando a modalidade somatossensitiva como receptora e geradora dos sinais nos quais implicam essa percepção e construção imagética.

Cada organismo desenvolve essa relação de uma forma, logo, num plano subjetivo. O próprio Tadashi Endo falou desse lugar ao referir-se à questão da alma humana. Disse ele:

*[...] Quando eu morrer, quando vocês morrerem, com certeza o seu corpo vai desaparecer. Nós não podemos mantê-lo como uma múmia. Isso não é possível. Então, a pele vai embora, os ossos vão se quebrar... Tudo vira cinzas. Isso significa que, concretamente, nosso corpo, essa roupa que cobre nossa alma vai embora. Mas ninguém pode ver essa alma. Eu nunca vi. Mas todos nós temos certeza de que todo mundo tem alma. Isso é do ser humano.*⁸

⁸ Trecho da fala de Tadashi Endo para o Bando de Teatro Olodum, em 02 de outubro de 2012.

O pensamento de Tadashi advém de uma perspectiva específica oriunda da sua percepção e de sua filosofia acerca do que ele acredita ser uma dimensão do Ser. Diante da questão em torno da energia do orixá, encontramos um lugar de reconhecimento similar. Para aqueles que se identificam com as culturas afros, especialmente no que tange ao Candomblé, há um lugar comum no qual se reconhece a existência de uma energia para cada orixá. Porém, como ela é de fato, sua pulsação nos trânsitos espaço-temporais, *entre* corpos, não é algo disponível ao olhar.

Assim, as modalidades sensoriais com as quais trabalharam os atuantes do Bando no experimento proposto por Marcio Meirelles naquele início de processo, em fevereiro de 2012, foram convocadas em níveis de aproximação, para uma posterior conexão energética na cena, quando os sinais se tornam imagem.

É claro que esse fenômeno somatossensitivo não se limita à superfície da evidência gerada pelo corpo diante dos olhos do outro. Pois, como bem lembra Azevedo (2009, p. 176), não percamos de vista o fato de que “não há de ser nunca no caso do signo corporal do ator um gesto apenas pragmático, mas emergente já com *status* simbólico”. Quando o elo entre os sujeitos envolvidos na experiência cênica se constrói em energias e percepções isso se torna ainda mais forte.

Outrossim, como entende Lúcia Romano (2008, p. 215), à luz do pensamento de Barba, é importante reconhecer que

[...] uma nova cultura corporal pode ser atingida a partir do entendimento das codificações corporais do corpo, com a descoberta de práticas e técnicas que desmontem a representação do hábito. [...] capaz de atravessar limites culturais e questionar a formulação do próprio pensamento e da lógica da percepção.

Logo, o que foi suscitado pela reflexão em torno do experimento sugerido por Meirelles refere-se a uma transformação contínua que se processa diante daquele que vê e com o qual se estabelece interações: o espectador, o *outro*. É o “corpo-em-vida” (BARBA, 1994) caracterizado pelo redirecionamento do fluxo de energias que caracteriza o comportamento cotidiano do sujeito.

Essa outra dinâmica somática, desenvolvida especialmente a partir das imagens internas do corpo, segundo Greiner (2005), são fruto de transformações operadas no próprio organismo do sujeito, o que inclui o cérebro no movimento interativo entre corpos.

Nessa dinâmica, “os mecanismos sinalizadores de toda a nossa estrutura corporal – pele, músculos e retina, por exemplo – ajudam a construir padrões

neurais [imagens] que mapeiam a interação do organismo com o objeto” (Ibid., p. 73). Diante disso, é curioso notar que uma

[...] consequência é que a dança [e também o teatro], criada essencialmente num meio, aparece para a audiência em outro. O espectador recebe estritamente o trabalho visual da arte. O dançarino [ator/performer, isto é, o sujeito que habita a cena] usa ocasionalmente um espelho [...], ele vê o trabalho de outros dançarinos. Mas, tanto quanto seu corpo está envolvido, ele cria principalmente por meio de sensações cinestésicas em seus músculos, tendões e articulações. Esse fato é digno de nota porque alguns esteticistas asseguram que somente os sentidos mais elevados da visão e audição produzem meios expressivos e artísticos. Toda forma cinestésica é dinâmica”. (ARNHEIM, 1980⁹ apud BARBA; SAVARESE, 1995, p. 34)

Ao que parece esse caráter dinâmico é o elemento central para a correspondência estabelecida entre o que o artista cria a partir de suas sensações e as imagens geradas pelo corpo, vistas e sentidas pelo *outro* (o espectador e/ou outro sujeito da cena) e, antes disso, vivenciada pelo próprio criador.

O que tenho observado nos processos criativos com os quais dialoguei na minha pesquisa de doutoramento e, especialmente, na poética em estudo, a de DÔ, é que o atuante, na busca pela transformação do seu corpo para ser/estar na cena, ativa impulsos criativos que, por vezes, precedem a intelectualização e, em muitos casos, trabalha com uma espécie de “razão sensível”¹⁰, que coloca em diálogo as experiências corporais (cinestésicas/sinestésicas) e os estímulos racionais e invasivos de comandos e/ou referências externas, por exemplo.

Na visão de Guatarri (1992), esse investimento é fruto de uma espécie de “tensão” que seria a raiz do movimento criativo, o que marca um “novo paradigma processual”. Essa tensão, segundo ele, envolve uma série de agenciamentos enunciativos que atualiza os níveis envolvidos na experiência cênica. Nesse quadro, tais níveis não estão estáticos, na medida em que há uma dinâmica “[...] animada de um criacionismo mutante, sempre a reinventar e também sempre em vias de ser perdido” (Ibid., p. 146-147).

Esse movimento nasce, no contexto de DÔ, de um diálogo horizontalizado a partir do qual foram desenvolvidas as criações dos atuantes. Isto é, numa relação na

⁹ ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1980.

¹⁰ cf. MAFFESOLI, 2005.

qual e da qual brotou “[...] o terceiro elemento¹¹ fundamental de sua criação: a máscara [...]” (AZEVEDO, 2009, p. 176). Quando esse elemento se forma, em sua multiplicidade, no corpo do atuante é que sua existência tornar-se-ia capaz de deflagrar as energias e os impulsos para a ação.

É no processo para o alcance desse estado (em corporalidade/corporeidade) que começou a ser tecido uma trama de energias, percepções e elos articulados e canalizados, por meio do corpo do atuante, que se fundem no seio do fenômeno cênico. Havia nessa poética um investimento no qual esses elementos se atualizariam enquanto objeto estético, num processo no qual se articulariam dramaturgicamente, transformando-se, assim, em linguagem artística.

A dramaturgia é entendida aqui como um tipo de organização de sentido que funciona como elo entre os fluxos de informações em trânsito por entre o corpo e o espaço-tempo da cena, gerando uma coerência própria no seio da encenação teatral. Assim, o modo como tais fluxos são organizados para a cena é o que sinalizaria uma espécie de investimento dramático do Bando e de Tadashi na poética de DÔ. O que seria gerado a partir do fluxo de movimentos, de ações, que são os deflagradores de imagens construídas no e a partir do corpo do atuante.

Os elementos envolvidos nesses processos, porém, não configuram algo exclusivo do corpo do artista da cena (ator, dançarino, performer, entre outros). Nesse sentido, é importante ressaltar: os fluxos imateriais que habitam e transitam entre corpos são inatos ao corpo no mundo, no cotidiano, em todo e qualquer processo comunicacional. Em DÔ, eles são organizados, dinamizados, atualizados em movimentos, gerando imagens em coerência com seu projeto poético.

Flexibilizemos os horizontes. O modo como a dramaturgia surge em processos como esse do Bando compartilha, porém, de um outro vetor epistemológico diferente daquilo que, nas teorias tradicionais do Teatro Ocidental, entende-se por dramaturgia:

Originariamente “arte da composição das peças de teatro”, a dramaturgia estuda tudo o que constitui a especificidade da obra teatral na escrita, a passagem à cena e a relação com o público. Ela se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra. As intenções da encenação e sua concretização. (RYNGAERT, 1998, p. 225)

Diante das poéticas com as quais tenho tido contato no meu percurso de pesquisa entre o Mestrado e o Doutorado, essa compreensão parece ser restrita,

¹¹ Os demais elementos seriam: 1) outras formas de ser/estar corporalmente no espaço-tempo da cena; e 2) a abertura de canais para se conectar, intercambiadamente com o externo.

ainda que suscite uma perspectiva “primeira” acerca da dramaturgia. Olhando especificamente para o projeto poético de DÔ, tornar-se oportuna uma discussão em torno de um possível afrouxamento dessa abordagem que toma a dramaturgia exclusivamente relacionada ao texto escrito.

Em DÔ quase não há texto escrito, verbal. Logo, quase não há uma dramaturgia do texto. O que aparece de verbo, torna-se mais ruído, sonoridades vocais a partir de um conjunto de discursos paralelos e entrecruzados, o que ocorre apenas no início do espetáculo.

Assim, na cena, haveria uma outra forma dramaturgica: um texto que se constrói no e a partir do movimento do corpo de cada um daqueles atuantes, sendo atravessados pelo texto de Tadashi Endo e sua poética, bem como, por aquele da teatralidade do Bando de Teatro Olodum. No espaço-tempo que criaram, entrecruzaram-se com os demais elementos da cena, o que culminou em uma textualidade híbrida que transita por *entre* e dinamicamente habita aquele *corpus*.

Ruffini (1995), ao tratar do termo dramaturgia, desenvolve uma abordagem mais abrangente e que sinaliza traços das poéticas contemporâneas, dentre as quais pode se localizar esse processo criativo do Bando:

há uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia de todos os componentes do palco. Uma dramaturgia geral, que é a dramaturgia do espetáculo, no qual tanto as ações do texto quanto as do palco estão entrelaçadas. A dramaturgia vista desta perspectiva pode ser considerada como o conceito que unifica o texto e o palco, assim como o conceito que possibilita formular em termos menos vagos e alusivos, o que frequentemente tem sido chamado de vida, seja a vida do texto, do palco ou do espetáculo. (Ibid., p. 241)

É diante do reconhecimento dessas possibilidades dramaturgicas, o que já venho refletindo desde meu estudo focado na poética de *Bença* (2010), e tateando as nuances daquilo que é gerado pelo e no corpo do atuante e, *a posteriori*, no “corpo a corpo” da experiência cênica, que vem sendo sugerido a possível existência de uma dramaturgia que dá forma artística àquilo que é vivo, às energias, às percepções, às sensações, às conexões intersubjetivas dos corpos, enfim, ao que é sensível no fenômeno cênico. Quando esses elementos se transformam em movimento, em ação, entrelaçando-se na cena, num projeto poético, é que se configuraria uma espécie de “tessitura dramática”.

Essa compreensão aproxima-se muito do emprego das “narrativas visuais-aurais” utilizadas no Teatro Físico que estão, por sua vez, referenciadas na prática

de Eugênio Barba no *Odin Teatret*¹². O trabalho dessas narrativas deslocam a valorização da lógica verbal linear para a busca de um fundamento semântico na expressão corporal ou visual, por meio de associação e conexão emocional e sensitiva, além do enfoque nas qualidades sonoras da voz.

O princípio desse tipo de investimento parte do entendimento de que “[...] movimento e ação não se separam do pensamento sobre a cena, devolvendo à corporeidade uma integralidade corpo/mente, constituída no processo criativo” (ROMANO, 2008, p. 220).

É importante reforçar que, embora estabeleça uma relação entre essa proposta, o que pude observar na poética abordada nesse estudo e aquilo que fora suscitado pelos sujeitos agentes das mesmas, minhas articulações, aqui, concentram-se, prioritariamente, nos elementos que envolvem as corporeidades geradas no fenômeno cênico, aquilo que as transforma em arte.

E, embora, na poética de DÔ quase não haja verbo, em *Bença*, processo criativo em estudo do meu Mestrado, este se fazia presente. Venho retomando aqui essa referência, pois, já nessa poética, encontrei elementos que viriam por ecoar na cena de DÔ, na medida em que ambas integram o percurso de renovação da cena do Bando de Teatro Olodum.

Os próprios atuantes de ambas encenações reconhecem esse movimento. Leno Sacramento faz uma reflexão justamente sobre esse percurso e seu impacto sobre o uso verbo:

*Eu acho que Bença [espetáculo do Bando, de 2010] foi um estágio pra fazer DÔ. Porque quando a gente começa a trabalhar com vídeo, com projeções, várias pessoas falando, a gente vai e diz pra Marcio [Meirelles, diretor de Bença]: “Que maluquice. O que que tá acontecendo? O que é isso? Não, Marcio, não. Eu não consigo. Eu vou falar e as pessoas não vão me entender”. E aí, quando acabava Bença, as pessoas entendiam. Cada um focava numa coisa e entendia. Eu ouvi depoimentos incríveis de Bença. Aí, depois, vem DÔ. Aí, DÔ vem chegando quase próximo do Bença e a gente não fala... fala menos, ainda... só fala no início e aí, depois, começa a falar todo mundo de vez.*¹³

O que esse atuante suscita reflete em muito os deslocamentos da dramaturgia textual no teatro contemporâneo, especialmente no que tange às vanguardas

¹² *Odin Teatret*. Teatro Laboratório de Holstebro (Dinamarca), fundado em 1964 por Eugenio Barba, cujo trabalho, hoje, também enquanto centro de estudos, oferece cursos, seminários e publicações teóricas.

¹³ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

deflagradas no final do século XIX e início do XX, no teatro Ocidental. Há uma aproximação, nesse sentido, com princípios que, segundo Romano (2008), rodeiam o Teatro Físico, especialmente no que tange à dinâmica de densidade dos signos.

Em projetos poéticos marcados por esse tipo investimento, o texto pode se fazer presente numa narrativa, em graus diversos, em imagens e movimentos do corpo, por exemplo. Trata-se de uma articulação dialógica na cena, “[...] fazendo do espetáculo um evento linguístico, mas não obrigatoriamente subjugado ao texto dramático” (Ibid., p. 222).

Ademais, o enfoque sobre a corporeidade não implica a eliminação do verbo nas poéticas. Não é esse o cerne da questão. O que é importante se ponderar nesse ponto do estudo é quanto ao possível delineamento de dramaturgias que possam dar conta das coisas do corpo. Esse processo criativo do Bando sinaliza algo nesse sentido, na medida em que reconhece e investe numa potencialização dos fluxos que surgem e transitam na/da cena, a partir do corpo do atuante.

As dimensões e potencialidades da sensibilidade se fazem presentes em tudo o que vive. Sabe-se, ainda, numa radicalização, que tudo o que é vivo expressa e, enquanto fonte de expressão, possui forma, mas esta não é necessariamente artística, como oportunamente ressalta Azevedo (2009).

Nesse passo é que, para se constituir como projeto dramaturgico, o conjunto de energias, percepções e as relações estabelecidas por meio e a partir delas, precisa se atualizar no contato com uma poética que lhes coloque num percurso criativo de um obra artística, aqui, uma encenação teatral. Nesse sentido, dialogo com a concepção Barba, trazida por Romano (2008, p. 216) em seu discurso: aqui, entendo a Dramaturgia como “[...] o meio pelo qual a energia toma a forma de movimento”.

O que essa compreensão nos sugere é um olhar para o projeto dramaturgico enquanto uma rede que ganha determinada dinâmica e articulação, no seio de uma proposta de trabalho corporal que tem como um dos enfoques a criação de fluxos energéticos que, de alguma forma, colaborem para a cena.

Quanto a esses deslocamentos, a reflexão da atuante Valdinéia Soriano ajuda muito a visualizar como isso foi ocorrendo na poética de DÔ e o valor que os sujeitos agentes dessa obra foram agregando a essa outra possibilidade de criação:

[...] eu acho que o que a gente deu de si, de tão forte de dentro, foi tão lindo, que, realmente, não precisa texto. Tudo é dito. E é até melhor que não tenha texto, pra que bata pra você dessa forma, pra Lúcio Tranchesi bata de outra forma... Enfim, tudo é tão profundo que

*não precisa texto. Então, eu, hoje, depois do espetáculo montado, acredito que o texto ele tá ali de verdade e, ao mesmo tempo, não tá, mas resolve-se.*¹⁴

O que essa atuante está pontuando é exatamente a presença e a potencialidade desses outros níveis de expressão e percepção que nascem e operam em outras modalidades enunciativas. Diz respeito, segundo Romano (2008), a um investimento numa linguagem cênica mais complexa que envolve a integração entre as diversas fontes enunciativas da cena, incluindo o texto (se houver) e o movimento, ou seja, o que é gerado pelo corpo em ação. Isso sem que haja, porém, algum tipo de fragmentação e hierarquia de valores atribuídos a um ou a outro.

Nesse nível é que, mais uma vez, na poética de DÔ, vejo eco do discurso dessa autora acerca do Teatro Físico. Diz ela: esse movimento integrativo ocorre em busca do que é oriundo da “[...] própria natureza do gesto; sua textualidade é pronunciamento corporificado”. Assim, completa ela, “para destacar a corporeidade, não se trata de eliminar o verbal, mas de abrir um ‘espaço’ entre o corpo e a linguagem verbal. O corpo deixa de ser meramente visual para integrar-se ao universo cognoscível da obra” (ROMANO, 2008, p. 221). Isso opera tanto no que tange à corporalidade quanto à corporeidade, o que inclui dimensões que não estão somente numa superfície visível.

É nesse tipo de dinâmica que também se desenvolve a organização, o pensamento e a prática *butô*. Primeiro, porque o *ankoku butô* nasceu justamente da triangulação imagem-corpo-literatura, operando com elementos e em movimentos de natureza tanto imaterial quanto de materialidades diversas.

Depois, os processos gerados e percebidos pelos sujeitos, ao desenhar um fenômeno em trânsito, numa possibilidade instaurada pelo *butô*, convocam a uma interseção entre as realidades externa e aquela interna do sujeito. Essa dinâmica, segundo Greiner (1998, p. 38), leva à seguinte reflexão:

Trabalhar com uma organização sistêmica do *butô* é pensar no fenômeno *butô*, onde se relacionam exterior e interior, através de sujeitos, mas também nos processos que continuam existindo a despeito de sujeitos particulares. Muitos desses processos não portam visualidade plena. [...] **“o corpo é suportado por algo invisível”**. (Grifos meus)

¹⁴ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

De acordo com essa compreensão, o *butô* implicaria processos e fenômenos que não se vêem, mas que estão presentes, em trânsito. Esse lugar do corpo e de suas *coisas* no pensamento e na prática *butô* pode ser relacionado com a percepção trazida há pouco pela atuante Valdinéia Soriano acerca dos elementos que atravessaram sua atuação em DÔ.

Quando esses elementos se dão ao olhar, tornam-se visíveis, por meio de elos (o imaginado e o aparente; o sentido e o formalizado; o energético e o corporificado) estabelecidos na cena, é que emerge uma possível proposta dramatúrgica não subjugada ao texto escrito.

Olhando para a trama poética de DÔ, podemos observar que a energia, por exemplo, é algo que opera através dos diversos sentidos, é sensível, o que não a torna visível, perceptível. Nesse processo criativo, houve um investimento no sentido de descobrir como esse elemento poderia ser dinamizado para integrar a cena e as relações nas quais ela implica. Tadashi falou muito acerca disso: quando a energia ganha o espaço, espalhando-se como fogo num quintal cheio de folhas secas, é que os elos são estabelecidos, disse ele.

Nesse sentido é que os sujeitos agentes de DÔ estariam, então, encaminhando-se, cada qual a seu tempo, tanto para o que Azevedo (2009, p. 176) chama de “terceiro elemento” (a máscara), como para o que Homi Bhabha (1996, p. 36) entende como “terceiro espaço”: ambos, respectivamente, produto e espaço da hibridização.

É nesse quadro que outras máscaras podem emergir, deslocando os matizes que as constituem e gerando articulações poéticas outras. Desse movimento é que nasce uma “textualidade” que opera em corporeidade, por meio de fenômenos em trânsito no corpo e entre os corpos que vivenciam as experiências criativas e artísticas compartilhadas.

O cruzamento epistemológico que gerou esse outro “estado” na poética de DÔ ampliou as reflexões desenvolvidas aqui para tratar de uma dramaturgia que é do corpo do ser humano, como compreende Greiner (2005) ao afirmar que esta não diz respeito apenas à dramaturgia que transita no universo das Artes Cênicas. Ela abrange também o corpo do artista (atuante, dançarino, performer, etc.), mas não se restringe a ele, na medida em que abraça o corpo, qualquer que seja, no mundo, no dia a dia, em seus processos de comunicação e interação.

Nesse nível de abrangência é que essa pesquisadora e estudiosa do corpo propõe que

se a dramaturgia é uma espécie denexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente: o modo como ela organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação. (GREINER, 2005, p. 73)

Essas potencialidades levam ao pensamento de ampliação disso para outros vetores ao nível do sensível, que vão, por sua vez, potencializar os níveis de conexão entre os sujeitos imersos naquele campo de interação, naquela vivência cênica. É acerca dessa dinâmica que venho tratando aqui. Reflitamos, agora, acerca do modo como ela atravessa o espaço-tempo do corpo e da cena.

II. 1 *Umwelt*: trânsitos nos/dos corpos na poética de DÔ

O corpo cênico habita o espaço-tempo do palco, lugar onde o atuante, através daquilo que cria para ser/estar na cena, interage por *entre* objetos externos com a integralidade que compõe o seu corpo. Ali instaura-se um novo habitat: “um lugar-não lugar suspenso no mundo”¹⁵. Esse universo é o campo de trânsitos de um corpo criado/alcançado para habitar uma rede e que acaba por transformar-se na própria rede. Nesse quadro, corpo e espaço fundem-se irreversivelmente, criando uma espécie de campo de subjetividades: *Umwelt*¹⁶.

Reflitamos sobre esse espaço.

Em uma conversa com os atuantes do Bando, no dia 02 de outubro de 2012, Tadashi, dentre tantas outras coisas, pontuou como utilizou os traços carregados por cada um deles, suas experiências, vivências e memórias. Ele ressaltou que a criação considerando esses elementos foi atravessada pelo seu gosto e interesse para criar, de modo que não seria mantido o estilo de cada atuante.

¹⁵ Greiner (1998) fala desse “lugar-não lugar” para se referir ao espaço-tempo instaurado pelo “corpo morto” ao se colocar no palco, criando um campo de atualizações que é específico e que multifliciona de acordo com os estados, energias e atmosferas criadas ali. Ela entende que há ali uma espécie de “suspensão da realidade” que vivemos cotidianamente, na medida que aquele espaço-tempo existiria por si mesmo. (cf. GREINER, 1998, p. 91).

¹⁶ O conceito “*Umwelt-Forschung*” foi desenvolvido pelo biólogo alemão Jakob von Uexkül (1864-1944) e, por aproximação, pode ser entendido como “pesquisa de universos subjetivos”.

Segundo suas palavras, ele não queria completamente um estilo de cada sujeito em cena, mas a memória de vida de cada um deles. De acordo com o próprio, isso não poderia ser ignorado, na medida em que era muito importante. A própria vida do atuante e cada um deles, segundo esse mestre de butô, trouxe diferentes elementos para o butô que permeava aquela poética.

Aquilo era próprio de cada atuante, assim como eram também seus movimentos e suas energias. Isso, segundo Tadashi, foi muito significativo pra ele:

*É importante pra mim, quando trabalho com pessoas diferentes e, especialmente agora, com vocês, saber quem vocês são, de onde vocês vêm, como vocês vivem e que referências vocês têm. Exatamente, eu não sei. Mas, no palco, torna-se [...], para mim, muito claro.*¹⁷

A reflexão de Tadashi pondera os traços do seu projeto poético junto aos atuantes do Bando. O modo como as referências trazidas pelos mesmos durante o processo criativo foram sendo dinamizadas e articuladas na teia da encenação, constrói o que Christine Greiner (1998) considera fundamental para a dança¹⁸: a pesquisa e criação de universos subjetivos, explorando os elos que a coloca em relação com o mundo, isto é, um *Umwelt*.

Esse espaço-tempo implica um reconhecimento da realidade em seu pleno *devoir*, na medida em que ela é concebida como sendo mais importante do que a linguagem por ela sublinhada. É nesse quadro que a criação de tal campo poderia ser relacionada com aquele de DÔ: quando Tadashi pontua que não lhe interessava os estilos, mas a memória de vida de cada um daqueles atuantes, ele se volta para aquilo que há de “real” nos corpos daqueles sujeitos, distanciando-se daquilo que eles “criaram”, em sua vida artística, para expressar (ou, talvez, re-presentar) esse “real”, ou seja, seus estilos. Todavia, isso não implica uma negação do que fora experienciado por eles no decorrer da sua existência.

Nesse sentido, Greiner (1998, p. 79) pondera:

Esse Umwelt não é, de fato, tão subjetivo [...], mantendo necessariamente tais vínculos com o chamado “mundo real”. [...] dança é exploração e vivenciação do espaço-tempo [...]: “Uma relação é dita interna quando no sistema envolve elementos em tal nível que estes não podem abandoná-lo sem perder suas identidades, caso contrário, ela seria dita externa. A evolução então, surge como uma história de internalizações e, o corpo como um tipo de espaço histórico forjado pelo contato limitado com o real, limitação

¹⁷ Fala de Tadashi Endo, em 02 de outubro de 2012, a partir de registro em vídeo.

¹⁸ Greiner (1998, p. 77-79) coloca essa necessidade ao refletir acerca das conexões estabelecidas pelo butô no mapeamento dos “estados de ser vivo”.

esta manifesta pelo Umvelt da espécie humana". O *Umvelt* [...] parte de pressupostos físico-químico-biológicos, e é esse o sentido de "realidade", ou de "manter vínculos com o real".

Esse conceito parte do princípio básico de que o espaço é o alicerce de todo conhecimento, de maneira que as relações internas do corpo e aquelas que as liga com o ambiente são deflagradoras das funcionalidades dos movimentos humanos na construção de um *Umvelt*. (GREINER, 1998)

Logo, o investimento de Tadashi junto ao Bando, nas trocas estabelecidas na poética de DÔ, reflete em muito esse entre-lugar, esse campo intersticial onde habitaram a dimensão interna do corpo dos atuantes (memórias, referências, experiências, sensações, etc.) e o mundo, o universo externo.

O trânsito entre esses lugares, as interações e conexões estabelecidas entre eles, são criados e geram os movimentos criados pelos atuantes, construindo, então, cada um, a seu tempo, um *Umvelt*: espaço-tempo de interações entre o corpo e o universo construído, que, por sua vez, desdobram-se em campos variados de virtualidades.

Logo, essa trama diz muito acerca do modo como o espaço e a corporeidade foram articulados em DÔ: universos de trânsitos intercambiados numa dinâmica de "agenciamentos de enunciação". Essa compreensão é compatível com a proposta de Félix Gattari (1992), em *Caosmose*, ao convocar a abordagem fenomenológica do espaço e do corpo. Sua interpretação toma ambos como sendo inseparáveis.

Curiosamente, o pensamento butô coloca esses universos, muitas vezes tratados como categorias distintas e autônomas, como um amalgamado num espaço-tempo intervalar: o *ma*¹⁹. Por essa razão, "[...] fica impossível separar o corpo do espaço que ele habita", concluiu Greiner (1998, p. 90) após ponderar que o corpo que dança butô vivencia o *ma*. Para tanto, ele se configura como uma mídia criada para entrar nessa rede de informações e, na medida em que imerge nessa trama, acaba por tornar-se parte dela.

A essa altura, muito já foi dito sobre o lugar do sensível e do "invisível" que permeia um possível projeto dramaturgico criado a partir do corpo – de sua corporalidade e corporeidade. Considerando essas dimensões é que dialogo muito

¹⁹ *Ma*: "intervalo de tempo-espaço onde tudo pode acontecer", resume Greiner (1998, p. 101), Trata-se de um conceito, que, ao que parece, surgiu na China para tratar do espaço. Sua simbologia referia-se a fenômenos que desenvolviam-se nos *entre-lugares*. No Japão é que essa referência passou a ser utilizada para tratar do espaço e do tempo, simultaneamente. No próximos Interstícios voltarei a esse termo para discutir a sua relação com as dinâmicas de hibridização e, mais especificamente, com a poética de DÔ.

com a compreensão de Guattari (1992) acerca da abrangência desses espaços-tempos outros gerados pela transversalidade corpo-espaço. Diz ele:

O alcance dos espaços construídos vai então bem além das estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas funcionando como o “companheiro” anteriormente evocado, máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização libertadora da subjetividade individual e coletiva.²⁰ (Ibid., p. 158)

O movimento e a dinâmica desenvolvidos na poética de DÔ, especialmente no que tange ao lugar do corpo e das corporeidades geradas pelos atuantes, e, por conseguinte, o impacto cênico-paradigmático disso nas teatralidades do Bando de Teatro Olodum e de Tadashi Endo, involuntariamente, fazem eco a esse pensamento de Guattari (1992).

Guardemos, então, essas reflexões introdutórias para o percurso que faremos nesse intertítulo. Elas brotam de uma confluência de diálogos que envolvem os sujeitos de DÔ, diversos teóricos outros, com estudos sistematizados, e de pensamentos meus, em trânsito.

Olhemos para a poética.

No trabalho realizado no dia 23 de setembro de 2012, já na segunda vinda de Tadashi Endo a Salvador-BA para criação de DÔ, ele pediu que os atuantes pensassem em sonho, tomando a dimensão deste como parte da vida: um sonho com coisas que o sujeito conhece, que já tenha experienciado, com sua realidade, a rua que habita, entre outras possíveis relações de um universo subjetivo²¹ com o “mundo real”, sugeriu ele.

Em seguida, sob mediação de Marcio Meirelles, os atuantes começaram as investigações cênicas a partir justamente daquela referência ao sonho. A orientação era que os atuantes acessassem as sensações vivenciadas como motor para ação.

²⁰ O que Guattari (1992) chama de máquina, à luz da abordagem que proponho, entendamos como uma rede polissêmica de enunciações potenciais e lugar aberto de trânsitos e ressignificações. Entendo sua terminologia como reflexo de um pensamento dos espaços híbridos gerados pela relação corpo-espaço enquanto campos operadores e em movimento.

²¹ O entendimento do “subjetivo”, do plano da subjetividade aqui suscitado, parte da ideia trazida por Woodward (2006, p. 55), para quem “o termo envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre ‘quem nós somos’. [...] envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais”. Na visão de Patrice Pavis (2010a, p. 19), implica considerar o olhar particular do sujeito em sua relação com a cena, em especial com o ator, no sentido de “[...] captar intuitivamente ‘o indefinível da atuação do ator, o surgimento do obscuro da emoção’”.

Isso inclui o prazer, a beleza, o estranhamento, a própria conexão entre eles, os atuantes, e outras possíveis percepções e relações.

Os universos imateriais seriam, então, os deflagradores das criações naquele experimento, em dois níveis: 1) as relações subjetivas/subjetivadas estabelecidas por cada atuante na abertura de seus canais para intercambiar elementos externos e referências internas, produzidas continuamente; 2) os universos e fluxos subjetivos gerados por essas conexões, pelos vínculos e redes que atravessam o corpo e o espaço-tempo da atuação – atmosferas e energias.

Na entrevista que realizei com Tadashi Endo, em abril de 2013, ele trouxe essa dimensão do sonho associando-a ao ato de dançar. Segundo esse mestre de butô, quando o indivíduo sonha ele pode estar com pessoas que já morreram, ter contato com elas, vivenciar coisas, experienciar esse lugar da morte.

Então, no sonho, essas coisas, de algum modo, passam a existir. Para ele, quando uma pessoa dança também é assim. Ela pode trazer coisas que não são, de fato, a realidade. Seria algo criado, mas que existe quando aquele corpo dança. Nesse sentido, acredita ele, é que a dança passa a ser o lugar de uma realidade sonhada.

Assim, tomando o experimento descrito há pouco e as reflexões de Tadashi, uma questão é basilar para entendermos o que envolve essas camadas de elementos que não são representáveis: como essas conexões (externo-interno / interno-externo) surgem na cena, no seio do projeto poético de DÔ?

Ainda na conversa que tive com Tadashi, ele ressaltou, que todo movimento é sempre, antes de tudo, cem por cento interno. Em outras palavras, parte de níveis e aspectos invisíveis no/do corpo. Para esse mestre de butô, quando você agrega suas memórias a esse corpo, essa realidade se torna concreta.

Tadashi exemplificou isso relatando o modo como esse encaminhamento impactou entre os atuantes do Bando, ao solicitar que eles acessassem as suas memórias como fonte de referência para criação de uma dança própria. Segundo ele, muitos atuantes começaram a chorar. Então, disse ele, “[...] as lágrimas eram concretas, visíveis, tocáveis”. É nesse sentido que ele afirma que essas lágrimas transformaram uma realidade sonhada, interna, em concreta.

Segundo ele nós todos temos segredos, coisas que não revelamos, que estão internamente presentes na gente. Algo como uma “alma”, uma dimensão invisível. Quando esse lugar é acessado e externado concretamente, por meio de lágrimas, por exemplo, é que o sujeito torna visível o invisível.

O reconhecimento de níveis dessa natureza é que justifica o investimento do Bando e de Tadashi, no projeto poético de DÔ, na dimensão da sensibilidade, na medida em que ela abrigaria elementos implicados num espaço-tempo e num fenômeno cênico que lidam e mobilizam fluxos diversos para gerar uma experiência de troca e integração.

Essa dinâmica não encerra a cena, mas ela é construída a partir do fenômeno que ali gerado e o mantém vivo em toda a encenação. Tais sensações, deflagradas e vivenciadas no palco, por sua vez, nem sempre são claras, nem para o criador/encenador/atuante e tampouco para aquele a quem se dispõe a olhar/sentir/interagir, mesmo quando associadas à criação de um acontecimento cênico específico.

Essa possibilidade é traço das propostas transgressoras dos experimentos cênicos contemporâneos, diante dos quais Fernandes (2010, p. 122) entende que

o que se constata é que todos [os encenadores citados] põem em ação uma teatralidade em que o sensível torna-se significativo e é “a pura presença teatral o que me dá a ver um objeto, um corpo, um mundo em sua hipersensibilidade fragmentária”.

É a partir dos elementos envolvidos na dinâmica dessas teatralidades que se estabelece a experiência coletiva do Teatro. Numa espécie de “rede energética”, que a uma poética que trabalhar com os elementos da sensibilidade se forma e opera. Diante disso, é fundamental ter em mente, especialmente os criadores, encenadores, os atuantes, os sujeitos agentes: cada indivíduo tem uma gama de energia em si que, dentro da estrutura convencional da poética na qual está inserido, precisa ser canalizada, no sentido de compartilhar uma experiência comum.

Destarte, a proposta de percepção do que ocorre com os sujeitos, por entre os elos estabelecidos, é um ponto chave dentro do trabalho investido sobre o campo do “sensível” na poética de DÔ. Um outro traço que corrobora para pensar as teatralidades híbridas da cena contemporânea.

Diz respeito, nesse cenário, à ativação e abertura dos canais de sensibilidade inerentes ao humano para esse trânsito daquilo que estaria no nível do “não representável”: “[...] procuramos identificá-lo, em reação a uma cultura visual hegemônica da evidência, na audição, no ritmo, nas percepções sinestésicas, logo além dos sinais visuais demasiadamente evidentes e unidades largamente visíveis” (PAVIS, 2010a, p. 20).

Esse viés de abordagem sinestésica e de análise em torno de poéticas e suas encenações no território do teatro, há muito (ou desde sempre), aparece no campo da dança: percebe-se o corpo, lê-se o corpo, vendo-o, ouvindo-o e sentindo-o a partir do modo como esse corpo se move.

Diante desse olhar advindo da dança, uma questão surgiu no fluxo de reflexões que vêm sendo desenvolvidas: por que, na História do Teatro Ocidental, por tanto tempo, rejeitou-se (e talvez ainda se encontre posicionamentos opostos) essa abordagem da cena e do trabalho do atuante, agregando às percepções sinestésicas?

Sabe-se que o olhar positivista historicamente lançado sobre a cena deve-se muito à necessidade de validação científica do Teatro enquanto campo do conhecimento, cujo processo estava relacionado à concretude de um “objeto do teatro”. Como, então, nesse contexto, pensar a corporeidade?

Diante disso, como bem resume Romano (2008, p. 208),

as posições dominantes nas teorias do drama também colaboram para a quase exclusão do corpo nas análises teóricas. Mais uma vez a antecedência histórica é fator capital. Na visão de Aristóteles, o drama é uma ação representada, “uma ação não de seres humanos, mas uma ação de vida”. [...] a ideia de ação é entendida como um modo de pensamento [...], ou uma significação simbolizando um acontecimento.

É difícil assimilar esse reconhecimento tardio pelo Teatro Ocidental acerca da multiplicidade de enunciadores potenciais na corporeidade do atuante. Tanto quanto são controversos os discursos que reclamam uma segmentação rígida entre o que seriam as “linguagens artísticas”. Mas, sigamos adiante.

Por meio de um olhar que toma a sinestesia como elemento fundante das dinâmicas estabelecidas na experiência vivenciada em poéticas no teatro contemporâneo, busca-se uma relação com o corpo a partir do olhar e do sentir o ritmo no movimento. Isso implica ser sensível às capacidades anatômicas e à relação desse corpo com a gravidade e, ainda, observar as mudanças de qualidades e esforços dispendidos de um corpo para outro. (FOSTER, 1988²² apud PAVIS, 2010a)

Olhando por esse ângulo e por dialogar com a compreensão de Pavis (2010a), busquei me distanciar de um olhar para a poética trazida nesse estudo à luz de uma semiótica da comunicação e dos códigos, cujos princípios, incluindo o modelo

²² FOSTER, Susan. *Reading Dancing*. Berkeley: University of California Press, 1988.

semântico do signo e dos níveis de sentido, parecem-me pouco adaptados à encenação contemporânea.

Busquemos, como sugere ele, “um modelo mais flexível do funcionamento dos signos e de seus vetores. [...] desde que se esteja em condições de localizar a vetorização [de desejos dos corpos envolvidos] como o que organiza o espetáculo, mas sem fixá-lo em uma pose definitiva, abrindo-o pelo contrário a olhares contraditórios” (Ibid., p. 21) e/ou somente diferentes, sem necessária oposição.

Kazuo Ohno (apud KLEIN, 2011), desenvolveu pensamento semelhante acerca do seu trabalho com Butô, pois, segundo ele, seria muito limitador focar-se em apenas uma perspectiva ou numa “técnica”, dispensando a profundidade e a gama de possibilidades a que o Butô se abre, tal como seria também na vida.

É nessa linha de compreensão que operam o contemporâneo e as poéticas híbridas. Afinal, como bem lembra Ryngaert (1998), os investimentos para se livrar dos grilhões de uma tradição teatral que impunha o texto dramático – por uma dependência da linguagem verbal – como a essência do teatro acabou por nos encaminhar para uma liberdade cênica, muito advogada pelo *status* assumido pelo encenador no decorrer do século XX.

Esse tipo de abordagem em torno da poética no Teatro não é novidade no universo da dança, local onde o corpo, seus construtos e suas percepções, intercambiadas a partir do movimento, são o elo entre os corpos no espaço-tempo da experiência cênica.

Olhando para esse cenário, Romano (2008) pontua o fato de que na poética brechtiana ao corpo já era permitido falar, na medida em que o mesmo era exposto em sua dimensão social política e ideológica. É nesse passo que, desde o início do século XX, a subjetividade corporal passou a ser considerada no teatro e as encenações sinalizaram uma ênfase ao corpo.

Assim, no percurso do teatro pós-moderno, em que o trabalho de Brecht aparece como uma das referências, vislumbrou-se muito a potencialidade deste campo das Artes Cênicas em transformar as formas de percepção e as possibilidades de apreciação diante do fenômeno cênico.

Também nesse lugar potencial é que Barba, consonante com Grotowski, compreendia a textualidade como algo baseado na corporeidade do atuante, o que é, igualmente, marca da encenação contemporânea. Essa abordagem vai se caracterizar por “uma prática na qual os diferentes sistemas de signos [...] passaram

a ter, cada um, maior peso [...]” (RYNGAERT, 1998, p. 66) nas poéticas e, por conseguinte, naquilo que é levado ao olho do *outro*, do espectador: a encenação.

Olhemos, por exemplo, para a poética de *Bença*²³, para a renovação cênica do Bando de Teatro Olodum, marcada por esse projeto; e, especialmente, para o processo criativo que envolve a encenação de DÔ. Ao apreciar as propostas dessas obras poderemos ver traços dessa “nova” dinâmica de signos no teatro.

E, sendo o corpo o “[...] princípio do mundo fenomênico e ponto privilegiado de observação dos sistemas de representação, de todas as formas de criação de sentido” (GARNER JR., 1990 apud ROMANO, 2008, p. 212), é nele e a partir dele que os elementos não representáveis se processam e se transformam, ganhando dramaturgicamente a cena. Seria dessa forma que tais elementos passaram a operar na poética de DÔ.

Esse movimento se desenrola em rede, em um trânsito que geraria na cena, ainda, uma espécie de jogo com matizes culturais. Voltemos ao dia 25 de setembro de 2012, quando cada atuante de DÔ improvisou o que Tadashi Endo chamava de “dança própria”: um encadeado de movimentos gerados a partir das sensações, com tempos, ritmos, ações e energias específicas.

Cada solo experienciado, pelo atuante em cena e por aqueles que apreciavam sua dança, trazia um tecido específico de enunciação. Naquele dia, na sala de ensaios João Augusto, no Teatro Vila Velha, discursos diversos surgiram, suscitando questões, ideias e frutos corpóreos tantos, de cada um deles, do *outro*, de suas coletividades. A liberdade era o ponto comum compartilhado por todos: cada atuante deveria/poderia criar algo a partir de *Si*, algo que falasse sobre suas experiências no decorrer da vida. E foi o que ganhou a cena.

²³ cf. LÍRIO, 2011.



Foto 14 – Valdinéia Soriano e Fábio Santana em suas danças próprias. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Esse quadro aparece na poética de DÔ como uma teia cênica que se estabelece e se renova em conjunturas que estão muito além das experiências criativas em processos de criação, isto é, não se limitam ao universo do espetacular, ainda que o atravessem. Afinal, lembremos: as poéticas no Teatro são, a um só tempo, fomentadas e fomentadoras por/de dinâmicas que envolvem matizes culturais diversos, uma vez que implicam processos que desenvolvem-se nas encruzilhadas das relações socioculturais.

Reconhecendo relações dessa natureza é que Marly Meira (2007) propõe ser função da arte extrair as sensações do fisiologismo biológico, psicológico e social. Deixar fluir as potencialidades da mente e dos saberes do corpo, para entrecruzar energeticamente espaços e oportunidades propícias à criação.

Esse pensamento conduz justamente ao que pode ser tomado, aqui, como espaço-tempo e produto desses trânsitos de sensações por entre os fisiologismos supracitados: um *Umwelt*, universo de conexões e interações entre o corpo e o espaço criado, sendo, a um só tempo, fruto e gerador de movimentos.

Assim, é o corpo em movimento, em ação e relação, que torna possível a atualização do universo epistemológico de uma possível “dramaturgia”, que

escaparia aos limites do texto escrito e criaria “estados de escrituras”²⁴, organizações de naturezas outras para a cena.

Seria esse, talvez, o caso das propostas dramatúrgicas ensaiadas na poética de DÔ e seus desdobramentos, cujas redes estabelecidas dinamizam fluxos diversos, atualizados na cena por meio do corpo em movimento.

Os processos criados no trânsito entre os fluxos imagéticos e de pensamentos internos e aqueles externos, isto é, as imagens sugeridas pelas ações e o próprio trânsito dos elementos invisíveis, imateriais, quando organizados enquanto processos de comunicação, é que caracterizariam um outro tipo de investimento dramatúrgico nesse projeto poético do Bando com Tadashi Endo.

Diante dessa dinâmica é necessário ter em mente o entendimento de que "informação [...] não é o que está lá no mundo ou aqui, dentro do sujeito. A informação se constrói, inevitavelmente, no 'entre', na 'mediação', na ação inteligente dos signos" (GREINER, 2005, p. 76). Nessa perspectiva, o pensamento é, também, movimento, um fluxo de imagens, completam Llinás e Damásio (op. cit.), respectivamente.

Entretanto, não devemos nos limitar ao nível da imagem visível, aquela gerada pelo movimento externo do corpo e construída em trânsito com/no o espaço-tempo. Pois, como ressalta Greiner (Id., p. 78), "[...] a imagem não é nada além de um modo provisório de tocar levemente o que se chama de realidade. Mas o mundo não é composto apenas por objetos visíveis. Quando eliminamos os objetos de cena, o que se vê é justamente o processo".

Esse processo, na poética de DÔ, surge como uma experiência ontogênica (MAFFESOLI, 2007), dinâmica esta mencionada no interstício anterior. O padrão, a norma de movimentos não apareceu ali, entre o Bando e Tadashi, como ponto de partida do processo criativo. O "vocabulário" daquela proposta poética foi surgindo no e pelo próprio *devenir* criativo, no trajeto.

O conjunto desses processos, isto é, os movimentos em trânsito geradores de imagens, em diferentes dimensões, atualizados pelo corpo do atuante na cena em função de um projeto poético, é o que gera um outro viés de organização no *entre-lugar* do espetáculo. Movimentemo-nos, então, agora, em direção a outras dimensões dessas possíveis dramaturgias da cena.

²⁴ cf. LYOTARD, 1996.

II.2 A dança de imagens em zonas intersticiais de criação

Nesse interstício as reflexões têm girado em torno das *coisas* do corpo nas experiências cinestésicas/sinestésicas no decorrer da vida. Nos movimentos criados para a cena, essas *coisas* atualizam-se enquanto fluxos de informações, gerando imagens no seio de uma experiência compartilhada, a encenação teatral. Na poética isso surge através de dinâmicas e organizações que geram uma espécie de nexo, de sentido interno, e dão o corpo à ler pelo *outro*. Seria esse o investimento dramaturgico da escritura cênica de DÔ.

Essas reflexões, para além de conceituais, surgem como reflexo de uma dinâmica de práticas, pensamentos, teorias e epistemologias operadas no decorrer dessa pesquisa. Foram deflagradas a partir de problematizações em torno da poética de DÔ, quando na criação dessa obra, várias perguntas foram surgindo: o que é isso que não está dito em palavras e que, ainda assim, potencializa leituras múltiplas, abertas? Como se organiza e é mediado ao *outro*? De onde surge, dinamiza-se e atualiza-se? Enfim, uma série de questões cujas respostas, no desenvolvimento desse estudo, foram sendo buscadas no processo criativo.

Para iluminar os pensamentos construídos aqui, foram entrecruzadas as referências vistas, ouvidas e lidas acerca dos sujeitos agentes de DÔ e, então, é que se buscou os pares, sejam artistas e/ou pensadores das artes da cena. Partiu-se, nesse sentido, não apenas em busca de respostas, mas de diálogos propulsores de reflexões.

Na rede de entrecruzamentos desenvolvida a certa altura, algumas pistas foram surgindo: o corpo, no dia a dia, é sempre uma mídia geradora de fluxos de informações em suas relações com espaço e com o *outro*; os corpos quando dinamizados e tendo seus fluxos atualizados no seio de uma obra cênica tornam-se “barômetro e a metáfora do mundo”²⁵; o aglomerado de ações visuais, sonoras, verbais, energéticas, espaciais, etc., na cena, são mobilizados em função da criação de imagens.

Tudo isso e tantas outras pistas que foram se apresentando confluiu sempre, na poética de DÔ, para uma atualização por meio dos movimentos desenvolvidos pelos atuantes em cena. Voltemo-nos para isso a partir daqui.

²⁵ cf. PAVIS, 2010b, p. 237.

Ao vir a Salvador-Bahia, na primeira fase do processo criativo, em 2012, para trabalhar com o Bando de Teatro Olodum, Tadashi Endo mencionou, pela primeira vez para aqueles sujeitos, o termo DÔ que, segundo ele, significava movimento. Marcio Meirelles, diretor do Bando, sugeriu, então, que o nome do espetáculo fosse esse, DÔ, pela quantidade de sentidos que a sua pronúncia podia carregar, ao ser relacionada a termos da Língua Portuguesa.

DÔ, como é dito no Brasil, pode soar como “dou”, ao mesmo tempo que pode ser entendido como “dor”. O termo, porém, diz respeito a um ideograma japonês que, de acordo com Tadashi Endo, é composto por duas partes que unem, entrecruzando os termos “peso” (lado esquerdo), “poder” e “energia” (lado direito). Juntas essas palavras dinamizam o significado de DÔ: movimento. Algo que, para esse mestre de butô, é preciso ser sentido de diversas formas pelo sujeito.

A descrição e a reflexão de Tadashi acerca daquilo que o ideograma de DÔ abriga nos colocam defronte àquilo que a poética de DÔ reúne: energia, movimento, imaginação e corpo. O híbrido desses elementos é que delinea os fluxos de imagens (visuais, sonoras, musculares, energéticas) geradas e mediadas no seio desse projeto poético.

O princípio básico desse tipo de articulação dos fluxos imagéticos é o seguinte: “quando entramos em contato com objetos (pessoas, lugares, ações [...] etc.), através de um movimento que vai do exterior para o interior ou vice-versa [...], estamos construindo imagens” (GREINER, 2005, p. 79). Isso é algo inerente aos organismos vivos. Quando esse movimento passa a ser dinamizado, articulado, instruído e mediado para a cena, é que talvez possa-se falar numa dinâmica de escritura cênica, numa espécie de investimento dramaturgico a partir dos movimentos e suas relações na poética.

Nesse caso e diante do que fora construído na poética de DÔ, dois aspectos me chamam a atenção: 1) em que nível a memória e a imaginação operaram como propulsoras de movimentos? e 2) gerados os fluxos de imagens, como se dá a sua mediação, na medida em que a imagem se constrói no “entre”?

Reflitamos sobre isso à luz do processo de criação. No interstício anterior falei um pouco da experiência desenvolvida no dia 05 de março de 2012, quando Tadashi Endo trabalhou com os atuantes do Bando a partir de uma solicitação: pediu que os

mesmos trouxessem, naquele dia, objetos da infância, coisas com as quais os atuentes tivessem uma relação íntima, que carregassem sempre consigo.²⁶

Entre os objetos surgiram: uma boneca, imitação de uma marca famosa na época, a qual uma das atrizes não podia ter por ser muito cara; uma boneca de pano similar as que eram feitas pela avó de uma atriz; duas bonecas que a mãe de uma das atrizes conseguiu com a dona de um orfanato para o qual trabalhava; uma miniatura do “*Mickey Mouse*” que um dos atores ganhou antes de nascer, enquanto sua mãe ainda o gestava; bolinhas de gude, as quais um dos atuentes, devido ao fato de não ter condições de comprá-las quando criança, pegava entre matos, em esgotos, aquelas que as outras crianças da sua rua perdiam; uma foto de um dos atores quando era criança com um cavalinho de brinquedo que havia ganhado; e, por fim, uma radiola antiga, na qual um ator costumava ouvir músicas quando criança.

Os atuentes falaram dos objetos, em geral, relacionando seu discurso ao contexto em que viviam, aspectos sociais e econômicos que impactaram no tipo de objeto que as crianças que eles foram podiam ter. Posteriormente, cada um fez uma improvisação com os seus objetos.

O percurso no qual se investiu naquela oportunidade para criação aglutinou os elementos que dão origem e mediam os fluxos de imagens a partir do movimento: memória, corpo, imaginação e energia. A dinâmica desses fatores no corpo em trânsito no espaço-tempo da cena, quando este se torna corpo cênico, é descrita na fala da atuante Valdinéia Soriano:

[...] tem que, o tempo inteiro, tá resgatando essa coisa da infância, essa coisa da memória da infância. Todo sentimento que você tem em relação ao seu filho, à sua casa, a seus colegas de trabalho. [...] Então, à medida que eu ia me alongando [...], eu já ia buscando essa memória interior e tal, pra você trazer pra o espetáculo, sabe?! É muito mais difícil, porque, quando você tem texto, você bate seu texto. Você concentra e bate o texto. DÔ não é assim. DÔ você concentra [...], até porque, cada dia, o movimento é diferente. A coreografia, ela não é marcadinha, como as outras que a gente costuma fazer. Então, até isso pede de você uma energia diferente [...]. Então, eu me posicionei assim, buscando essa memória [...].²⁷

²⁶ Vez ou outra voltarei a essa situação por ela oferecer, em todo o seu desenvolvimento, elementos diversos para refletir acerca dessa poética.

²⁷ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

Foi estabelecida ali uma rede que criaria, em *devir*, fluxos de imagens. Isso por meio de processos específicos de trânsitos, intercâmbios e mediações entre o que estava dentro e o que estava fora do corpo dessa e dos demais atuantes. Valdinéia partiu, nesse caso, de fluxos internos para criar um encadeado de movimentos que os tornasse, de alguma forma, visíveis.



Foto 15 - A atuante Valdinéia Soriano e seu objeto da infância.
Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Diante dessa dinâmica, concordo com Damásio (apud GREINER, 2005) no sentido de que as mudanças nos estados do corpo são provocadas pelas imagens internas que nele são ativadas. A cartografia dessas imagens, em geral, é invisível, porém, ainda assim, elas descrevem – e/ou re-presentam – no mundo exterior, o mundo interior do organismo do sujeito. Em DÔ a forma encontrada para isso ganhar

cena não foi outra que não por meio de movimentos, sejam eles internos ou externos. São ações inerentes ao que é vivo atualizadas cenicamente.

O contato com os elementos propulsores dessa dimensão do sensível, o que é perceptível em toda encenação de DÔ, tem lugar na imaginação, sendo nesse contato gerada uma polissemia na visão e no sentimento que provoca, bem como na imagem que é delineada subjetivamente: “[...] parece que é tudo e ainda não é nada. [...] Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem o poder criativo; é uma imagem geradora”, ilumina Salles (2009, p. 57).

As imagens são, pois, geradoras e materializadoras do sensível, a partir do corpo e para o corpo, uma vez que funcionam como sensações que mobilizam e animam o processo. Nesse passo, por conseguinte, promovem o desenvolvimento do ato criativo, do movimento.

Christine Greiner (2005, p. 77) acredita que tais processos são dinamizados “[...] no campo do não visível, de dentro do ser vivo, embora não comecem aí, uma vez que se trata de um fluxo incessante entre o dentro e o fora do organismo das criaturas vivas (e que se movem)”.

É importante destacar nessa fala dois pontos que permeiam as teatralidades entrecruzadas em DÔ: 1) o lugar onde o processo de criação de fluxos de imagens nasce, isto é, dentro do sujeito, naquilo que é invisível. Já foram trazidas aqui algumas pontuações de Tadashi Endo acerca disso, o que reforça esse traço nas corporeidades desenvolvidas em DÔ; 2) esse fluxo criativo de imagens é algo do ser vivo, daquilo que se move, qualquer que seja a amplitude e o nível de percepção desse movimento pelo outro, o que ecoa tanto no pensamento Butô, quanto no entendimento do Candomblé, no que tange à percepção do homem como extensão da natureza.

Nesse ponto é oportuno voltar a uma consideração lançada no intertítulo anterior: o corpo do sujeito que atua é inseparável do espaço-tempo no qual se move, na medida em que o habita em rede e por ele é atravessado intercambiadamente. Além disso, considerando os matizes do Butô que atravessaram a poética de DÔ, é importante não perder de vista, no caso dessa dança japonesa, que é complexo se falar em limites espaciais, haja visto que “o corpo que dança butô [...] é suportado por algo invisível”, lembra Greiner (1998, p. 4) e completa: “Butô é sobre capturar espíritos em um intervalo de tempo/espço chamado *ma* [...]”.

Geradas as imagens, uma integração de memória e imaginação que atravessa o corpo em movimento é lançada ao espaço. Surge, então, uma pergunta: como mediá-las? Observemos a imagem a seguir e nos perguntemos: o que vemos?

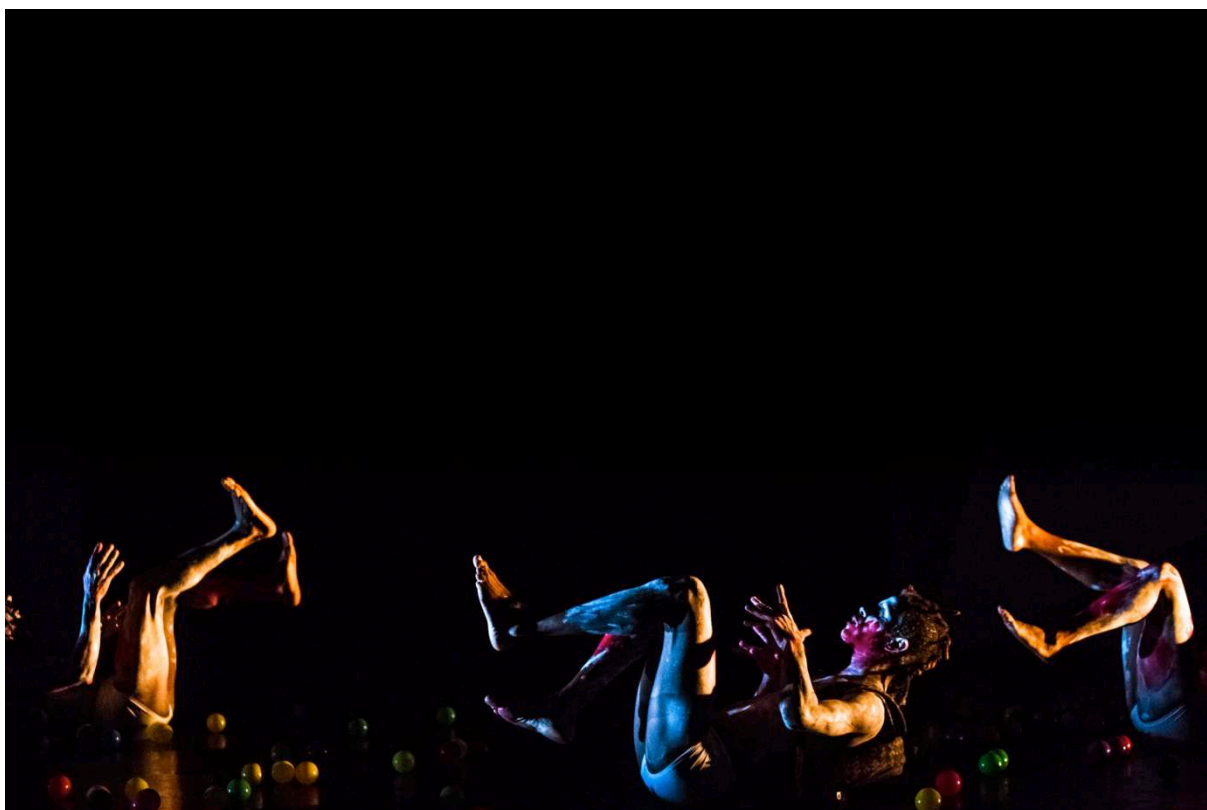


Foto 16 – Leno Sacramento e outros corpos subjetivados em DÔ. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Agora, junto à imagem e ao que ela nos provoca, tomemos a reflexão do atuante Leno Sacramento como ponto de partida para pensar nesse fenômeno da cena:

Quando a gente tá de branco [...] e a gente fica como um feto. [...] Tadashi dizia que eram pedras que respiravam. A gente imaginava que era um feto. A menina quando viu a bola grande, ela pensou que era um peito, sabe?! E ela disse: “não, é viagem minha. Não é um peito. Não, não é.” Aí, quando ela viu a gente virando feto, aí ela disse: “não, era um peito!” e ela tava grávida, sabe?! E não sabia. Então, foi uma coisa que tocou nela e ela veio dizer: “[...] Leno, eu tava grávida e...”, sabe?! Então, cada um toca de um jeito.²⁸

Em vários níveis o discurso de Leno nos ajuda a entender a mediação que se processa nos trânsitos de fluxos de imagens gerados por uma dinâmica cênica

²⁸ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

desse tipo. Antes de adentrar nisso, vale dizer que cada corpo é entendido aqui como uma rede epistemológica específica – o que Greiner (2005) chama de sistema.

Tendo isso em mente, um primeiro nível da subjetivação desses corpos se dá pelo modo como cada corpo apropria-se dos signos e instruções e implementa mudanças no próprio processo de re-presentation (e que não se confunda com mimese ou reprodução). Essa transformação se dá no momento em que estes elementos adentram um novo “sistema”, isto é, um outro corpo.

Então, o que Tadashi visualizava como “pedras que respiravam”, no corpo de Leno transformou-se em feto. O que faz eco ao próprio pensamento e prática butô, segundo os quais, na dinâmica dessa dança, a organização do corpo trabalha com princípios que apontam para a possibilidade de “renascer e com o que não voltará jamais. [...] de estabelecer novas organizações no corpo e no espaço” (GREINER, 1998, p. 4).

Outro nível impactado no trânsito das imagens é aquele que toma o gesto como reverberação de uma realidade que, a *priori* e provisoriamente, escapa à percepção. Esse processo, na medida em que é invisível (surge no interior do sujeito), é ativador de um lugar de subjetividade.

Esse nível compartilha, em muito, da dinâmica de criação expressionista, onde o criar emerge de uma espécie de “[...] labirinto de memória e inconsciente ou [...] de imaginário praticamente enclausurado” (GREINER, 2005, p. 76), de modo que não há uma preservação de um signo ou uma instrução primária.

Esse movimento é também reflexo das transformações na encenação contemporânea, desde o princípio do século XX, quando a mimese passou a ser contestada em diversos projetos poéticos. A arte, seja nas vanguardas do teatro ou na dança pós-moderna, além das artes plásticas, passou a operar como uma espécie de revelador do invisível.

Assim, a mediação do fluxo de imagens criadas em poéticas como a de DÔ se constrói no “*entre*”, no trânsito, na própria ação de construção dos signos. Isto é, no movimento operacionalizado, na construção de corporeidades, no corpo em *devenir*. Trata-se, pois, de um fluxo que muda a todo tempo, sempre que atinge, que adentra, que atravessa diferentes mídias, nesse caso, diferentes corpos.

O entendimento compartilhado nesse estudo acerca da mediação que é gerada pela construção desses fluxos imagéticos compartilha do conceito defendido pelo artista Joseph Beuys, para quem a plasticidade seria algo como a “exteriorização do

invisível”, sendo suas performances traduções de seus estados energéticos internos (GREINER, 2005).

Assim, a dinâmica de articulação dos fluxos de imagens lançados à cena de DÔ opera, também, por meio de trânsitos nos territórios do visível e do invisível. As memórias e afetos que cada um daqueles atuantes guardam relacionadas àqueles objetos de infância, os contextos nos quais mesmos estão inseridos e que foram acessados para aquela experiência criativa, estão no plano do invisível. Tornam-se imagens quando corporificados em movimentos.

Quando seus corpos encarnados, atravessados por essas dimensões, lançam-se à cena, ao olhar e à sensibilidade do outro, há uma busca, por meio da criação de corporeidades, de “apresentação”, de tornar visível esses elementos internos, invisíveis, por meio do movimento.

Esse investimento é o que gera fluxos de imagens lançadas a um espaço intervalar, isto é, às **zonas intersticiais de criação**, que é onde opera, posteriormente, a construção de signos e se delineiam a poética de DÔ e sua escritura cênica.

Para arrematar, provisoriamente, nesse estudo, as questões relacionadas a isso, retomo o pensamento basilar da dinâmica híbrida que envolve esses possíveis investimentos dramatúrgicos no/do corpo: as corporalidades e corporeidades alcançadas nos corpos dos atuantes constituem uma reverberação de imagens que, articuladas, “re-presentam” as experiências vivenciadas por aqueles sujeitos em suas interações com o espaço-tempo e demais seres vivos.

Essas articulações, por sua vez, são fruto das relações estabelecidas entre a estrutura biológica do corpo, sua cognição, as ações corporais e o próprio corpo. A configuração de uma ou mais corporalidades pelo sujeito envolve, então, a estrutura do corpo e a especificidade de ações por ele desenvolvidas.

Tendo isso claro e sabendo-se que essas interações e os fluxos imagéticos por elas gerados configuram algo inerente a todo e qualquer corpo em processos comunicacionais, é que surgem as reflexões e as problematizações em torno da possibilidade disso se tornar dramaturgia e de que maneira esse processo ocorreria. Nesse sentido é que Greiner (2005, p. 80) compreende:

Ao que tudo indica, a singularidade de um corpo está ligada à identidade de suas ações em um ambiente e o fluxo incessante de imagens [...]. Isso tudo estaria relacionado à dramaturgia de um corpo, uma vez que tudo se resolve no momento em que acontece. Um presente que carrega a história e aponta para o futuro, mas que se organiza a cada instante, criando novos nexos de sentidos.

Falar em dramaturgias, nesse contexto, implicaria sugerir o seu surgimento da ação desenvolvida pelo corpo do atuante, que deflagraria imagens no espaço-tempo da cena. Tais processos atualizam-se a cada novo estado alcançado para habitar o palco, a cada nova experiência cênica compartilhada. Daí o porque da própria natureza de tais organizações ser sempre um “[...] viver a beira da dissolução”, como compreende Greiner (2005, p. 81), ao concluir que uma dramaturgia do corpo não emerge fechada, acabada, pronta, mas da própria ação, de tal maneira que, com ela, dilui-se.

Assim é que, construídas as imagens, abre-se, a partir daí, o movimento de ressignificação, que é quando estas atravessam diferentes mídias, o corpo do outro. “Não há mais figura chave ou imagem motriz singular, mas sobretudo fragmentos que fazem mediações. Nesse viés, a fase intermediária parece sempre ser a mais importante, o trajeto como experiência [...]” (GREINER, 2005, p. 78).

Encaminhamentos da natureza dos que foram suscitados no decorrer deste Interstício e os entendimentos e discursos arrolados em torno dos mesmos é que levantam questões acerca da possível existência de outras dramaturgias na poética de DÔ, para além daquela relacionada ao texto escrito: organizações elaboradas sob a energia que emana do corpo dos atuantes e que se transforma em objeto da obra de arte ao estabelecer elos no *corpus* dessa poética e em suas experiências cênicas junto ao espectador. Dessa maneira, o corpo deixa de ser apenas uma espécie de suporte falante por onde a linguagem verbal teria que passar.

Voltemos, então, ao que já havia sido pontuado aqui: é o caso de deixarmos o corpo se expressar em seus múltiplos canais. O corpo não mente, subjetiva. Diz, sente e faz sentir aos outros e permite que eles lhe retribuam. O corpo, mídia de nós mesmos, humanos, permite-nos interagir consigo e com os outros.

Pensar o lugar do corpo do atuante nas poéticas híbridas, imagem viva do sujeito da cena, levaria ao reconhecimento da abertura da cena em encenações que, outrora, constituíam-se numa estrutura hierárquica sob a égide do texto, especialmente aquele verbalizado.

Ao horizontalizar as relações entre procedimentos, recursos e instrumentos cênicos, sobretudo com as vanguardas do teatro no decorrer do século XX, o corpo, “lugar” de trânsitos que é fundamental no trabalho do atuante, surge como uma rede enunciativa autônoma no fenômeno cênico. É esse o espaço no qual se advoga pela auto-expressividade e subjetividade do indivíduo.

Nesse sentido é que se reconhece o potencial dessa mídia como propulsora de uma escritura cênica. Afinal, desde sempre, “o sonho teatral visa a se manifestar em uma corporalidade” (ROUBINE, 1995, p. 45) e, nesse cenário, como em tantas outras criações, “[...] o artista é um propositor de sensações e paradoxos vividos pela interação do corpo com a corporeidade do meio” (MEIRA, 2007, p. 28). E o que é o teatro se não a corporificação de múltiplos elementos – visíveis e invisíveis – em corporeidades compartilhadas?

À luz do pensamento de Guattari (1992, p. 147), isso implica “produzir novos infinitos a partir de um mergulho na finitude sensível, infinitos não apenas carregados de virtualidades, mas também de potencialidades atualizáveis em situação [...]”.

A partir do que vivenciei junto às poéticas com as quais tive contato, especialmente as que cito aqui – *Bença* e *DÔ* – no contato com os seus sujeitos agentes, desde a relação mais visceral nas energias intercambiadas, nas atmosferas levantadas, às conversas formais e informais, e mesmo agora nesse esforço de teorização solitário, sinto uma organicidade que me atrai para relações como as que vem sendo estabelecidas.

Seja em *Bença* ou em *DÔ*, as criações partiram do corpo dos atuantes. Isso, obviamente, a partir de redes de articulações e procedimentos diferentes. Porém, o alicerce dessas poéticas é, sem dúvida, as imagens, as ações e as energias emitidas diretamente dos corpos de seus atuantes. Essa afirmação não surge aqui isoladamente, mas a partir dos sujeitos agentes desses processos.

O próprio processo de cada um voltava-se para esse lugar. Valdinéia Soriano, atuante de ambos espetáculos, acerca dessa dinâmica, lembra: “[...] *aquela Valdinéia que viveu com uma mãe, com uma avó, aquele personagem – porque aquilo foi um momento da minha vida – aquela pessoa ali transformada nessa energia que agora tá no palco, foi o que mais eu tentei pensar*”²⁹.

O que seria dessas poéticas sem essas articulações do sensível, sem a corporificação que lhe permite alterar estados (e vice-versa) em um “soma em

²⁹ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013. (Grifos meus)

movimento”, na “vivência somática do palco”³⁰, enfim, sem a corporalidade e a corporeidade³¹ do atuante compartilhadas com o *outro*?

Como pensar, por exemplo, a poética de *Bença* sem os construtos corpóreos que permitem a Seu Gereba, atuante desse espetáculo, em suas palavras, chegar a um estado em que “[...] muda tudo! Muda o astral, muda a energia, muda a forma de você... é... encarar o espetáculo, encarar o público, muda tudo! [...] é uma energia diferente que a gente sente no corpo”³²?

Dentre outras tantas questões dessa natureza e a recorrência desses aspectos nas articulações entre essas poéticas (*Bença* e *DÔ*), seus sujeitos e minhas reflexões, não havia como deixar de lado o conjunto de elementos e agenciamentos enunciativos relacionados ao corpo e ao que dele irradiava pelo espaço e por nós – os sujeitos agentes e eu – diante de tais fenômenos.

O que se busca aqui é agregar a dimensão do sensível às possíveis dramaturgias que atravessam a cena, isto é, os elementos imateriais, aqueles não visíveis. Aspecto suscitado aqui a partir dos fenômenos dos corpos, das relações entre eles e do meu olhar acerca dos princípios mais recorrentes entre os processos criativos basilares nesse estudo, especialmente em *DÔ*, percebendo e reconhecendo a sua diversidade.

Essas poéticas operam num nível em que o *outro*, que pode ser o espectador ou os pares de cena, dialogam com pulsões físicas e cinestésicas a partir do corpo do atuante. Em *DÔ*, um corpo desprovido do verbo, mas não mudo. Corpos que transmitiam vibrações que provocam reações antes mesmo que os signos sejam decifrados racionalmente. Isso ocorre porque, como propõem Simon Shepherd e Mick Wallis (2004³³ apud PAVIS, 2010b, p. 241), “a reação cinestésica é produzida antes da reação semiótica”.

³⁰ cf. Azevedo, 2009, p. 182.

³¹ Em resumo, a corporalidade é compreendida aqui, à luz do pensamento de (OLIVEIRA et al, 2008), cuja compreensão a toma como sendo a expressão gerada a partir de um conjunto de manifestações corporais, num processo que envolve elementos sociais, históricos e culturais, no sentido de viabilizar a comunicação e a interação entre os sujeitos e o espaço-tempo que habita; já a corporeidade implicaria, de acordo com a compreensão de Oliver (1995), uma relação do corpo consigo mesmo, com outros corpos expressivos e objetos. Além disso interage com elementos imateriais, tomando o ser humano em sua totalidade, na medida em que envolve as dimensões físicas, emocional-afetiva, mental-espiritual e sócio-histórica-cultural (JOÃO; BRITO, 2004). Os conceitos de corporalidade e corporeidade que atravessam esse estudo serão discutidos com maior aprofundamento no próximo Interstício.

³² Recorte de depoimento concedido em entrevista. Entrevistei os atores do processo de criação de *Bença* (2010), dentre eles o Sr. Geremias Mendes (Seu Gereba), durante terceira temporada de *Bença*, em maio de 2011.

³³ SHEPHERD, Simon; WALLIS, Mick. **Drama/Theatre/Performance**. London: Routledge, 2004.

Os processos envolvidos nesse tipo de dinâmica, operada nos níveis da sensibilidade, implicam uma relação “carnal” com a experiência no teatro. Os corpos, em processos criativos e espetáculos como DÔ, dialogam por meio de uma “escuta sensível”, por uma abordagem da cena que envolve “pele, carne e ossos”. Afinal,

o que é uma experiência estética senão o confronto entre a obra e o espectador através da sua pele, de sua carne, de seus ossos? Não é sempre uma questão de contato, de tato, de experiência sensível? [...] colocar em contato duas peles, a do objeto estético com a epiderme sempre sensível, e aquela do espectador, a qual se esfrega na obra e se coloca em perigo de sensação. (PAVIS, 2010b, p. 244)

Assim, tais dinâmicas reforçam, ainda, as reflexões deflagradas aqui em torno das Poéticas Híbridas, na medida em que são entendidas como parte destas. Isso ocorre por entender essas outras possíveis dramaturgias, nas quais teriam investido poéticas como a de DÔ, como fundantes de experiências que se desenvolvem numa espécie de *continuum*: corpos em contato permanente, por vias que não exatamente as táteis e visíveis.

Tratar-se-ia de uma continuidade sensível que hibridiza sujeitos agentes, atuantes, diretor, teatralidades e espectador: a cena “[...] deixa-se abraçar como um único e mesmo corpo [...]. Deixa-se analisar em função das relações entre ossos, carne e pele. [...] se dirigem ao espectador na sua dimensão óssea, carnal e cutânea” (PAVIS, 2010b, p. 245).

Considerando isso, permito-me apreciar o que há de visceral no atuante imerso no híbrido da cena contemporânea, especialmente na dimensão do sensível: os sujeitos e suas poéticas que se abrem para formas em desequilíbrio, instáveis, móveis, fluídas, caóticas, rizomáticas, sincrônicas, diacrônicas e anacrônicas, para os jogos de matizes culturais e as múltiplas corporalidades que os desafiam, tanto quanto os *outros*, em zonas intersticiais, num espaço-tempo de trânsitos do criar, atingindo-os em cheio nos sentidos, em “gestos e gritos”³⁴.

³⁴ cf. RYNGAERT, 1998, p. 47.

INTERSTÍCIO III

**O CORPO TRANSCULTURADOR
NA POÉTICA HÍBRIDA DO BANDO**



Foto: João Meirelles, 2012

Nos Interstícios anteriores foram abordadas as referências trazidas pelos sujeitos agentes dessa obra, o que se desdobrou numa discussão acerca do modo e daquilo que seus atuantes criaram para ser/estar na cena, bem como, os vários fluxos gerados por seus corpos, ativando diversos canais de percepção na vivência cênica.

Nesse interstício, a discussão será acerca dos processos operados pelo corpo na criação. Já tendo reconhecido os matizes e os fluxos que o atravessam, aqui o enfoque recai sobre a percepção deste como sendo uma rede onde são deflagrados os fenômenos transculturais nessa poética, logo, tomando-o como mídia que atua em negociações e atualizações de informações e referências.

Diante disso, pode-se alegar que aquilo que atuante cria para ser/estar em cena não existe – e nem sobrevive – sem o seu elemento pronominal: o sujeito da criação, o corpo que encarna a criação, que a potencializa¹, aquele que lhe dá origem e por ela também é (re)criado. O seu corpo aparece como uma rede em busca de dar visibilidade àquilo que no humano é invisível: sua alma, suas sensações, suas memórias...

Tadashi Endo, pouco antes da estreia de DÔ, em uma conversa com os atuantes do Bando de Teatro Olodum pontuou aquilo que ele acredita ser o motor para sua dança. Ele sinalizou um aspecto que acredita ser fundamental para o trabalho do atuante, no palco e na vida:

[...] Eu tento dançar pra quê? Eu quero mostrar a minha alma! Eu quero mostrar minha alma através da dança. Com esse corpo concreto visível, eu quero mostrar a minha alma invisível. Mas, isso é possível? Talvez, seja impossível. Como? Mas, nós não temos outra chance. Essa é a dança que você tem que dançar até morrer. O tempo todo, tente. Talvez, desse jeito. Talvez, desse outro jeito. Eu não sei. Eu não sei... Não é meditação. É um treinamento prático.²

Seria algo como dar a ver a metafísica, por meio de movimentos. Essa rede ações apareceria, nesse caso, como sendo a obra em si, sem mediações: “[...] inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito”, sugere Deleuze (2006, p. 17), concluindo que desse modo o faria um homem de teatro. Tratar-se-ia, pois, de um sujeito que reconhece no corpo

¹ O termo “potencial” e seus derivados aparecem aqui como equivalentes ao “virtual” no discurso deleuzeano: elemento que existe no interior da “ideia”, em multiplicidade, tendo como realidade um

² Fala de Tadashi Endo, em 02 de outubro de 2012. Doravante, como anteriormente, fica dito que as transcrições das falas a partir de situações do processo criativo foram feitas a partir do registro audiovisual do processo, realizado pelo Bando de Teatro Olodum.

múltiplas potencialidades a serem atualizadas nos infinitos trânsitos de uma poética e de uma encenação.

Em março de 2012, ainda na primeira visita de Tadashi Endo à Salvador/BA para criação de DÔ³, ele propôs aos atuantes que, em 3 minutos, os mesmos mostrassem o que faziam, o que queriam fazer ou, ainda, o que eles queriam dizer que faziam.

Foram experimentadas sonoridades com instrumentos percussivos, uma guitarra, um contrabaixo e outros objetos. Os sons produzidos permearam as improvisações dos atuantes, que, ora com uso do verbo por alguns, ora sem, utilizavam de sua corporalidade, numa espécie de dança própria, para expressar o que havia sido proposto.

Sensações, sentimentos e memórias apareciam de diferentes formas, ritmos e energias. Cada corpo parecia compartilhar coisas de um lugar muito particular de cada atuante, como que segredos de si.⁴

Ao final das improvisações, Tadashi explicou que aqueles corpos, tal como o seu próprio corpo, embora dançassem de acordo com tradições culturais diferentes, eles poderiam trabalhar na colaboração, com respeito e aceitação. Ele disse aceitar com respeito tudo que os atuantes trouxeram. Porém, para o trabalho prático entre eles, seria preciso colocar em perspectiva tudo que surgisse de ambos os lados (do Bando e dele próprio, Tadashi). Seria a busca de um *outro* lugar e de um outro *modus operandi* em suas teatralidades.

Esse *Outro* seria o espaço-tempo da criação em DÔ. Um lugar de hibridismos, de transculturação por meio de corpos, num intercâmbio por entre fronteiras diluídas e entre saberes e fazeres experienciados em toda uma vida. Então, não se trataria apenas de atuantes em contato com um diretor trabalhando para criar uma encenação. Isso também.

Mas, pelo interesse no *Outro*, criou-se um campo aberto de trocas de perspectivas de vida, de mundos, de fazeres, de saberes, de teatro, de dança, de

³ Vale lembrar que, para criação de DÔ, Tadashi Endo visitou Salvador em duas ocasiões, no ano de 2012: a primeira visita ocorreu entre os meses de Fevereiro e Março e a segunda entre Setembro e Outubro. No intervalo entre esses meses, os atores trabalharam com Chica Carelli e Marcio Meirelles, diretores do Bando de Teatro Olodum, considerando uma estrutura de encenação já criada por Tadashi e pelos atuantes do grupo.

⁴ Aqui, como em alguns casos pontuais no decorrer desse estudo, uma mesma situação do processo criativo é citada em diferentes lugares. Nesse contexto, isso ocorreu, especialmente, por duas razões: 1) aquele acontecimento revela diferentes dimensões de um mesmo fenômeno; e/ou 2) pelo fato dos processos que o atravessam gerarem múltiplos fenômenos no seio da poética.

arte, de outro, de si. Surgia ali um lugar de atualização de suas potencialidades expressivas, criadoras, simbólicas e cênicas.

Então, o uso da expressão “corpo transculturador”, adjetivando o substantivo, ocorre aqui, primeiro, por considerar que “transculturalidade” pode ser tomada, também, como verbo. Isso por entender que sua dinâmica acaba funcionando como propulsora de uma ação sobre e a partir do corpo, a de “transcultural”.

Além disso, por considerar o corpo como uma rede atravessada por experiências de vida, memórias e sensações, que está em contato com outras mídias dessa mesma natureza, bem como com “corpos” outros de diferentes matérias e estados, intercambiando interferências e transformações.

Esse “estar em ação” é como uma corrente de águas revoltas que surge e desemboca num campo sem fronteiras. Trata-se de articulações que parecem fazer eco à filosofia butô acerca da ideia de “corpo morto”, cujos princípios colocam em cheque determinados limites que envolvem estados considerados fundamentais: de ser vivo, de ser humano e de ser pessoal.

À medida que os conceitos que rodeiam o homem, como inteligência, consciência, pensamento e cultura passam a se estender e interagir com o espaço e o tempo, surge outra abordagem paradigmática dos indivíduos e seus estados diante da porosidade de *Ser e Estar*.

Greiner (1998, p. 59) acredita que “é essa quebra de fronteiras que parece mais interessante no butô. Não apenas o esgarçamento do limite entre as diferentes artes [...]. É como se ele estabelecesse trânsitos que recuperam questões primordiais [...]”.

De um lado, esses aspectos estariam ligados à relação do sujeito enquanto extensão da natureza – na medida em que, conforme a compreensão trazida aqui no interstício anterior, não haveria como separar o sujeito do espaço-tempo em que ele vive/atua. E, de outro, implicariam uma retomada à condição instável do humano em seu processo de desenvolvimento.

Diante do reconhecimento desses princípios no butô, pode-se encontrar nos estudos de Bhabha (2010), no que tange ao impacto disso nas dinâmicas transculturais, a perspectiva intersticial que muito contribui para a compreensão do pensamento butô trazido por Tadashi na relação com a teatralidade do Bando de Teatro Olodum e, mais diretamente, com os atuantes de DÔ.

A oportunidade dialógica dessa poética convoca ao centro da discussão levantada aqui os níveis de negociações entre culturas diferentes na contemporaneidade, pois como sugere Bhabha (2010, p. 301):

O problema não é de cunho ontológico [...]. As hifenções híbridas [como é o caso do “afro-brasileiro”] enfatizam os elementos incomensuráveis [...] como a base das identificações culturais. O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retraçando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença [...] onde a diferença não é nem Um e nem o Outro, mas *algo além, intervalar* – [...] o passado não é originário, [...] o presente não é apenas transitório. Trata-se [...] de um futuro intersticial, que emerge *no entre-meio* entre as exigências do passo e as necessidades do presente.

Eis o espaço-tempo no qual se desenvolve a transculturação das Poéticas Híbridas. É nesse universo que performam os corpos de DÔ, em um movimento de transculturação que, ao fugir aos essencialismos identitários, optando por uma dinâmica ontogênica, reconfigura não apenas a teatralidade do Bando de Teatro Olodum mas, num mesmo passo, também o pensamento e a prática que atravessa o butô de Tadashi Endo.

O butô que chegou para o Bando, chegou aberto, como tradicionalmente sempre lhe foi característico e, nessa poética específica, assim foi mantido. A teatralidade que se apresentou a Tadashi estava repleta de poros. O butô de Endo, diante da porosidade do Bando, reviu, mais uma vez, os paradigmas de sua prática, distanciando-se, por exemplo, de um possível apagamento do sujeito em função dos processos (algo que Tadashi tem preservado em seus trabalhos). Nesse sentido é que há, em DÔ, um movimento de trocas e interferências mútuas entre esse mestre de butô e os atuantes, suas corporalidades e as corporeidades geradas.

Essa reconfiguração do butô no contato com outras culturas e sua conseqüente interação com outros matizes culturais ocorrem em meio a uma certa complexidade. Uma possível justificativa para isso estaria no discurso do crítico de dança, especializado em butô, Toshimi Furusawa:

Um dançarino ocidental pode entender perfeitamente o que é *ankoku butô*. Angústia é universal. Mas essa possibilidade de deixar de ser humano para se transformar em outros animais e vegetais ou até minerais, faz parte do butô que pensa na degradação do corpo humano e na sua possibilidade de experimentar outra forma. Essa experiência é mais acessível aos budistas do que àqueles com formação judaico-cristã. Faz parte da religião e de uma herança cultural. (GREINER, 1998, p. 61)

O princípio desse pensamento parece ter relação com o que ocorre com a dinâmica do *butô* de Tadashi, que já chega para Salvador/BA, para o Bando, impactada por outras culturas. Isso fica claro na fala desse mestre de *butô*, no contexto do ensaio descrito em outra parte desse estudo, quanto à “impossibilidade” dele de realizar danças de tradições brasileiras ou dos atuantes do Bando realizarem as danças tradicionais japonesas.

De fato, há alguns elementos específicos das tradições culturais que tornam complexo o acesso de “estrangeiros”. Porém, não há como relacionar essa complexidade a uma religião ou a herança cultural, sobretudo quando vem se discutindo aqui a mobilidade das culturas e das identificações.

Tampouco, delimitações geográficas podem ser utilizadas como argumento para o acesso a determinadas tradições, na medida em que os múltiplos deslocamentos são possíveis, de modo que um oriental poder ser iniciado no Candomblé, do mesmo modo que um brasileiro pode ser formado dentro da tradição religiosa judaico-cristã.

Diante de problemáticas desse cunho, é importante não perder de vista que, como bem lembra Greiner (1998, p. 30), “[...] além de morto, o corpo que dançava o *akonku butô* parecia um estrangeiro, no Japão e fora de lá. Um corpo estrangeiro porque vivia em um tempo/espço intervalar”.

Tadashi Endo parece ter esse princípio consigo, reconhecendo-o como algo que permite o seu trânsito por entre culturas, sendo afetado por elas, na mesma medida em que sua prática contribui para criação de outras formas de expressão e manifestações naqueles universos. A partir dessa compreensão, de um pensamento e prática que não enxergam fronteiras, é que Tadashi resolveu chamar o seu trabalho de “*Butoh-Ma*”, que significaria “estar entre”:

[...] este tema fundamental em meu trabalho [...] é, evidentemente, muito importante, pra mim, e está diretamente conectado com minha vida, porque minha vida é “estar entre”. Eu nasci em Pequim, China, com cidadania japonesa; fui para Europa, como japonês; vivo na Alemanha, mas o que eu faço (a minha criação artística) não é fruto da cultura alemã, ou europeia, e sim fruto da experiência, do conhecimento e da vivência da cultura japonesa. [...] eu sou, assim por dizer, um pouco *homeless* (sem lar): estou o tempo todo “entre” (*in between*), e quando eu me percebo existindo “entre”, então eu tenho muito mais forças opostas co-existindo em mim, muito mais tensões [...]. (ENDO, 2005, p. 11)

Então, o problema no discurso do crítico de dança Toshimi Furusawa estaria no fato dele se referir ao “dançarino ocidental”. Essa experiência da prática do *butô*

pode ser complexa para qualquer tipo de dançarino, inclusive oriental, que pode, em casos, não ser formado na religião budista. Pois, como compreende e ressalta Tadashi Endo (2005), qualquer pessoa que tenha interesse em dançar butô é aceitável e possível, desde que isso seja realizado considerando os princípios de seu pensamento.

Sob essa ótica, a obra de arte e o seu *devoir* criativo, seus processos e as condições que os envolvem, estariam – ou deveriam estar – sempre abertas a isso. O universo artístico agrega campos de infinitas possibilidades, de incessantes hibridizações, de encontros e diálogos contínuos e em constantes dinâmicas de atualização. O mesmo poderíamos dizer sobre a seara das culturas pós-modernas.

Essas características estão muito claras no processo criativo e nos discursos dos atuantes e demais sujeitos agentes da poética e da encenação mais recente do Bando, ao revelarem o enfoque que foi dado às individualidades, às identificações, aos contextos socioculturais, às memórias e experiências vividas por eles.

Na entrevista realizada com Tadashi Endo para este estudo, em abril de 2013, ele reforçou muito esse aspecto, haja visto como o próprio processo de criação começou: com um acesso às lembranças da infância dos atuantes. Tadashi disse acreditar que, com aqueles indivíduos falando de suas memórias, da suas infâncias, através desses rastros, seria possível reconhecer como foram as suas vidas antes, os seus passados.

Além disso, segundo ele, essas lembranças possibilitavam perceber as individualidades de cada um deles, dentro da coletividade da qual faziam parte. Então, pontuou Tadashi, havia algo de individual no coletivo híbrido habitado por aqueles atuantes: África + Brasil + Salvador + Locais da cidade, etc. O processo criativo partiu desse reconhecimento.

Esse discurso e o que foi sendo desenvolvido durante a criação sinalizam que aquilo que estava por ser criado pelos atuantes de DÔ não implicava em criar a partir de uma perspectiva de dança codificada, mas de um movimento em que cada um deles investissem na descoberta de uma “dança pessoal”. Pois, de acordo Tadashi Endo, “[...] a dança Butoh é incerta, não tem uma ‘forma’ definida, não existe uma ‘técnica Butoh’; cada um deve encontrar por si sua própria dança e sua maneira particular de criar” (ENDO, 2005, p. 13).

Nesse sentido é que se via nos procedimentos um estímulo à construção de uma dança ímpar por cada um dos atuantes. Para isso, era preciso livrar-se de uma possível raiz de códigos “viciados”, isto é, hábitos rígidos e tradicionalmente

reproduzidos na cena em busca de reforçar determinadas tradições e referências culturais.

Valdinéia Soriano, atuante, diz que essa foi uma das suas principais dificuldades no processo:

Eu fiquei muito preocupada com o que fazer. Primeiro que esses anos todos de Bando, a gente sempre foi buscando uma coisa mais voltada pro nosso [...] em tudo que a gente fez: Cabaré [da Rrrraça] é assim, Bença é assim, o Sonho [de uma noite de verão] foi assim, tudo foi afro... E o corpo, por exemplo... meu corpo é muito voltado pra isso. É tudo muito chão. Eu danço e eu boto a perna muito aberta sempre, porque essa é a base do afro. A base: chão e aberto. [...] Você moldar, agora, meu corpo de 43 anos, 22 de Bando, a essa nova forma de dançar. Eu vim dançando [...] esses anos todos, que é um negócio forte. Essa nova forma, que é uma leveza... meu corpo se adaptar à leveza, a lentidão [...] foi muito difícil.⁵



Foto 17 - Corpo de um dos atuentes de DÔ em busca de uma forma própria para ser/estar na cena.
Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Tadashi e essa atuante não investiram no apagamento desse corpo que tem por base o chão e a abertura. Eles trabalharam esses traços em favor de outras dinâmicas de movimentos. Do mesmo modo que, na poética como um todo, foram

⁵ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

buscadas outras formas de articular essas ações em prol da atualização de corporalidades já enraizadas nas práticas artísticas dos atuantes do Bando.

Mais tarde, ao final do processo, Valdinéia reconheceu o impacto desse movimento simbiótico: “[...] *eu vim moldando todas essas dificuldades dentro do espetáculo, sabe, vim adequando. E o butô... DÔ permite que você faça isso, que você possa moldar suas dificuldades ali*”⁶. Tadashi, em conversa com o Bando, pouco antes da estreia, também falou sobre isso: “*Essa dança, butô, é uma briga com você mesmo. É violência. Mas não violência para com o outro. É violência contra você. Não desista! Não desista!*”⁷.

Esse sentido de “violência”, de “briga”, diz respeito às lutas e tensões geradas pelo movimento de subversão de fronteiras, de flexibilização das estruturas rígidas que, por ventura, esses sujeitos estariam se impondo, colocando sobre o seus corpos, reprimindo as possibilidades criativas dos mesmos e de seus trânsitos e fluxos.

Assim, ao pensar acerca das virtualidades que atravessavam essa poética e os sujeitos envolvidos nela, leva-nos à vislumbrar o corpo como mídia de saberes encarnados, em contínuos movimentos empíricos e dinâmicos, em suas diferenças, bem como, enquanto meio e expressão de uma tendência transcultural.

Nesse caso, diz respeito a um movimento de atualização de linhas que emanam dos corpos, criando para a cena outros vetores, em correspondência com a multiplicidade do virtual⁸, com o “polifônico” da cena, com as múltiplas vozes encarnadas, com o caos, com a pluralidade de matizes culturais, entrecruzando-se na trama de uma poética híbrida.

Valdinéia Soriano revelou, em entrevista, que esse processo criativo foi permeado por desafios para os atuantes, sobretudo no que tange às referências para criação. Tradicionalmente, o Bando iria buscar suas referências nas comunidades da cidade de Salvador/BA, nos bairros em que vivem e aqueles que

⁶ Idem anterior.

⁷ Recorte da fala de Tadashi Endo, em 02 de outubro de 2012, transcrita a partir do registro audiovisual do processo, realizado pelo Bando de Teatro Olodum.

⁸ O uso do termo “virtual” e seus derivados, nesse estudo, parte da perspectiva deleuzeana que entende o virtual como algo que existe no interior da “Ideia”, tendo como realidade uma tarefa a ser cumprida, mas sem impor condições para isso. É a partir do virtual que se funda o movimento de atualização, da diferenciação como criação. Daí a diferença entre o “virtual” e o “possível”: esse último inspira um pseudo-movimento da realização, do tornar real, como limitação abstrata, o possível se opõe ao real; o virtual não, ele possui plena realidade em si mesmo, assim a atualização não se faz por limitação de uma possibilidade preexistente. “Atualizar-se, para um potencial ou um virtual, é sempre criar linhas divergentes que correspondem, sem semelhanças, à multiplicidade virtual” (cf. DELEUZE, 2006, p. 199-202)

frequentam, por entre sujeitos com os quais se relacionam e em experiências criativas passadas. No processo criativo de DÔ, isso foi diferente.

Segundo as palavras dessa atuante:

Era você. [...] Você tinha que resgatar a sua memória. Você tinha que resgatar essa coisa da energia um pouco infantil, também [...]. Essa coisa de centrar: o quê que você quer? Quem é você no meio desse mundo inteiro? Quem é você no universo? Que contribuição você dá? Que contribuição a sua energia, enquanto ser humano, dá pra Vinícius, pra Elane, pra todo mundo? E como você recebe em troca isso? A busca da gente foi essa.⁹

Em, DÔ, relatou ela, não havia onde ir buscar. Ou seja, as referências externas ao seu corpo que, outrora, seriam as principais fontes de pesquisa, nesse caso, não lhe ofereceriam os elementos necessários para sua criação naquele processo – ainda que aquilo que está no seu corpo esteja o tempo todo numa relação indissociável com o “entorno”.

A atuante Elane Nascimento, em uma conversa ao final do ensaio do dia 02 de outubro de 2012, também se referiu a esse movimento que partiu do interior daqueles sujeitos. Ela ressaltou que as principais mudanças em seu corpo e na sua forma de criar vieram de dentro. Segundo sua compreensão, isso adviria muito de uma busca interna de algo que a fizesse se mover no sentido de encontrar uma movimentação “singular”. Isto é, a “dança própria” que vem sendo mencionada aqui.

A busca desse conjunto de movimentos singulares seria da própria natureza de toda e qualquer corporalidade, na medida em que cada corpo implica uma rede própria. Elane referia-se, ainda, a um movimento encarnado, despreendido de determinados limites corporais impostos por técnicas codificadas, em busca de explorar as potencialidades de seu corpo.

⁹ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

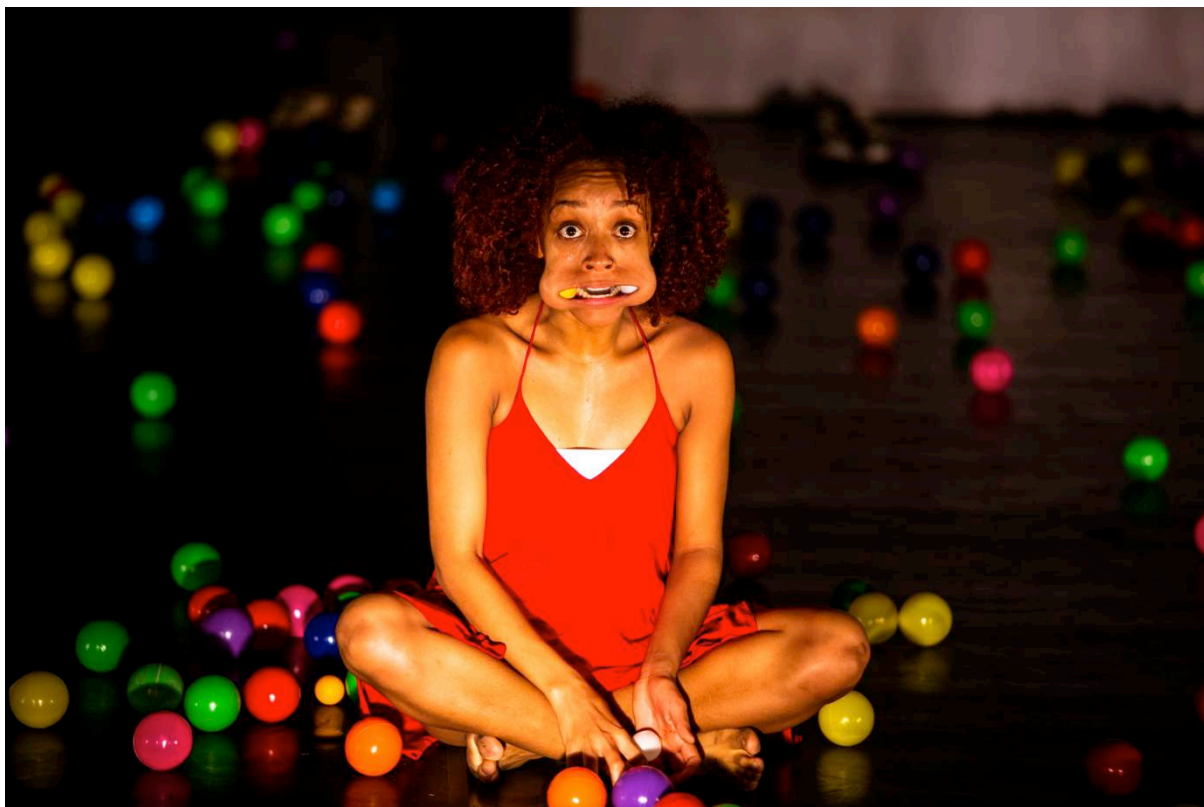


Foto 18 - Elane Nascimento e uma máscara de sua dança própria. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Assim sendo, pode-se compreender que quando o atuante se abre para esse movimento de atualização da sua corporalidade, é que o corpo se torna aberto à transculturação, sendo, ao mesmo tempo, agente e fruto desse fenômeno¹⁰. Essa abertura pode ser relacionada à noção de “corpo morto”, algo que é tão caro ao butô, na medida em que “a ideia de corpo morto está intimamente ligada a essa questão de deixar de ser algo ou alguém para renascer como outra coisa ou outra pessoa”, conforme compreende Greiner (1998, p. 61).

Esse princípio, se olhado superficialmente, poderia ser tomado como o modo de operar da construção de personagens numa estética realista, por exemplo. Porém, como alerta a autora supracitada, a “consciência do corpo morto é a consciência que opera como um registro diferente [...]” (Ibid., p. 62).

Tadashi Endo sempre tocou muito no ponto em que reconhece a dança como vida e a vida como uma dança, uma coisa como extensão da outra. A arte como extensão da natureza e vice-versa. Dessa forma, o atuante/dançarino em cena

¹⁰ Sempre que usar o termo “fenômeno” relacionado ao que se processa e é gerado no/pelo corpo do atuante estarei fazendo no sentido da percepção global que esse e/ou outro sujeito tem acerca de tais processos em seu corpo, ou seja, a sua corporalidade e corporeidade. Vieira (1994, p. 23 apud GREINER, 1998, p. 38) diz que “[...] eventos em cadeia são processos. Quando os processos são percebidos por um sujeito, são fenômenos”.

imersão em estados, alcançando corporeidades, mas não as interpretando. Vivenciando-as em seu corpo, num trânsito de fluxos (externo-interno / interno-externo) que convoca sempre outros registros, na medida em que a relação com o espaço-tempo no qual está imerso ocorre de modo específico a cada experiência. É disso que também falava Brook (2010) ao propor o termo “re-presentação” para se referir às atuações marcadas por esse tipo de processos.

Esses pensamentos levam as reflexões desse estudo, sempre, à uma confluência que vai desembocar no corpo do atuante. Então, compartilhemos um olhar:

O corpo [...] pertence de pleno direito à estirpe identificadora do homem. **Sem o corpo**, que lhe dá um rosto, **o homem não existiria**. Viver consiste em reduzir continuamente o mundo ao seu corpo, a partir do simbólico que ele encarna. **A existência do homem é corporal**. (LE BRETON, 2011, p. 7. Grifos meus)

Assim, as linhas de reflexões que atravessam este Interstício colocam o corpo como fio condutor do processo criativo de DÔ, por entender, em consonância com o que suscita David Le Breton (2011), que o tratamento social e cultural atribuído ao corpo, junto aos valores e traços que o singularizam, acabam por dizer muito da pessoa, bem como, da sua existência na estrutura sociocultural na qual está imersa.

Sendo o corpo, como pondera esse sociólogo, o núcleo da ação individual e coletiva do simbolismo social, seria ele uma rede de potencial relevância e alcance para melhor entender os fenômenos culturais contemporâneos, como é o caso dos processos de hibridização.

No que tange ao campo das artes do espetáculo, especificamente, Patrice Pavis (2008, p. 9) compreende que,

no teatro, o palco e o ator representam sob a mesma ambiguidade do meio natural e do objeto artificial construído¹¹. Tudo tem a tendência a transformar-se em signo, a semiotizar-se. Inclusive, a utilização natural do corpo do ator insere-se numa prescrição do sentido que exige da carne hesitante a sua parte de artificialidade e codificação.

¹¹ Pavis (2008) utiliza essas expressões para justificar o que entende por processo de enculturação, desenvolvendo um discurso que defende a ideia de cultura (ou “ordem cultural”) como “artificial”, uma vez que produzida pela arte do homem, logo criada; e a ideia de natureza (ou “ordem natural”): “tudo que é universal, no caso do homem, depende da ordem natural e se caracteriza pela espontaneidade; tudo aquilo que se disciplina por uma norma pertence à cultura [...]” (LÉVI-STRAUSS, 1949*, p. 10 apud PAVIS, 2008, p. 9). Essas dimensões se opõem tal e qual o “adquirido” é oposto ao “inato” e a “criação” ao “espontâneo”.

*LÉVI-STRAUSS, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris: PUF, 1949.

É importante, porém, não perdermos de vista que a artificialidade e a codificação na qual pode se inserir a corporalidade orgânica do atuante, no movimento de semiotização para a cena, não implica uma padronização ou a simples realização de uma estrutura gestual prescrita.

Esse movimento pode se proceder em diálogo com as particularidades do corpo de cada atuante, cujo ato criativo pode ocorrer de acordo com as suas experiências e vivências corporais singulares. Essa é uma das possibilidades a partir das quais a corporalidade pode alcançar o potencial de semiotização.

Nessa ressalva podemos encontrar eco ao que Tadashi Endo disse, tanto em suas conversas com Bando de Teatro Olodum, quanto em sua entrevista para este estudo, ao colocar-se em oposição a uma “imitação do butô”. Ele ressalta sempre que existe um pensamento, uma filosofia, um espírito butô que precisa ser respeitado, mas não imitado por meio de codificações ou formas arquetípicas a serem fielmente seguidas. Isso refletido aparece de modo muito claro nos procedimentos para criação e, também, nos discursos dos atuantes.

Em suas próprias palavras, Tadashi diz acreditar que

[...] tudo é Butoh, se você constrói seu trabalho dentro dos princípios da filosofia Butoh. [...] Para mim, qualquer dançarino de Butoh, ou pessoas que desejam dançar Butoh, todos são aceitáveis e possíveis, desde que não percam a noção de que são peixes diferentes nadando no mesmo rio, no mesmo rio do Butoh. (ENDO, 2005, p. 13)

Com esse pensamento em mente, retomo o contexto da segunda seção do estudo que desenvolvi no Mestrado¹², no qual me dediquei justamente ao potencial poder de semiotização do corpo, através de uma análise da corporalidade e da corporeidade dos atuantes de *Bença*. Diante do que observei naquele processo criativo do Bando de Teatro Olodum, acompanhando a criação daqueles sujeitos agentes, pude reconhecer e ressaltar o caráter fundamental do corpo e o modo como ele foi definitivo naquele processo e como aquilo se perpetuou e constituiu um dos alicerces da dinâmica de articulações naquela encenação.

Cheguei à conclusão, diante daquele processo, que é também através dos corpos, dinamicamente relacionados com a profusão de elementos cênicos, que se manifesta a transculturalidade na poética do Bando de Teatro Olodum.

¹² Para a pesquisa de Mestrado acompanhei, durante o ano de 2010, o processo de criação do espetáculo *Bença* (2010), do Bando de Teatro Olodum, em Salvador-Bahia.

Essa percepção anunciaria, junto à perspectiva de uma poética transcultural, uma das dimensões abarcadas pelo conceito de teatralidade híbrida que assumi naquele estudo e que retomo aqui: corpos alterados que complementam e estabelecem uma rede de enunciação que, por sua vez, aglutina os paradigmas das teatralidades híbridas, das poéticas transculturais.

Aproveitarei, então, esse espaço para colocar em diálogo algumas reflexões que desenvolvi naquela ocasião com essas outras que desenvolvo agora. Invisto, porém, apenas no diálogo, sem qualquer iniciativa de cunho comparativo. Busco o contato e, ao mesmo tempo, o distanciamento, a dinâmica, os contornos ímpares, sem qualquer iniciativa de anexação de uma poética à outra. Faço isso, antes de tudo, pelo fato de que os atuentes de ambas consideram DÔ como reflexo de um processo iniciado em *Bença*.

Avancemos no diálogo pelo trânsito fluído pelo qual passa o sujeito no processo de atualização contínua no decorrer da sua existência, criando e recriando a Si mesmo, potencializando a sua multiplicidade, suas múltiplas identificações. A partir disso, tratarei das diferentes possibilidades de articulações viabilizadas pelas e nas teatralidades híbridas, com enfoque no que é gerado pelas corporalidades/corporeidades dos atuentes de DÔ.

É sobre esse movimento transculturador, no qual o corpo do atuante transcultura, reinventa-se e revela-se como “mídia”, que me debruçarei, de modo mais preciso, na última parte desse interstício.

III.1 Ser e não ser: a “lógica do E” e as potencialidades do corpo em DÔ

Partamos aqui da fala do atuante Leno Sacramento:

*[...] é difícil dizer que não [está representando uma personagem], entendeu?! Porque a vida da gente é um personagem. A gente sempre tem que tá colocando um personagem. [...] Eu acho que quando a gente começa e diz: “Meu nome é Melquesolen Sacramento dos Santos. Meu nome artístico é Leno Sacramento”. É você fazendo aquilo tudo, mas que não foge de um personagem que você usa no dia a dia pra pegar um ônibus, pra comprar um pão, sabe?! Então, eu acho que é mais ou menos isso.*¹³

¹³ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.



Foto 19 - Melquesolen Sacramento dos Santos: Leno Sacramento. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Assim como esse atuante se “(re-)presenta” em DÔ, também o fazem seus pares de cena. Leno nos faz retornar aqui à questão da representação nessa poética e nos leva a outra dimensão que atravessa essa problemática. Imerjamos nela.

“Ser *ou* não ser... eis a questão”¹⁴: uma das problemáticas ontológicas mais conhecidas no universo da dramaturgia shakespeariana, também atravessava o pensamento do sujeito iluminista no que tange à percepção de si como sendo dotado de uma identidade unificada (HALL, 2006).

A perspectiva ontogênica, por sua vez, ao lidar com as identificações, opera com o olhar, a percepção e o pensamento do homem contemporâneo. À luz dessa abordagem, há um enfoque na multiplicidade e nas potencialidades desse sujeito por se realizar na diferença, na distinção, nas associações e identificações, não em oposição.

A proposta de troca da conjunção alternativa *OU* pela conjunção aditiva *E* na famosa fala shakespeariana pode ser relacionada ao pensamento deleuzeano de dinamização e desenraizamento do verbo *SER*. Uma outra abordagem do sujeito

¹⁴ Frase proclamada por Hamlet. cf. SHAKESPEARE, William. **A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca**. Disponível em: www.escolasesc.com.br/public/files/44.pdf. Acesso em: 15 mai. 2012, p. 33.

que destitui o fundamento, anula o fim e o começo na instauração do que Deleuze e Guattari (1995) chamam de “lógica do E”: uma outra maneira de se mover, partindo do e pelo meio, entrando e saindo, sem começar e nem terminar.

Essa lógica permite o trânsito fluído pelo sujeito que se atualiza continuamente no decorrer da sua existência, criando e recriando a si mesmo, sendo autor da sua multiplicidade, estabelecendo suas múltiplas identificações.

“Ser e não ser” pode ser compreendido, ainda, como um princípio da contemporaneidade e, bem como, das poéticas híbridas. Olhemos, então, para os corpos dos atuantes de DÔ à luz dessa revisão ontogênica. Afinal, como diz Roubine (1995, p. 11), “é próprio do ator ser ao mesmo tempo um e múltiplo”. É próprio do ser humano, completaria eu.

Esse entendimento faz eco ao estado levantado por Leno Sacramento no discurso inicial desse intertítulo: um modo de ser/estar que cria “personagens” enquanto corporalidades vivenciadas no palco e fora dele. São os corpos desses atuantes criando suas multiplicidades.

Não há, nesse caso, um abandono de Si para se tornar alguém que não se é. Mas um processo que agrega criações e que, por sua vez, podem ou não ser estendidas à vida cotidiana desses sujeitos. Trata-se de experiências vivenciadas no corpo, um lugar de onde não se apaga, na medida em que, como pontuou Tadashi, a memória corporal é impossível de ser esquecida.

Não raro, no discursos dos atuantes do Bando, o corpo e as dimensões nele implicadas aparecem como elementos mais impactados pela prática do butô trazida por Tadashi Endo. Diante disso, torna-se oportuno retomar aqui a reflexão introdutória da segunda seção do meu estudo de Mestrado, para poder encaminhar uma discussão específica acerca da corporalidade de DÔ.

Naquela oportunidade comecei a refletir trazendo a conclusão a que chegou Peter Brook (2010, p. 14-15) ao ponderar quanto à interferência da cultura sobre o corpo: “O elemento fundamental é o corpo”, enfatizou ele. Essa percepção também permeia a criação do butô, numa conjuntura na qual o corpo era considerado sempre o mais importante, nunca visto como um mero meio de expressão. E, mesmo quando Hijikata, nos anos 1960, encontrava-se influenciado pelo universo literário, o corpo era o lugar das soluções, a palavra era “[...] transformada em carne, ossos e músculos [...]” (GREINER, 1998, p. 21).

Assim, para validar o impacto das referências culturais sobre o corpo, Brook (2010) ressaltou o óbvio: todos os sujeitos ao redor do mundo, qualquer que seja

sua raça, sua etnia, têm corpos semelhantes, diferenciam-se apenas em cor e estatura, mas, em geral, “a cabeça está sobre os ombros, e o nariz, os olhos, a boca, a barriga e os pés ficam nos mesmos lugares” (Ibid., p. 14-15).

Valdinéia Soriano, ao avaliar como procedeu e os impactos ocasionados sobre seu corpo diante das dificuldades encontradas para se adaptar e se apropriar da prática sugerida por Tadashi Endo, disse:

Então, eu trabalhei isso no meu corpo. E isso reflete, hoje, nas aulas. [...] A gente ensaiando Áfricas [outro espetáculo do Bando de Teatro Olodum], ontem, eu fiquei pensando: o desenhar o braço, que, às vezes, você vai, bota, mas não desenha. O desenhar o braço. Isso acaba refletindo no que vem daqui pra frente, sabe?!¹⁵

Ela estava se referindo a alguns dos princípios trazidos pelo mestre de butô para a construção do movimento. Vejamos bem: princípios, não códigos ou formas arquetípicas. Tratam-se de elementos que estão abrigados no que já foi mencionado aqui, à luz das palavras dele, como sendo o “espírito butô”.

Em diferentes termos, tanto a fala de Leno quanto a de Valdinéia, bem como as reflexões de Brook (2010), dizem que as culturas atuam sobre os corpos dos atuantes de tal maneira que estes passam a refletir as referências com as quais interagiram. E é isso que determina a diferença entre os corpos.

As corporalidades desses atuantes, num intercâmbio de interferências, foram marcadas e marcam as culturas nas quais são produzidas. Nessa dinâmica, tudo vai depender das experiências vivenciadas por cada sujeito e os registros disso em seu corpo.

Assim, os processos relacionados a isso estariam relacionados às culturas que lhes influenciaram, que lhes impactaram. Isso porque os gestos, produtos gerados pelos corpos dos atuantes em ação, estão para além da cultura do corpo que as gera. Em se tratando das criações para o teatro, especificamente, o significado do gesto criado pelo atuante não implicaria, necessariamente, uma ligação (direta ou indireta) com a sua cultura, pois, como lembra Brook (2010, p. 63),

podemos atribuir qualidade e significado a um gesto, mesmo que não pertença à nossa cultura. O ator precisa ter consciência de que qualquer movimento que execute pode continuar sendo uma casca vazia ou algo que ele preencha conscientemente com uma significação autêntica. Só depende dele.

¹⁵ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

Em consonância com essa percepção é que podemos estabelecer uma relação com os processos desenvolvidos na poética de DÔ no que diz respeito ao que foi criado pelos atuantes, através dos movimentos gerados em seus corpos. Houve um investimento de Tadashi Endo, junto a eles, em corporalidades sócio, histórica e culturalmente construídas.

É dessa forma que, em DÔ, reconhece-se o corpo como uma rede “caótica” de atualização e re-presentação de articulações transculturais. Isso seria reflexo das dinâmicas propostas para a poética e pela própria encenação que, por sua vez, refletem também as transformações acentuadas na Pós-modernidade quanto ao fazer teatral, cujas características sinalizam que,

mais ainda que nas outras artes, no teatro, o corpo é o depositário dessas modificações enunciativas: o corpo não pode ser esvaziado para evidenciar atemporalidade e também não pode ser utilizado para elaborar códigos gestuais característicos de outros séculos [...]. (ALICE, 2010, p. 28)

Reflitamos a partir de uma situação do processo criativo. Já foi citado aqui como, em um dos encontros da primeira fase da criação, em fevereiro de 2012, Marcio Meirelles, diretor do Bando, propôs um exercício aos atuantes relacionado à energia de um orixá. Os atuantes deveriam buscar uma corporalidade considerando esse elemento, as sensações que o mesmo lhe provocava, no sentido de re-presentá-lo.

Surgiram, então, corpos com diferentes qualidades energéticas, ritmos, pesos. Determinados movimentos e formas corporais começaram a desenvolver-se, energias a se expandir pelo espaço e a criar atmosferas diferentes a cada elaboração. Posteriormente, elas foram sendo compartilhadas, uma a uma, como o grupo.

Ao meu olhar, naquele momento, não interessava muito qual orixá havia motivado aquele estado, aquela criação, mas o trânsito daquelas qualidades energéticas por entre as energias dos corpos dos atuantes, que criavam corporalidades e corporeidades próprias, naquela situação cênica.

Ao final do exercício, Tadashi Endo levantou o quão difícil era, para ele, assimilar essa energia pelo seu próprio corpo e transformar isso naquilo que foi mostrado, considerando que se tratava de algo que não era tangível. Então, ele questionou se aquilo, para os atuantes, seria crível. Se eles acreditavam que conseguiram sentir e “corporificar” numa “dança própria” a energia do orixá.

Uma das atuantes, Valdinéia Soriano, disse que, por acreditar naquilo que estava fazendo e por reconhecer, em seu corpo e no corpo do outro, as energias

dos orixás, com a qual esse outro também acreditava estar lidando, então, isso acabava se tornando crível.



Foto 20 – Re-presentações das energias dos orixás em trânsito nos corpos dos atuantes.
Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Esse caráter tem a ver com as re-presentações criadas, o que foi fomentado no exercício proposto por Meirelles. Criações que perpassaram pela corporificação de determinados elementos e sensações, que transcorreram pelo corpo, pelos atributos físicos, pelo peso, pelo ritmo, pela voz, pelas energias próprias de cada um daqueles atuantes.

Assim, esse trânsito fluído, movido por uma atualização e subjetivação do corpo daqueles atuantes, “re-presentou a energia” daqueles orixás, nas formas específicas de cada um daqueles corpos. Logo, os resultados obtidos com o exercício proposto por Meirelles – que, posteriormente, viriam a se tornar um dos momentos do espetáculo¹⁶ – não foram frutos de uma imposição de regras de movimentos, de posições arquetípicas de um lado ou de outro, das danças afro ou do butô.

¹⁶ Ver fotos 13 e 20.

Essa abordagem é algo, inclusive, que marca o pensamento butô: sua prática investe, para quem começa a dançá-lo, numa transmissão de “regras de organização”, de princípios, e não de “regras de módulos de movimentos”, por exemplo.

Há um enfoque naquilo que cientistas como Antonio Damásio¹⁷ e Richard Dawkins¹⁸ detectam como uma “qualidade” encontrada no corpo, “[...] sem necessidade de inventar nada além disso, a não ser nos próprios artefatos: naquilo que o corpo constrói” (GREINER, 1998, p. 82).

A atuante Valdinéia Soriano descreveu o resultado desse último exercício citado e do modo como isso se deu nas relações transculturais dentro da poética de DÔ:

Na montagem, inclusive, a gente fez orixá. Ele trouxe muito pra isso. Ele queria que a gente tivesse essa referência do afro dentro do que ele estava mostrando, dentro do que ele tava pedindo. Então, a gente fez orixá. Ele pediu pra cada um criar movimentos de orixá e, depois desses movimentos orixás, ele foi transformando no que é... no finalzinho [do espetáculo], todo mundo dança juntinho. Ali é movimento de orixá. Tem Iemanjá, tem Ogum, tem vários.¹⁹

Olhando para esse discurso e para situações como a que foi descrita há pouco, ambos oriundos do processo criativo de DÔ, o quadro que se delineia nos fala muito acerca do modo como a prática do butô sobrevive em diferentes corpos: há um processo no qual os mesmos são atravessados por essa prática, transformando-a (e por ela sendo transformados) e levando-a para um outro lugar.

Esse outro espaço-tempo é o campo da hibridização, o “terceiro espaço”, um universo intervalar no qual o corpo, enquanto mídia aberta, que não está isolada, vai trabalhar internamente com as informações do mundo exterior. Isso quer dizer que essas informações passam, ainda, a ser contaminadas por esse campo interno e, ao se multiplicarem, a partir de novas internalizações – como aquelas sinalizadas por Valdinéia no trabalho com a energia dos orixás – é que se opera o trânsito.

Em dinâmicas assim é que o butô ganharia sobrevivência em corpos diversos:

[...] não são apenas os aparatos ou a “boa aparelhagem para uma replicação” que determinam o sucesso do processo evolutivo [do butô]. Obedecendo os limiões de replicação de toda cadeia evolutiva, entraria em jogo também a forma como as informações replicantes se adaptam a um molde, no caso, ao corpo. Isso quer

¹⁷ DAMÁSIO, Antonio R. **O erro de Descartes**. São Paulo: Companhia de Letras, 1996.

¹⁸ DAWKINS, Richard. **The extended Phenotype**. Oxford: Oxford University Press, 1982.

¹⁹ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

dizer que os replicantes não sobrevivem apenas por causa das suas propriedades (como informações teóricas, discursos, propostas mirabolantes), e sim, devido aos efeitos que elas causam em outros corpos. (GREINER, 1998, p. 75)

Ora, estamos falando de butô a partir de um exercício de internalização e representação de energias de orixás. Ou seja: por aproximação, o pensamento que permeia a prática butoísta, na poética de DÔ, atravessa as práticas daqueles atuantes junto às referências culturais que atravessam seus saberes e fazeres.

Outrora, essa discussão instauraria problemas sérios, especialmente no que tange à apropriação ou “adaptação”, não só do butô, mas ainda outras práticas artísticas intimamente ligadas a determinadas tradições culturais, como também o são aquelas das culturas afros.

Christine Greiner (1998), que muito vem sendo citada nesse estudo, traz essa problemática quanto a prática do Butô fora do Japão. Ela fala em um corpo formatado dentro daquela rede de informações específicas e levanta a questão de como corpos “não formatados” de acordo com as “leis” dessa rede realizariam a dança butô.

Essa questão, ao que parece, foi respondida por Tadashi Endo, em sua entrevista durante essa pesquisa. Esse mestre de butô explicou que, no processo de DÔ, ele não via a cultura afro ou afro-brasileira, mas diferentes individualidades. Diversos modos de atuar, de estar em cena.

Nessa perspectiva, na criação com o Butô, Tadashi reconheceu, segundo suas palavras, que aqueles atuantes tinham o sentimento e o poder da dança, só não a técnica. O que, para ele, não era o mais importante. Tadashi acredita que Butô é tudo, que é mais que dança, que existe sem uma técnica ou forma. Segundo ele, não se ensina Butô. Butô seria filosofia, pensamento, vida. Para ele, a vida é importante para o Butô.

Em entrevista para o Festival de Londrina, Tadashi traz essa perspectiva ao lançar um olhar sobre a prática do Teatro Ocidental. Disse ele:

Eu vim para o teatro não para estudar ou pesquisar. Eu queria descobrir algo pelo que eu era fascinado desde criança. Teatro, circo, feira e eventos como esses. [...] Na Europa, o teatro e a dança etc. têm um estilo, expressão e pretensão altamente conceituais, intelectuais, o que muitas vezes bloqueia a criatividade e a vivacidade. Você não pode ser livre, intenso e transparente.²⁰ (ENDO, 2014, p. 2-3)

²⁰ I came to theater not to study or research. I wanted to discover something I was fascinated from as a child. Theater, circus, fair and events like these. [...] In Europe theater and dance etc. have high

Daí o porque dele investir no trânsito de práticas entre o que lhe interessava na arte teatral, nas culturas e naquilo que os sujeitos com os quais trabalhou traziam para o seu trabalho e aquilo que ele tinha como princípios do butô, para o que ele preserva o respeito.

Valdinéia Soriano, atuante, também tocou na questão da prática do butô em diferentes contextos ao reconhecer que: “*Você conhece aqui, mas o seu tá aqui [aponta lugares diferentes]. Esse pouquinho que você viu aqui, o quê que você pode botar do seu? [...] A gente ficou livre pra buscar lá e jogar aqui, sabe?! Fazer essa mistura*”²¹.

A poética de DÔ, em si, parece responder a essa problemática que, em minha opinião, surge ultrapassada, mesmo no contexto da produção da obra de Greiner, na década de 1990, quando os estudos culturais já, há algum tempo, davam conta desses trânsitos.

Ademais, o próprio pensamento butô abriga essa potencial abertura às apropriações. Primeiro, por reconhecer o corpo como mídia aberta e, logo, em um processo contínuo de internalização de novas informações. E, depois, porque, historicamente, o butô veio se (re)elaborando a partir de trânsitos e interferências de culturas diversas. Basta que olhemos para os diversos deslocamentos (geográficos, ideológicos, culturais, internos, dentre tantos outros) desenvolvidos por seus precursores.

Não fosse o bastante, estamos falando de uma poética que envolve um *modus operandi* específico: o butô de Tadashi Endo e a teatralidade do Bando de Teatro Olodum. Ambos marcados por poéticas porosas e generosas diante do movimento transcultural, do trânsito fluído no espaço-tempo do híbrido, da cena contemporânea.

Daí o reconhecimento pelo atuante Leno Sacramento: “[...] *em algum momento que a ficha caiu, eu disse: eu tô fazendo Butô, sabe?! Aí a galera dizia: é Afrobutô. Eu dizia: não é Afrobutô, é Butô! Eu tô fazendo Butô. Agora, o Butô com minhas referências, né?! Com minhas vivências...*”²².

intellectual conceptional style, statement and pretension which very often blocks the creativity and liveliness. You cannot be free or emotional clear and intense. (ENDO, 2014, p. 2-3)

²¹ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

²² Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

E, justamente por abrigar o trânsito entre as suas referências, aquelas trazidas por Tadashi Endo e as demais próprias das culturas afros e do *butô* da tradição japonesa, que pode ser reconhecido que há, em DÔ, sim, uma prática atravessada pelos princípios, pelo “espírito *butô*”.

Trabalhemos com essa perspectiva para tratar desse híbrido específico, que, no espaço-tempo dessa poética, ultrapassa, nas multiplicidades corporificadas, a problemática ontológica do “ser ou não ser”, na medida em que admite o “Ser” em sua complexidade.

Assim, o movimento proposto nessa poética revela, antes de tudo, a abertura sugerida pelo processo de “tradução cultural” do qual fala Homi Bhabha (1996), ao sinalizar que nenhum sentido, símbolo e/ou significante cultural exige uma alienação e secundarização em relação a si mesmo para aproximar-se do que seria o “originário”, uma vez que todas as formas culturais estão além de qualquer essencialismo: “[...] não há ‘em si mesmo’ ou ‘por si mesmo’ no interior das culturas, porque elas sempre estão sujeitas a formas intrínsecas de tradução” (Ibid., p. 36).

À luz dessas considerações dos atuantes de DÔ, de Tadashi Endo e de Bhabha, é que podemos olhar para a possibilidade e o “poder” de associação, identificação, apropriação, transferência, aproximação, transformação e/ou, nesse caso, transculturação por entre os matizes culturais atualizados nesse projeto poético.

O que está sendo sugerido é que os atuantes da poética de DÔ revelam, além das diferenças, identificações, aproximações e atualizações de referências culturais diversas, por meio da corporificação destas e do investimento numa corporalidade específica, que nasce dos corpos de cada um deles.

A isso é que está aberta a contemporaneidade, o pós-moderno ou, como sugerem alguns, o “neobarroco”²³. Há uma abertura para a atualização dessas múltiplas referências culturais num corpo transcultural, numa poética contemporânea. Criou-se, em DÔ, um corpo e um *corpus* híbrido.

Assim, seria oportuno dispensar as oposições e incorporar a atualização e o dinamismo como vetores que atravessam as poéticas híbridas e os corpos dos atuantes que as animam. Essa sugestão pede que observemos espaço-tempo da cena, como lugar onde esse atuante atualiza as potencialidades de seu corpo.

²³ cf. Giorgio Agamben, François Frimat, Stuart Hall, Homi Bhabha, Jean-François Lyotard, Michel Maffesoli, Gilles Deleuze.

O uso do corpo para re-presentar as multiplicidades e a complexidade implicadas no indivíduo que habita a cena implica atualizações do próprio sujeito, bem como dos modos de percepção e da maneira como esses corpos operam. Talvez nesse sentido, e somente neste, possamos falar em *novo*. Não se trata, pois, de criar uma novidade absoluta, mas outras formas de organizar o *modus operandi*, um pensamento, uma obra artística, uma poética, um corpo.

As considerações trazidas nesse estudo, desse modo, são reflexos de uma percepção do corpo encarnado como potencial marca de “distintividade”, levando em conta a complexidade do “ser”, numa perspectiva ontogênica, isto é, que o toma enquanto: social, cultural, dinâmico, em constante trânsito, aberto a associações e identificações, a traduções e a traduzir, em atualização contínua. Enfim, humano.

É por essa razão que os trânsitos se tornam possíveis. Porque é a isso que se abre a hibridização: ao contato, ao diálogo, à percepção das potencialidades de semiotização do corpo, às reformulações paradigmáticas da cena.

Peter Brook, ao encenar *A tempestade*, de Shakespeare, colocou um “Próspero” negro no palco, representado por um ator africano. O próprio encenador, em entrevista ao *Le Monde*, revelou que não se tratava apenas de uma forma de combate ao racismo, de reivindicação de um lugar:

[...] não é só isso. É também a consciência de uma riqueza extraordinária: **a África é o humano**. E, se quiser, em seu teatro, dizer algo sobre a humanidade, não pode fazê-lo sem essa contribuição. É simples assim. Foi por isso que fiz “A Tempestade” [de Shakespeare] com o ator malinês Sotigui Kouyaté no papel de Próspero.²⁴

O que essa compreensão de Brook estaria sinalizando é que não é apenas uma questão de colocar atores representando determinados personagens, estereotipadamente definidos com determinados traços físicos e/ou culturais, num investimento apenas de distintividade étnica ou de uma ação sem precedentes. A teatralidade do Bando já ultrapassou isso. O butô de Tadashi também. É característico da trama contemporânea a subversão desse tipo de abordagem.

No movimento desses sujeitos agentes, de artistas contemporâneos, há algo voltado muito mais para oferecer acesso a redes, epistemológicas e culturais, que entrecruzam peculiaridades e que oferecem relevância para qualquer sujeito, grupo, tempo e espaço.

²⁴ Trecho de entrevista de Peter Brook à Fabienne Darge originalmente publicada no *Le Monde*. Ver: DARGE, Fabienne. **O homem câmera**. Trad. Luiz Roberto M. Gonçalves. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/75697384/Entrevista-de-Peter-Brook-Na-FSP>. Acesso em: 26 mar. 2012.

Perpassa, desse modo, pela filosofia que, nas palavras da atuante Valdinéia Soriano, permeou o pensar/fazer em DÔ:

[...] DÔ é essa mistura. DÔ fala de energia interna. Da relação você com você e, depois, você com o outro. Primeiro, você se entende. Primeiro, você se descobre, você se tranquiliza. Depois, você joga pra o outro. O que você joga pra o outro é o que o outro vai dar pra você. Então, essa relação de você com o outro e com o universo inteiro. Como é que você se relaciona. Essa coisa da transformação. Todo mundo hoje quer se transformar, sabe?! [...] Isso é transformar também o seu corpo. O porquê disso. Que relação é essa com a transformação do universo. Eu acho que DÔ fala disso: a energia sua que, conseqüentemente, colabora com a energia do universo.²⁵

Então, quando o corpo passa a operar nesse campo de relações, percepções e trocas é que as culturas se intercambiam. E, nesse lugar, não se tornam primordiais cotejamentos geográficos e/ou especulações hierárquicas e dualistas. Afinal, a contemporaneidade tem por um dos seus princípios os deslocamentos de todas as naturezas.

Assim, é importante não perder de vista que todas as culturas estão passíveis de traduções culturais e isso não implica uma alienação ou secundariedade daquela que traduz, que simula, que transforma, que atualiza, etc., diante daquelas das quais se bebe dos matizes e vice-versa.

É fundamental, nesse caso, ao clamar por uma distintividade, perceber que o ato de tradução cultural, seja como re-presentação e/ou atualização, dispensa qualquer tipo de essencialismo e/ou prioridade criativa, uma vez que, o “originário” está sempre passível de ser traduzido.

Desse modo é que, como pontua Bhabha (1996, p. 36), não se trata de reforçar uma prioridade, mas de reconhecer que

*[...] nunca pode ser dito que tenha um momento antecedente, totalizado de sentido ou de ser – uma essência. E o que isso quer dizer é que as culturas só são constituídas em relação a essa alteridade interna à sua própria atividade formadora de símbolos que as faz estruturas descentradas – e que através desse deslocamento ou liminaridade abre-se a possibilidade de se articularem práticas e prioridades culturais *diferentes* e mesmo incomensuráveis. [...] o ato de tradução cultural [...] nega o essencialismo de uma dada cultura antecedente, original ou originária, [...] **todas as formas de cultura estão continuamente num processo de hibridização.** (grifos meus)*

²⁵ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

À luz dessa perspectiva é que sugiro que olhemos para as livres aproximações e (re)criações do butô e das referências afro nos corpos dos atuantes de DÔ, em todos os seus processos de deslocamentos. É importante perceber esses movimentos como resultado de práticas criativas e culturais que se articulam na diferença, sendo o corpo, nesse caso, um “lugar” de atualização do atuante dessa poética híbrida.

Uma poética na qual acolhe-se o corpo em suas potencialidades de internalizações e de reinvenções. Falemos disso a partir daqui.

III.2 O “corpomídia” e as reinvenções de Si na poética de DÔ

Em fevereiro de 2012, foi instaurado, na primeira etapa do processo criativo, um espaço-tempo de experimentação: corpos em cena; intervenções sonoras diversas; criações com seu corpo e com elementos externos; os atuantes em relação. Havia uma espécie de caos criativo: múltiplas sonoridades, ruídos, vocalizes, relações corpo-corpo e corpo-objeto/instrumento musical. Formaram-se dinâmicas corporais múltiplas e individualizadas, de tal maneira que cada corpo estava dentro de uma criação própria, numa vivência ímpar.

Após essas experimentações, Tadashi Endo, diretor, que estava mediando aquela situação, desenvolveu um diálogo com os atuantes acerca das possibilidades de dinamizar os movimentos, em formas e ritmos, de modo a envolver o corpo todo, em dimensões, abrangências e diferentes usos. Ele pontuou, ainda, a importância de se atentar para os detalhes na construção do movimento.

O diretor sugeriu que os atuantes investissem numa experiência criativa que convocasse diferentes movimentos, até que cada um sentisse a movimentação e dançasse, criando uma coreografia para si mesmo, entendendo que cada um "pode fazer uma coreografia para o seu próprio corpo", disse ele.



Foto 21 – Tadashi Endo e Elane Nascimento (ao fundo). Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Dito isso, Tadashi pediu que a música caótica que permeava a experimentação fosse retomada e ele mesmo começou a dançar, livremente, criando uma coreografia própria e convidou os atuantes a fazerem o mesmo. Logo todos se envolveram num caos cênico, dançando, tocando, criando sonoridades, ruídos vocais, enfim, criando coreografias para os seus corpos. Naquele experimento acabaram reinventando modos de se movimentar, como se transculturassem as possibilidades de ação do seu corpo.

Sigamos com essas imagens em mente.

O quadro descrito há pouco, inspirado pelas situações daquele momento de experimentação, conduz à percepção de algo óbvio, mas que precisa ser reforçado como princípio das relações que ali se estabeleceram. Processos e fenômenos que atravessaram a criação e o movimento transcultural que a permeia e que por ela também é fomentado.

Aqueles são corpos em vida e como tais se constroem e se reconstróem a partir da ação, num *continuum*. Enquanto rede semântica, epistemológica e enunciativa, o corpo vivo estaria presente em todo tipo de ação, nos diversos fluxos da vida. É, então, a ação que gera outras redes, outras identificações, apropriações e aproximações, reinvenções. Estas, por sua vez, são propulsoras de outras ações.

Esse movimento intercambiado não se dá de forma isolada. Ele se desenvolve dentro de um contexto, de um espaço-tempo que vai impactar sobre as redes de ações desencadeadas. Envolve, nesse sentido, de acordo com as considerações de Greiner (2005), uma aliança irreversível para os estudos do corpo: a aliança entre natureza e cultura.

Essa relação “umbilical” é algo, obviamente, que não surge no nível dos estudos científicos. O seu reconhecimento é que, talvez, apareça no universo das teorias do corpo. Mas, em algumas culturas africanas, desde sempre, reconhece-se uma relação entre o corpo e a natureza. No candomblé, por exemplo, uma religião de matizes afro, compreende-se que a ancestralidade vem desse lugar, dessa relação, antes mesmo do homem se tornar o que é hoje, o que, por sua vez, é resultado dessa natureza e se desenvolveu nas relações, sob os impactos e intercâmbios culturais.

Na introdução do segundo capítulo da minha dissertação de Mestrado²⁶, trouxe algumas noções do que seria a ancestralidade. Dentre elas retomarei aqui aquela que nasce da experiência, da vivência com as culturas afro.

Em uma das palestras ministradas para o Bando, como fonte de pesquisa para construção do espetáculo do *Bença*, Valdina Pinto (ou Makota Valdina, como é conhecida em função da sua iniciação ao candomblé), uma das principais representantes das religiões de matizes africanas na Bahia, expõe seu entendimento do que seria a ancestralidade:

Ancestralidade é um tempo que não é o humano. Os orixás, os ancestrais, o são porque vieram antes, porque a natureza veio antes do ser humano. Quando surgiu o protótipo do homem, já existia tudo para evolução da raça humana. Isso é que é a essência do orixá. Na natureza é que está a essência do que se cultua no candomblé. E como ancestrais, eles vieram antes e nós somos resultado disso. (Informação verbal)²⁷

Também de acordo com alguns princípios da dança butô, como já foi pontuado aqui, em determinados conceitos relacionados ao lugar que o homem passou a ocupar, ao constituir-se enquanto sujeito no universo, há uma quebra de fronteiras que problematiza justamente os limites de “estados fundamentais”: ser vivo, ser humano, ser pessoal. Diante e por entre o “corpo morto”, enfatizou Greiner (1998, p.

²⁶ cf. LÍRIO, 2011, p. 61.

²⁷ Informação verbal colhida e registrada em vídeo a partir de uma palestra ministrada ao Bando.

59), “conceitos de inteligência, consciência, pensamento e cultura perdem a marca do antropocentrismo, prolongando-se pela natureza”.

Esses trânsitos continuamente intercambiados são fundamentais para que se possa compreender as redes estabelecidas pelo corpo em ação. São movimentos invisíveis que atravessam os corpos dos sujeitos, essa rede carregada de sentidos e significações, potencializando múltiplas corporalidades e as subjetivações nelas implicadas.

Foi nesses movimentos de trocas com o espaço-tempo que os envolve que operaram os corpos dos atuantes de DÔ, ao reinventarem-se, ao criarem suas próprias danças, coreografias próprias de cada corpo. É esse o princípio do “corpomídia”, na interpretação de Greiner (2005): o corpo como resultado de uma série de agenciamentos, negociações e mediações entre as informações, as referências que transitam por ele com aquelas que o mesmo já traz consigo.

Nesse sentido é o que os atuantes de DÔ potencializaram suas corporalidades num movimento de transculturação que perpassa pela complexa aliança natureza-cultura, pelas múltiplas culturas e redes epistemológicas em relação e em representação nessa poética. Isso, segundo os próprios atuantes, pode ser sentido no corpo. Leno Sacramento diz: “*Todos os meus músculos sentem depois do espetáculo, sabe?! Eles estão lá tensos, relaxados... tá o tempo todo em movimento*”.²⁸

Seria esse o estado e o processo que envolvem o corpo vivo, em ação, subjetivando-se, corporificando invisibilidades. Esse lugar do invisível é, também, outro elemento importante no butô, na medida em que no espaço intervalar entre o interior e o exterior dos sujeitos operam processos que não portam visibilidade plena. Nesse sentido é que Greiner (1998, p. 38) afirma que “butô é sobre o que não se vê, mas lá está, em trânsito”.

Nelson Rodrigues, no ano de 1978, em entrevista ao programa Vox Populi, disse que o “o óbvio é invisível”. Algo semelhante à compreensão de Le Breton (2011, p. 8) quanto à obviedade que os traços somáticos do corpo podem sugerir: “O corpo parece óbvio. Mas a evidência é frequentemente o mais curto caminho do mistério. O antropólogo sabe que ‘no cerne da evidência [...] há o vazio [...]’”. A evidência estaria num “corpo” inerte, que não tem vida, que não está em ação.

²⁸ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

Quando este é atravessado por processos, ele ganha vida e estabelece relações, gerando a corporalidade e a corporeidade do atuante.

Ambas afirmações levam a uma reflexão na qual o sentido pode ser vislumbrado como algo que é criado em cada sociedade, em cada cultura, em cada corpo, à sua maneira. Esse processo é que gera uma rede semântica e, ao mesmo tempo, subjetiva o corpo por meio de diversas formas de re-presentação e, antes disso, das múltiplas possibilidades de ação.

Esse entendimento veio à tona também diante das palavras do atuante Leno Sacramento quanto ao seu lugar na cena de DÔ:

*Eu me vejo um corpo. Um corpo onde se faz tudo, sabe?! O operário padrão, sabe?! Aquela pessoa que não vai dizer: “Ah, eu sou dançarino”. Não, eu não posso dizer que eu sou dançarino. Eu também não posso dizer que eu sou ator, nesse espetáculo. Nesse espetáculo, eu sou um corpo.*²⁹

Essa percepção de Leno tem sido importantíssima para o desenvolvimento do pensamento que vem sendo construído nesse estudo. Trata-se de um reconhecimento de Si como potencialmente aberto às múltiplas possibilidades de (re)criação de sua corporalidade, das imagens e re-presentações dos matizes de suas culturas. Diz respeito a um entendimento do corpo como “lugar” de contínua reinvenção: o corpo vivo, em ação.

Esse atuante percebe o seu corpo de modo amplo, em sua complexidade: aquele corpo do sujeito que experiencia a vida, as relações socioculturais cotidianas, que constrói e reconstrói discursos, sob as diversas possibilidades de expressão, sendo ele marcado pelos traços somáticos e culturais; e, ampliando a percepção acerca do seu próprio corpo, ele reconhece, ainda, um estado, um modo de ser e estar em cena, que é atravessado pelos matizes diversos mediados cênica e culturalmente na poética da qual faz parte, nesse caso, aquela de DÔ.

Quanto a isso, Greiner (1998) sintetiza a importância de um olhar como esse de Leno, de um pensamento holístico acerca do corpo. Segundo ela, isso implicaria tomá-lo como espaço-tempo compartilhado de trânsitos diversos, de modo que não cabe uma compartimentação do corpo que está em cena e daquele outro com o qual o atuante vive no dia a dia:

Não se pode separar o corpo que dança do organismo real, do mesmo modo que não se pode dividir passado mitológico do passado biológico. De alguma maneira [...], o trânsito ali está (no

²⁹ Idem anterior.

corpo) e traz implicações irremediáveis. [...] É na mediação entre o que se vê representado, artística e culturalmente, o passado mitológico e as marcas residuais na organização da matéria viva (pedra, corpo, planta...) que aparece o diagrama da complexidade, envolvendo a criação espaço-temporal. (Ibid., p. 70)

Essas últimas reflexões, a partir do discurso de Leno Sacramento e da fala de Greiner, arrematam, na construção do pensamento que vem sendo desenvolvendo aqui, as alianças e redes estabelecidas pelo corpo no sentido de reinventar-se. E, aí, num sentido amplo, não diz respeito apenas ao que é experimentado para estar em cena. Mas, considerando esse movimento como parte de um processo que permeia toda a experiência do indivíduo enquanto corpo vivo.

Estabelece-se, nesse caso, relações com as diferentes formas, sentidos, significações, sentimentos, energias, olhares, percepções, estados, sujeitos e suas criações. É nesse quadro e em articulações assim que se situa e se desenvolve a hibridização.

A dinâmica que envolve esse conjunto de fatores revela os vestígios dos matizes, entre sentimentos e práticas, colocando-os numa mesma rede, numa teia. Rastros de outros sentidos e/ou discursos, em atualização. Esse aspecto não confere qualquer autoridade de serem antecedentes num sentido de originais, mas somente no sentido de terem vindo antes, de serem anteriores.

Assim, o corpo enquanto espaço-tempo e mediador de transculturação, como compreende-se aqui a partir do que pode ser visto em cada atuante de DÔ, desenvolve-se justamente nesse campo de articulação dialógica que marca os processos híbridos. Isso reforça o entendimento de que “o processo de hibridização cultural gera algo diferente, algo novo e irreconhecível, uma nova área de negociação de sentido e representação” (BHABHA, 1996, p. 37). É negociando com as diversas referências e atualizando-as, que o corpo desse atuante transcultura.

Em 22 de Setembro de 2012, os atuantes experimentaram algumas relações a partir e por entre os elementos a serem utilizados nas cenas (a tinta com qual pintam os corpos e bolas de diversos tamanhos, por exemplo). Esses elementos, para além do que são de fato, quando tomados enquanto “corpos” em relação com outros corpos, aqueles dos atuantes e demais sujeitos agentes de DÔ, tornam-se semanticamente carregados de discursos e atravessados pelas referências desses indivíduos, de suas culturas e dos matizes culturais suscitados por eles naquela poética.

As relações que foram estabelecidas entre os corpos dos atuantes e esses objetos externos fizeram parte desse trânsito, desse híbrido que permeou aquela cena. É por meio desse corpo, impactado e que impacta, intercambiando o que surge internamente e o que vem do externo, que simbólica, energética e concretamente aqueles atuantes colocaram-se em cena num estado específico para ela.

Construiu-se ali um encadeado de subjetivações e de reinvenções do sujeito e do seu corpo, através de uma corporalidade que tornou possível o trânsito entre o que aquele corpo pode oferecer e aquilo que o mundo, o outro, pode doar para aquele corpo.

Nesse nível é que podemos dialogar com o que propõe Le Breton (2011, p. 7): “Viver consiste em reduzir continuamente o mundo ao seu corpo, a partir do simbólico que ele encarna”. À luz dessa compreensão é que se poderia dizer que aquelas presenças só “vivem”, só existem – assim como o homem – corporificadas.

É o caso de realizar as potencialidades a que estão abertos esses corpos, as artes, as poéticas contemporâneas. Uma realização, porém, que não perpassa, num sistema de causa e efeito, por dados preexistentes. O corpo, nessas relações, atualiza-se não como possibilidade de reprodução, mas como parte de algo que se desenvolverá na multiplicidade, em criação, na diferença e não na semelhança.

Então, quando aqueles corpos dos atuantes de DÔ, em cena, apresentam-se enquanto uma rede de trânsitos e atualizações, é que se anunciaria, naquela poética, o potencial de transculturação daquelas corporalidades.

Nesse encadeamento, dialogam, entrecruzando-se, uma série de dados potenciais: os matizes culturais brasileiros (especialmente das culturas afro), que já são frutos de um movimento de transculturação; das culturas suscitadas por Tadashi Endo, por meio do butô trazido por ele, também impactado por culturas e práticas diversas; os matizes do empirismo vivenciado (MAFFESOLI, 2005) pelos sujeitos agentes; a corporalidade encarnada dos atuantes. No processo criativo, isso apareceu, de início, em virtualidades. Na criação, na poética e na experiência compartilhada na encenação, em atualização.

Em DÔ, contudo, esse movimento não operou no plano conceitual. Muito pelo contrário, nasceu da instauração e reconhecimento desses dados potenciais no corpo, no ato criativo. Para que os mesmos fossem atualizados, para que se transformassem em signo na cena, em imagem, em sua tendência de semiotização, foi preciso colocá-los para “falar”, dar voz ao corpo.

A atuante Valdinéia Soriano refletiu quanto a esse ponto no qual, em meio aos trânsitos pelos quais seu corpo passou e gerou, ela conseguia perceber que sua corporalidade havia criado uma rede enunciativa, que dispensava, por exemplo, uma dramaturgia textual como suporte para comunicação: “*Tudo está sendo dito através daqueles corpos negros, fazendo aquela movimentação oriental, sabe?!³⁰*”.

Esse aglomerado de referências, transculturadas no/pelo corpo, subverte inclusive essa compartimentação dualista, que, no próprio discurso de Valdinéia, nos leva ao híbrido: se são “corpos negros”, estes vêm carregados de toda a sua experiência corporal, um tipo de memória que não se apaga, vivências marcadas por todas as relações socioculturais pelas quais esses corpos passaram; ao fazerem “aquela movimentação oriental”, o corpo passa a agregar a essa experiência outra gama de dados socioculturais que, em conjunto e interação com aquelas já trazidas, dão origem a um outro organismo. Diz respeito, pois, a um corpo que não se fecha. Um corpo vivo e em trânsito.

Essa percepção faz eco ao conceito proposto por Christine Greiner (2005) acerca do que seria o “corpomídia”. Ela reconhece que o corpo não configura apenas um meio por onde a informação simplesmente passa, na medida em que cada informação que chega imerge numa espécie de negociação com aquelas que já habitam naquele corpo.

Nesse sentido,

o corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2005, p. 131. Grifos meus)

Quando esse corpo ganha a cena, num estado no qual tende a semiotizar-se, isso implica uma interação entre o corpo e o psiquismo por meio de movimentos que coloquem o corpo em um sistema metafórico que funciona como uma mola propulsora para a imaginação.

Para o atuante, implica, simultaneamente, dominar o complexo conjunto de nervos e músculos que configuram e estruturam o seu corpo e, ainda, fazê-lo “falar”, interagir, comunicar, etc. Dar voz e potencializar os sentidos dessa rede.

³⁰ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

Os caminhos para isso são diversos. Cada encenador, cada artista, cada atuante, cada criador busca, na elaboração de suas poéticas, procedimentos, sejam eles em treinamento, laboratórios, fruição etc., para potencializar a corporalidade/corporeidade de tal forma que esta possa se tornar fonte enunciativa, uma voz integrada às múltiplas vozes de uma poética e de uma encenação.

No espetáculo *Bença*, de 2010, os corpos dos atuantes do Bando de Teatro Olodum multiplicaram suas vozes na relação entre um empirismo vivenciado (o discurso nativo³¹) e sua potencialização nos estados de alteração do corpo para cena.

Esse estado, gerado em cada um daqueles corpos, chamado naquele estudo de “Estado de Benção”³², era alcançado num movimento contínuo e cíclico de dilatação³³ a partir de laboratórios criativos que envolviam suas experiências e vivências cotidianas, músicas e cânticos afros, interferências de elementos que não aqueles diretamente arraigados nas culturas afro-brasileiras e exercícios de pré-expressividade, numa atmosfera que remetia claramente aos rituais de candomblé, seja na musicalidade, na corporalidade/corporeidade e nas referências por eles suscitadas.

Nesse ponto, torna-se importante retornar à dimensão da corporeidade para podermos dialogar com mais clareza com as reflexões que se seguem. Esse termo resume, numa expressão, a relação híbrida entre corpo/mente, na medida em que, segundo João e Brito (2004), envolve as dimensões física, emocional-afetiva, mental-espiritual e sócio-histórico-cultural. Essas esferas estão entrecruzadas e indissociadas no todo que sintetiza o ser humano e é o que constitui a sua corporeidade.

Ao criar uma expressão para se referir ao movimento de alteração corpórea, em suas múltiplas dimensões, o fiz para dialogar e dar conta, no corpo de uma sistematização teórica, de um determinado estado, de corpos específicos, com

³¹ Expressão adotada por mim no meu estudo de Mestrado a partir do conceito trazido por Guimarães (2008) relacionado à noção de raça construída no “mundo real”. Neste estudo, a expressão deixa de lado a categorização racial e se volta para os discursos elaborados a partir de vivências reais dos sujeitos, na vida prática, logo, sem um cunho científico. cf. LÍRIO, 2010, p. 41-42.

³² Caracterizei em *Bença*, a partir do trânsito do corpo dos atores entre o corpo cotidiano e o corpo expressivo da cena, o que denomino de “Estado de Benção”. Cheguei a essa caracterização a partir do conceito trazido por Eugênio Barba (1994; 1995) acerca do que ele chama de “corpo dilatado”, de “dilatação”, isto é, um estado comportamental que exige um diálogo entre corpo e mente, energia, imaginação, reflexão e ação: um “[...] corpo presente, incandescente, potencializado, que irradia determinada luz, vibração” (DAMASCENO, 2006, p. 209).

³³ Termo cunhado por Eugênio Barba para se referir ao processo de transição do corpo cotidiano para o corpo extra-cotidiano, o corpo da cena. cf. BARBA, 1994; BARBA; SAVARESE, 1995.

percursos criativos e de atualização ímpares. Pois, dentro daquela coletividade, no quadro daquela poética híbrida, os sujeitos tinham seus próprios caminhos para criar suas corporalidades.



Foto 22 - Corpos alterados em situação de *Bença*.
Foto: João Milet Meirelles, 2010.

Note-se que a transculturalidade na cena de *Bença* surgiu como fenômeno no decorrer do processo de criação que fundou aquela poética. Num movimento orgânico potencial, sem dados predefinidos a serem concretizados e reproduzidos na cena.

Em *DÔ*, por meio de outras abordagens, na medida em que envolve uma série de relações específicas desse processo, o princípio de deixar o corpo operar de acordo com as demandas dessa poética foi algo que se fez também presente. Tadashi Endo, tanto na entrevista concedida durante essa pesquisa, quanto nos discursos no decorrer do processo criativo junto ao elenco, reforçou muito a

importância desse aprendizado, dessa apropriação que nasce de um desejo e de uma necessidade do corpo de cada um.

Em uma conversa realizada próximo à estreia do espetáculo, em outubro de 2012, Tadashi pontuou um aspecto que considera importante para a relação do atuante com o corpo e do modo como este se apropria de um conhecimento, de uma faculdade, tornando-se autônomo na criação, na aprendizagem:

Eu não quero aprender teatro. Eu não quero aprender dança. Eu não quero ir pra escola. Eu não quis estudar alguma coisa. É claro que eu estudei, mas não foi porque eu quis. Mas eu sinto que meu corpo quer algo. Meu corpo quer representar. Meu corpo quer dançar. Mas eu não queria que meu corpo aprendesse de algum professor, algum mestre, a dançar ou a atuar para se tornar mais inteligente. Mas você não pode matar a ambição do seu corpo, o desejo do seu corpo. Você tem que ensinar ao seu próprio corpo, você é seu mestre. Você tem que respeitar. [...] Eu tenho muito respeito pelo meu próprio corpo. Eu escuto o que meu corpo quer. Então eu digo: ok, não é bom o suficiente, faça mais; não é forte o suficiente, faça mais.³⁴

Essa percepção se dá pelo entendimento da especificidade que permeia cada corpo, não apenas na dimensão somática, mas também nos fenômenos corpóreos que são desenvolvidos e deslanchados para o espaço por meio e nesses corpos. Já foi assinalado aqui algumas vezes, a partir do discurso de Tadashi e dos atuantes desse espetáculo, que DÔ se construiu a partir de corpos nos quais os processos foram desencadeados através de suas individualidades.

No plano dos estudos culturais, sabe-se que o híbrido só se constitui enquanto espaço-tempo de entrecruzamentos quando as múltiplas identificações dos sujeitos e os traços de suas culturas são considerados nos movimentos de interseção e fuga, num campo mole, fluído, flexível, poroso e aberto.

Masatada Takahashi, que fotografou o butô desde os princípios, sendo também um dos primeiros dançarinos de Hijikata, vislumbra os dançarinos de butô como “[...] peças de um jogo de xadrez: ‘Eles estão jogando um mesmo jogo, mas são diferentes entre si, cada um tem a sua estratégia e diferentes possibilidades de ação. Alguém manipula as peças [...]’. A questão que surge, ainda nas palavras dele, é: “quem manipula o jogo e quais as regras desse jogo?” (GREINER, 1998, p. 62-63).

Diante desse pensamento e da questão que ele provoca, vislumbremos uma imagem:

³⁴ Fala de Tadashi Endo, em 02 de outubro de 2012. (ver nota 2)



Foto 23 - Múltiplas corporalidades de DÔ e a pintura. Na foto: Valdinéia Soriano, Leno Sacramento, Sérgio Laurentino, Edinaldo Muniz e Fábio Santana. Foto: João Millet Meirelles, 2012.

Agora, dialoguemos com o trecho de um relato de um dos atuentes de DÔ acerca dos procedimentos utilizados por Tadashi Endo para criação dessa cena:

[...] tem uma cena do espetáculo que ele [Tadashi] representa muito o que ele achou que a gente era. Que é a cena em que a gente se pinta, entendeu?! Então, eu entro de uma forma meio clown e foi o que ele descobriu que eu era, que ele achou que eu era, no decorrer das coisas... então, Edinaldo [outro atuante do espetáculo] entra fortão, bonitão, porque Edinaldo é muito vaidoso, realmente, na vida real. Val [Valdinéia, outra atuante] é muito gostosa, na vida real, sabe?! E ele foi achando isso e foi colocando isso de uma forma esdrúxula, enorme, sabe?!³⁵.

Essa fala é do atuante Leno Sacramento, ao descrever como se deu a criação da cena do espetáculo que aparece na imagem acima, sinaliza como se dava esse movimento de “manipulação das peças do jogo” na poética de DÔ: havia, primeiro, um encontro com a complexidade que aqueles atuentes compartilharam de Si, com os traços que marcam as suas individualidades e suas identificações; desse momento, iniciava-se um processo dialógico de atualização dessas características, marcas de um corpo encarnado, na criação para cena.

³⁵ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

Então, Tadashi mediou, junto àqueles corpos, uma reinvenção de Si que não apaga aqueles sujeitos, mas abre as manifestações que já fazem parte deles para um potencial cênico, que, obviamente, perpassa por seus desejos discursivos, poéticos, etc., em diálogo com os daqueles atuantes.

Daí o porque da problemática levantada pelo fotógrafo Masatada Takahashi ser, também, algo importante para refletirmos acerca de uma poética que opera num fluxo de hibridismos. Na prática butô de Hijikata, a manipulação, a figura do mentor poderia estar no próprio mestre, no sujeito que dança naquele momento ou, mesmo, na complexidade da organização que gerou aquele acontecimento.

No processo de DÔ, entendimento semelhante permeou a criação. Inclusive, a atuante Valdinéia Soriano revelou que essa foi uma das preocupações que mais lhe apareceu nesse processo criativo:

*[...] a gente tava se envolvendo, no começo, antes da gente se apropriar de tudo, com uma cultura completamente diferente do que a gente costumava trabalhar, costumava botar em discurso. Como é que esse discurso vai virar nosso? Essa era minha preocupação. Esse discurso de Tadashi, que ele conta toda essa experiência dele, de infância no Japão. Como é que isso vai virar nosso?*³⁶

Para isso, Tadashi voltou também à infância dos próprios atuantes. Investiu na investigação de uma memória afetiva e corporal, para acessar lugares muito íntimos daqueles sujeitos. Foi por meio disso que DÔ viabilizou um encontro dialógico entre as culturas de Endo e àquelas dos atuantes.

A manipulação de Si foi compartilhada, assim como o é em todos os processos híbridos: os sujeitos impactam-se mutuamente e transformam-se num *continuum* que não se fecha, na medida em que isso ocorre num campo intervalar, num universo de trânsitos.

Assim, a poética de DÔ foi criada num movimento de busca de corporalidades que, além de fazer ecoar as vozes múltiplas de cada corpo, de cada atuante, investia num *corpus*, numa polifonia coletiva. Fez-se polifônica na medida em que os corpos, mesmo no seio de um projeto poético, não se anularam enquanto fonte enunciativa, continuaram emanando suas múltiplas vozes. A partir dos procedimentos investidos para desenvolver esse projeto, cada atuante encontrou, nos rastros daqueles treinos e laboratórios, em relação com os rastros do seu corpo encarnado, a sua corporalidade.

³⁶ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

Diante disso, é que talvez possa-se afirmar que é em corporalidade que a transculturação se faz possível na cena. Aliás a própria cena só se faz possível corporificada. Afinal, como diria Roubine (1995, p. 45), “o sonho teatral visa a se materializar em uma corporalidade”. Acrescentaria: em múltiplas corporalidades.

Assim, DÔ surgiu como uma poética que foi reflexo desse movimento transversal de experiências encarnadas, de identificações em relação e em contínuo desenvolvimento, de impactos de eventos históricos, sociais, políticos e fenômenos culturais. É nesse diálogo que os atuantes transculturaram as suas criações, reinventaram-se, potencializaram seu “corpomídia”.

Vislumbremos a partir daqui em que essa dinâmica desemboca. Transitemos por entre uma das Poéticas Híbridas.

INTERSTÍCIO IV

UM ESPAÇO-TEMPO TRANSCULTURAL:
DÔ, HÍBRIDO DE MATIZES CULTURAIS



Foto: João Meirelles, 2012

O percurso implicado na sistematização dessa tese vem sendo construído, entre idas e vindas, entre rastros, percepções, falas e teorias diversas. Começamos pelas fontes para criação, pelo *modus operandi* dos atuantes, mergulhamos nos diferentes fluxos e matérias lançados à cena, vislumbramos a rede que é o corpo desse atuante, o seu *corpomídia*, para, então, nesse último Interstício, abordar o espaço-tempo de hibridismos que acolheu todos esses elementos, ao passo que foi gerado e, mutuamente, impactado por eles. Olhemos para um espaço-tempo transcultural no teatro.

Nesse cenário, duas redes complexas de matizes diversos por se entrecruzarem num campo específico. Um lugar de inquietações de naturezas múltiplas que estimularam a “aventura do diálogo” no projeto poético de DÔ, como disse Márcio Meirelles, diretor do Bando de Teatro Olodum, no programa do espetáculo.

Um trajeto de negociações de referências que em si já carregavam nuances diversas, que variavam, ainda, de acordo com as aproximações, associações, apropriações. Enfim, matizes culturais já atravessados por uma série de “movimentos” que geraram impactos e extraíram deles qualquer perspectiva essencialista.

O entendimento do “espaço-tempo” no Butô surge como condição para o “diálogo real”, o que faz desse campo intervalar um lugar e oportunidade para prática do dialogismo. Nesse contexto, a dinâmica dialógica seria uma potencialidade, algo por se realizar, e o espaço intervalar uma existência. Aqui, também, seria este um lugar onde operam estímulos a energias potenciais, atualizando virtualidades em realidade. No Butô esse seria o *ma*¹.

Christine Greiner (1998) lembra que o conceito de *ma*, tido como princípio codificador espaço-temporal da cultura japonesa, parece ter origem na China com um ideograma referindo-se apenas ao espaço. Somente no Japão, é que o termo teria passado a referenciar espaço e tempo conjuntamente.

Identificando a convergência entre o uso desse princípio no Japão com aquele que permeia a noção de interstício, é que, nesse estudo, a expressão “espaço-tempo” tem aparecido como lugar que abriga os eventos gerados na poética de DÔ, bem como, seus processos e fenômenos. Imerjamos, então, nesse espaço-tempo.

¹ cf. GREINER, 1998, p. 40.

Nos últimos dias de fevereiro de 2012 se dava o início de um processo: uma investigação sonora tomou conta da sala de ensaios João Augusto, Teatro Vila Velha, Salvador – Bahia. Experimentações que mesclavam sonoridades e instrumentos facilmente relacionados às culturas afros a guitarras, uma *pick-up* de dj e, ainda, sons manipulados em um *software* de mixagem.

Passados os primeiros momentos e aproveitando aqueles experimentos iniciais, Tadashi Endo sugeriu uma outra experimentação, para a qual não haveria um tempo estabelecido. As regras para as improvisações surgiriam no próprio desenvolvimento das ações.

Com instrumentos musicais ao alcance, o espaço, o tempo e as possibilidades de intervenção livres, os atuantes poderiam entrar naquele universo quando quisessem e desenvolver ações às quais se sentissem estimulados: tocar, cantar, dançar, entre tantas outras possibilidades.

A ideia era que a energia e a atmosfera geradas pelo conjunto de ações motivassem os atuantes, como a ele, Tadashi, a entrar em cena. Segundo o diretor, diante de determinadas situações de experimentação criativa, ele sentia seu corpo pedir para estar em cena, para participar de alguma forma daquele movimento.



Foto 24 - Experimentos com sonoridades. Leno Sacramento, Tadashi Endo (de costas) e Jarbas Bittencourt (na percussão). Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Assim, ele queria ver como esse desejo de entrar no jogo, na cena, acontecia com os atuantes do Bando. Diante disso, várias experimentações foram desenvolvidas. Instaurou-se uma espécie de caos criativo: sonoridades diversas, ruídos, vocalizes, relações corpo-corpo e corpo-objeto/instrumento, dinâmicas múltiplas e individualizadas de corpos. Cada corpo parecia estar dentro de um processo próprio, numa vivência e num espaço-tempo ímpar, mas em contato, em troca com o outro e com o espaço.

Estabelecia-se, ali, naquele princípio de processo criativo, um campo específico, no qual estaria por se articular toda sorte de conexões, um aglomerado de instabilidades potenciais, em movimento, em transformação e criação. Um terceiro-espaço, nas palavras de Homi Bhabha (1996): um espaço-tempo intervalar onde se processam os fenômenos dos entrecruzamentos culturais.

Nesse campo foi desenvolvido um movimento criativo estimulado pelo desconhecido, por um interstício ainda por se fazer, por novas e múltiplas identificações em encontro, oportunizando o surgimento de tantas outras. Nas palavras de Marcio Meirelles, ainda durante o processo criativo: “O não saber, o desconhecido nos moveu. Os atores se envolveram na aventura do diálogo. Tudo isso está gerando DÔ [...]”².

Ao iniciar um trabalho com elementos das culturas com as quais conviviam, especialmente aquelas atravessadas por matizes afro, em 14 setembro de 2012, cada atuante desenvolveu um solo no qual dançou movimentos relacionados a um orixá com o qual se identificava.

Após todos terem experimentado e (re-)presentado corporalmente aqueles elementos, Tadashi Endo disse que, ao ver cada um deles dançando e trazendo através do corpo a referência do orixá com o qual estabeleceram algum tipo de relação, ele conseguia identificar no Japão, onde se cultua a diversos deuses, algo semelhante ao que ocorre com os orixás nas culturas afro: eles estão ligados à elementos da natureza, como o vento, a lama, o fogo, a água, o ar.

Ele levantou para o grupo uma questão relacionada à prática daquele tipo de dança: seria proibido para aqueles que não têm o Candomblé como religião realizar danças dos orixás? O grupo respondeu que não havia esse tipo de limitação. Inclusive, dentre os atuantes do Bando, alguns não têm o mesmo como prática religiosa.

² Trecho do depoimento de Marcio Meirelles publicado no programa do espetáculo *Dô*. (2012)

Então, após esse diálogo, Tadashi disse que ficou a pensar se seria possível unir a dança dos orixás à dança dos agricultores japoneses³, na medida em que a base é a mesma: o chão.

Um campo potencial de hibridização nascia ali. Abria-se um caminho para um trânsito de referências em negociação, traços já atravessados por nuances múltiplas, em constante dinâmica de acordo com as identificações e apropriações de cada sujeito, de cada corpo coletivo.

Olhando para essa dinâmica é que, em uma aproximação estabelecida aqui, diante dos processos e fenômenos desencadeados na poética de DÔ, esse lugar de hibridismos poderia também ser percebido como reflexo daquilo que, na cultura japonesa, recebe abrigo no termo “*ma*”, obviamente, com ressalvas às organizações sistêmicas⁴ específicas de lá e de cá.

Existem diversas correntes de estudos e explicações para esse termo, o que lhe atribui alta complexidade, especialmente por não se tratar apenas de um conceito relacionado à prática artística, mas de uma elaboração inseparável do cotidiano – no caso, o japonês. Considerando isso, há percepções que convergem para a ideia de *ma* como sendo um lugar intervalar, de transição, no qual as possibilidades de trocas, permeadas por potencialidades, tornam-no um espaço-tempo dialógico (GREINER, 1998).

No pensamento de Tadashi Endo, revelado na entrevista concedida para essa pesquisa, seria, ainda, *ma* os espaços entre as individualidades, entre o interior e o exterior, a vida e a morte. Esses espaços seriam, em suas palavras, como uma “caixa de Pandora”, cheio de segredos que, não necessariamente, precisam ser revelados. Então, resguardando as individualidades e abrindo-se para diálogos reais, é que se poderia cruzar o *ma*.

Essas interpretações, mais ou menos convergentes, entendem-no como um espaço-tempo entre movimentos que estimulam energias potenciais, transformando virtualidades em realidades. Eis o lugar da criação em DÔ: “*Ma é o espaço ou tempo entre um movimento e o outro. No entanto, não é simplesmente um espaço vazio. É um tempo-espaço que pode ser transportado artisticamente [...]*” (GUNJI, 1970, p. 72

³ Da movimentação dos agricultores japoneses, dentre outras referências, é que nasceram elementos primordiais da dança *butô* de Tatsumi Hijikata.

⁴ Uso essa expressão a partir da abordagem de Greiner (1998) que entende como “organização sistêmica” uma rede de eventos e condições que impactam sobre o corpo na relação consigo mesmo, com o outro e com o mundo. Ela parte do ponto de vista que toma os “sistemas” enquanto algo aberto e passível às perturbações do meio ambiente, podendo também, inversa e/ou mutuamente, exercer impacto sobre o meio.

apud GREINER, 1998, p. 40). É nesse lugar intersticial que se processou a criação e o híbrido se fez fenômeno nas teatralidades do Bando e, também, de Tadashi Endo.

Assim, no gesto, na respiração, na atmosfera, nas energias, nos sentidos de cada atuante é que se realizou o movimento poético desencadeado por esse processo de criação. Cada presença foi organicamente elaborada para estar em cena, num processo de descoberta e revelação do que seria um “novo” lugar construído: aquele próprio da especificidade e autonomia dessa obra cênica, o espaço-tempo de uma poética híbrida.

Um “novo” a se operar nos corpos submersos e emergidos, construídos e reconstruídos, renovados e reafirmados, alterados para levar ao olhar do outro as suas e tantas outras identificações. Isso ocorreu numa rede criada para revelar as potenciais formas de expressão desse entre-lugar que se abriu no teatro do Bando e na arte de Tadashi Endo.

Desse modo, foi criado um campo e oportunidades de hibridização e deslocamentos, aspectos tão caros tanto para o pensamento e o fazer contemporâneo, quanto ao *modus* de pensar/fazer Butô. Um lugar instável permeado por diferentes registros do mundo, com fronteiras moles, flexíveis, sempre aberto, atravessados por acontecimentos em trânsito.

Diante de percepções assim é que pensar o transcultural, hoje, remeteria aos universos que envolvem e oferecem referências para as poéticas que são marcadas por uma dinâmica dialógica, fomentando um campo de matizes culturais entrecruzados. Esse é o caso do Brasil, espaço historicamente assim constituído: um campo de hibridismos construído e reconstruído transculturalmente. Seria também, talvez, um traço das sociedades pós-modernas, na medida em que configuram-se, todas elas, como híbridos culturais.

Vale ressaltar que se referir ao Brasil enquanto espaço transcultural não deve ser confundido com qualquer atribuição homogeneizante quanto ao campo híbrido que caracteriza o território brasileiro. Diz respeito, ao contrário, em pensá-lo como um espaço-tempo de dinamização das relações socioculturais, sendo todas elas porosas e flexíveis.

Isso implica, pois, reconhecer que esse é um universo intimamente definido pela noção de hibridez. Essa constatação advém da percepção da dinâmica dos universos diaspóricos, cujos traços revelam a complexidade das identificações múltiplas.

No entendimento de Shohat e Stam (2006), é importante ter em mente, também, que a celebração do hibridismo coincide com um momento histórico nos quais as relações culturais são geradas em contextos de entrecruzamentos, muitas vezes, conflitantes, o que teria dado origem a híbridos extremamente complexos.

Essas percepções dialogam perfeitamente com a assimilação que a Pós-modernidade faz dessas características: “O fenômeno pós-moderno revela-se justamente naquelas obras em que se vislumbra uma pluralidade de linguagens, modelos e procedimentos, e nas quais oposições [...] cedem lugar a uma coexistência em tensão desses mesmos elementos” (COUTINHO, 2005, p. 163).

É essa coexistência dialógica que envolve, atravessa e caracteriza a poética de DÔ. Um movimento mútuo de interferências que, de forma alguma, no caso desse projeto, disse respeito a uma superposição de tradições cênicas e/ou culturais, de qualquer uma das partes. Houve, na realidade, um investimento simbiótico de atualização de práticas e pensamentos num novo projeto poético para todos os sujeitos agentes envolvidos.

Esse investimento está em consonância não apenas com os traços que desenham os campos híbridos, mas também com o pensamento contemporâneo, com a perspectiva pós-moderna, na medida em que, segundo Canclini (2011, p. 329), “o pós-modernismo não é um estilo mas a **co-presença tumultuada de todos** [os outros estilos, tradições culturais, etc.], o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore se cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais” (Grifos meus).

Essa organização sistêmica desde sempre permeia o Butô, na medida em que ele agrega “[...] registros diferentes do mundo tratados sem parâmetros fixos de hierarquia [...]” (GREINER, 1998, p. 16-17). Em seu próprio processo de articulação, entre avanços e revisões, não foram raros os investimentos de seus criadores em repensá-lo, a fim de poder lidar com novas organizações.

Então, quando Tadashi Endo inquietou-se ao ver os atuantes do Bando em cena, em suas dinâmicas e energias específicas, ao apreciar o espetáculo *Cabaré da RRRRaça*, surgiu daquele contato o interesse pelo trabalho com os matizes culturais re-presentados naquela oportunidade, entre outros relacionados às culturas daquele grupo. Nasceu um desejo de colocá-los em diálogo com os seus, com a sua prática e com o pensamento Butô do qual compartilha.

Assim, trabalhar com o Bando implicaria, justamente, um investimento em novas formas de organização. Outros *modus operandi* para cena de ambos. Dessa

maneira, um mestre de Butô, com experiência nos trânsitos entre essa dança japonesa e outras manifestações e culturas, estaria diante de um universo pós-diaspórico, fortemente influenciado pelas culturas afro, junto a um grupo com uma teatralidade referenciada nesse campo transcultural. E vice-versa.

Abria-se para o Bando e para Tadashi a oportunidade de criação de um espaço-tempo intervalar, um lugar de diálogo, de criação e percepção de outros registros de Butô, de outras formas de criar e habitar as Artes Cênicas, de colocar em perspectiva o mundo e a vida que envolve essas artes.

É nesse ponto que encontramos relação com o terceiro-espço e o entre-lugar sugerido por Bhabha (1996; 2010) e com estrutura de pensamento pós-moderno pontuada por Canclini (2011). Diante das dinâmicas sugeridas por esses autores, é oportuno retomar a especificidade do papel/local do grupo, isto é, do conjunto de sujeitos agentes do processo de criação de DÔ.

A compreensão de Tadashi Endo diz muito acerca disso. Segundo suas palavras: “Cada um dos atores do Bando é diferente, cada um tem suas memórias e uma estrutura diferente que está marcada no seu corpo. Eu acho que podemos construir uma unidade a partir de tantas diferenças”⁵.

O entendimento desse diretor e mestre de Butô faz eco, mais uma vez, ao sentido do *ma*. O discurso de Tadashi poderia abranger, também, a relação entre espectador e a cena, tanto quanto o pensamento do crítico de dança Ichikawa (1995 apud GREINER, 1998, p. 52), diante da recepção dos primeiros grupos de Butô na Europa, na década de 1980: “[...] a audiência experiencia a transformação universal a partir do particular”.

A descrição desse crítico, em consonância com a percepção de Tadashi e os procedimentos desenvolvidos no processo de criação de DÔ, reforça o que, durante a minha pesquisa de Mestrado, quando acompanhei o processo criativo da encenação *Bença*, já havia verificado: o atuante, dentre as culturas nas quais habita e que lhe atravessam, faz parte também de uma cultura que é gerada pelo grupo envolvido na criação daquela obra artística específica. Isso implica atualizações do sujeito a cada poética. Nesse caso, ela seria desenvolvida, principalmente, por meio de um processo de “enculturação”⁶ (PAVIS, 2008).

⁵ Trecho do depoimento de Tadashi Endo publicado no programa do espetáculo *Dô*. (2012)

⁶ Termo utilizado por Pavis (2008, p. 9) para se referir à assimilação do ator das tradições e das técnicas corporais, vocais e retóricas do grupo envolvido no processo de criação.

Existe nesse campo de entrecruzamentos um sujeito enquanto ser que conta com uma individualidade, oriundo de um contexto outro, que pode não ter relação alguma com o universo daquele agrupamento de pessoas em torno de uma poética específica, como ocorreu em DÔ. Isso, porém, não deve ser confundido com qualquer princípio essencialista de formação identitária.

A percepção da individualidade envolve as múltiplas experiências, cruzamentos, deslocamentos e toda espécie possível de alinhamentos de identificações deslocantes, instáveis. Pois, como compreende Stuart Hall (2006), nenhum princípio identitário essencialista pode resumir todas as diferentes identificações em uma “identidade mestra”, única.

As múltiplas identificações surgem, exatamente, da “erosão da ‘identidade mestra’”, da emergência de novas percepções em torno do sujeito e de seu desenvolvimento. Tendo isso em mente, ao acessar as imagens do processo criativo de DÔ, fiquei atento a essas variáveis.

Em 02 de outubro de 2012, faltando algumas semanas para estreia do espetáculo, Tadashi Endo começou uma conversa com os atuantes perguntando se eles sentiam que haviam mudado, se haviam passado por alguma transformação, desde que ele veio a primeira vez até aquele momento. Se algo houvesse mudado, o que teria sido, perguntou ele.

Cada atuante sinalizou mudanças em seu corpo, em sua percepção do espaço, do tempo, da cena, da sua teatralidade, da forma como experienciava e desenvolvia os movimentos, enfim, uma série de observações que convergiam em termos gerais, mas que tocavam em cada um deles de uma forma muito singular.

Por exemplo, o atuante Fábio Santana disse que viu uma mudança em sua postura, na energia e no corpo de um modo geral, com o que ele revelou ter muita dificuldade. Já o atuante Ridson Reis sinalizou que sua maior dificuldade foi transferir sentimentos para os movimentos, pois, segundo ele, embora as técnicas que tenha trabalhado anteriormente convocassem seu corpo para percepção de algum sentimento, o desenvolvimento das ações era algo marcado previamente.

Então, são dois atuantes falando dos impactos de um processo em comum sobre seus corpos. Ambos convergem para esse lugar do corpo e para as dificuldades encontradas para lidar com uma criação que partiu dele. Eles singularizam-se no que o processo trouxe para cada um deles enquanto indivíduos, enquanto corpo ímpar.

Há, então, um processo construído em Salvador-Bahia, com indivíduos que residem nessa cidade (embora não sejam todos naturais da capital baiana, mas que habitam esse lugar e estão em contato com sujeitos e culturas desse contexto), no qual é desenvolvida uma reconfiguração e/ou ressignificação somática⁷ e sinestésica, fruto do entrecruzamento entre as referências externas (aquelas sugeridas pelas formas e organizações do Butô, muitas, no caso de Tadashi, já sob interferência das culturas ocidentais com as quais esse mestre trabalhou; além daquelas arraigadas nas culturas afros) e os matizes culturais locais apresentados e trazidos à tona pelos corpos dos atuantes e pelos demais sujeitos agentes do Bando.

Desenhou-se, nesse caso, o modo como as individualidades foram impactadas nessa poética, seja no corpo, na cena, no discurso, no pensar/agir, enfim, na maneira de experienciar diferentes estados de ser e estar. Deslocamentos íntimos se deram nesse quadro. Mas não foram os únicos.

Trânsitos diversos marcaram a poética de DÔ, dados os movimentos tantos de atualização das potencialidades inerentes aos entre-lugares, como é o caso do espaço-tempo de criação desse espetáculo e, numa escala macro, do campo de hibridização brasileiro.

Marcio Meirelles, diante daquela poética, afirmou que, “[...] em 2012 [quando se deu a criação de DÔ], o Bando de Teatro Olodum busca se reinventar, de novo, neste diálogo multi (ou bi) cultural, com Tadashi Endo e o Butô, que como o Bando, e com ele, também se reinventam”⁸.

O discurso de Marcio acerca do movimento de reinvenção desencadeado pela poética de DÔ aponta justamente para as múltiplas alianças nas quais implicam as dinâmicas transculturais. De modo que envolve relações que podem ser de natureza “multi (ou bi) cultural” sem, no entanto, limitar-se ao contato. Na reinvenção do Bando e do Butô de Tadashi operou uma hibridização, num espaço-tempo de trânsito, para um e para o outro.

À luz dos estudos culturais, esse movimento envolve processos socioculturais nos quais estruturas e/ou práticas, independentes, articulam-se a fim de gerar novas redes, objetos, práticas (CANCLINI, 2011). Um agrupamento dinâmico para criar

⁷ Vale lembrar que, nesse estudo, trouxe a perspectiva do “somático” que toma o *corpo enquanto experiência*, conceito a partir do qual foram constituídos os aspectos pedagógicos da educação somática (BALSANELLO, 2005).

⁸ Trecho do depoimento de Marcio Meirelles publicado no programa do espetáculo *Dô*. (2012)

novas “organizações sistêmicas”, nas palavras de Greiner (1998). Convergindo para esse entendimento, também o Butô ocorre num espaço-tempo dessa natureza, configurando-se, a um só tempo, transcultural e contemporâneo.

Assim, o reconhecimento de Meirelles, para além das nomenclaturas, aponta para um processo criativo que foi marcado por uma prática dialógica. Um investimento autoral de seus sujeitos agentes para criação de uma outra organização sistêmica para suas artes.

Edinaldo Muniz, atuante de DÔ, também falou desse movimento, quando, em suas palavras, reconheceu o Butô como uma investigação interna e externa que se transforma em expressão de seus perceptos e de suas ideias. Segundo ele, “o butô é uma busca dentro de nós para externar o que sentimos e a nossa visão artística com uma linguagem diferente”⁹.

O intercambiamento transcultural que marca DÔ não foi algo exclusivo da relação diretor-atuante. O mesmo ocorreu com os demais sujeitos dessa encenação, dentro da especificidade do processo criativo de cada um deles. Essa dinâmica, por sua vez, colocou em contato e, por vezes, subverteu os limites fronteiriços de suas identificações e daquelas desenvolvidas no caminho para a cena.

Em setembro de 2012, o diretor musical do Bando, Jarbas Bittencourt, também sujeito agente dessa poética, em um depoimento registrado em vídeo, falou que aquela seria a primeira vez, na segunda fase do processo de criação, que ele iria experimentar sonoridades em tempo real com as cenas e já de um modo diferente, na medida em que, àquela altura, o “esqueleto” do espetáculo estava montado.

Na primeira parte do processo, ainda durante as oficinas, em fevereiro de 2012, Jarbas realizou experimentos sonoros com instrumentos de percussão, guitarra e contrabaixo. Nesse segundo momento, ele usaria também sons produzidos por um *software* no computador. Um universo diferente, com qual Tadashi já trabalha e que, pra ele, o diretor musical, seria algo instigante.

Dessa forma, numa troca de contribuições, de negociações e agenciamentos, é que Jarbas se fez presente, tornando-se mais um corpo na poética híbrida de DÔ. Ele acredita que, como não estava dançando em cena, entraria no espetáculo pelo corpo da música. Segundo ele, seria por meio da matéria sonora que ele faria parte daquele universo.

⁹ Trecho do depoimento de Edinaldo Muniz publicado no programa do espetáculo *Dô*. (2012)

O investimento de Jarbas, assim como dos demais sujeitos agentes daquele processo criativo, desembocou em uma rede de múltiplos movimentos que ecoa, nas palavras da assessora de comunicação do espetáculo, Ana Calazans, em “[...] uma abordagem nova de autoconhecimento e aprendizado perenes”¹⁰.



Foto 25 – Jarbas Bittencourt, Tadashi Endo e atuantes do Bando (ao fundo) em experimentos sonoros.
Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Essa percepção nos direciona justamente para um olhar sobre as identificações, à luz de DÔ, como sendo encarnadas, uma vez que experienciadas, construídas e reconstruídas. Diante disso é possível dialogar com a ideia de que os processos identitários desenvolvem-se ao longo do tempo. Segundo Hall (2006), isso ocorre em percursos instáveis, sempre incompletos, sempre “sendo formados” e, portanto, “em processo”.

É na busca contínua dessas identificações que prosseguimos “[...] construindo biografias que tecem diferentes partes de nossos eus” (HALL, 2006, p. 39). Isso ultrapassa os limites da representação, da caixa cênica ou das múltiplas

¹⁰ Trecho do depoimento de Ana Calazans, assessora de comunicação do espetáculo, publicado no programa do espetáculo *Dô*. (2012)

possibilidades de espaços sobre os quais se possa fazer teatro, dança, butô, híbridos cênicos¹¹.

Desse modo, pode-se compreender que no espaço-tempo da criação cênica se abre um campo de virtualidades, onde um trânsito entre essas identificações se processa e sujeitos as atualizam e corporificam, oferecendo-lhes existências ímpares. Aqui, elas passaram a habitar o *corpus* da encenação DÔ.

Estas, por sua vez, ao se entrecruzarem, ramificam-se em muitas outras que, por seu contínuo deslocamento, são geradas/geradoras de identificações diversas. Pois, como compreende Hall (2006), ao passo que as redes de significação e representação cultural se multiplicam, os sujeitos acabam por estar diante de uma multiplicidade de identificações possíveis, com as quais diferentes indivíduos podem se identificar, ao menos provisoriamente.

É importante deixar claro, porém, que as identificações desenvolvidas num percurso de criação cênica, no seio de um processo criativo para o teatro, por exemplo, não são, necessariamente, agregadas e/ou tornam-se extensão de suas identificações pessoais.

Não percamos de vista que, embora as identificações se transformem “[...] de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática [...]” (Ibid., p. 21). Sendo assim, ela pode se fazer presente ou não, podendo, ainda, transitar entre o surgimento e o desaparecimento.

Com isso em mente, a partir daqui, tomemos os múltiplos trânsitos diante da mobilidade das culturas contemporâneas e as estratégias para a representação destas na poética de DÔ, frente a demanda dialógica de seu processo criativo

¹¹ O que chamo de híbridos cênicos não corresponde ao que se entende por “artes integradas”, nas quais há uma preservação das linguagens artísticas, em sua integridade e autonomia. Híbridos cênicos, aqui, dizem respeito aos frutos dos diálogos transculturais e transversais entre as artes, cujos processos geram organizações cênicas nas quais não perdura uma ou outra cultura, uma ou outra linguagem artística, mas uma “terceira” possibilidade que amalgama todas elas numa dinâmica específica.

IV.1 Bando + Butô de Tadashi Endo: estratégias de representação¹² cultural numa poética híbrida

Eis uma imagem: corpos brincando com as suas próprias formas; reconhecem-se em texturas, em linhas, em movimentos, em contato, em temperatura; corpos em relação, reconhecem-se nas texturas do outros, nas formas do outro, nas linhas do outro, no contato com o outro, na temperatura do outro; um pigmento é espalhado sobre as peles. O branco sobre os matizes negros daqueles corpos. O vermelho pontual sobre o branco. A música “*Dream a little dream*”, na voz de Louis Armstrong¹³, compõe a cena.



Foto 26 – Corpos em contato com o *Outro*. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Essas ações estavam atravessadas por memórias, experiências, discursos, histórias, crenças e individualidades em diálogo com a abertura. A partir da re-

¹² Nesse contexto, o termo “representação” não está relacionado à prática teatral, mas à acepção que Stuart Hall (2003b) traz em seus estudos acerca da prática representacional do outro. Assim, diz respeito aos procedimentos voltados para significação, construção de discursos e imagens e abordagem dos matizes culturais envolvidos no processo criativo.

¹³ Já foi falado em outros interstícios como esse elemento surgiu na poética de DÔ e de sua referência na vida do atuante Leno Sacramento.

apresentação desses elementos e sob uma mobilidade e multiplicidade de identificações, nas ações e interações dos corpos que trabalharam os atuantes de DÔ junto à Tadashi Endo, no ensaio do dia 26 de setembro de 2012.

Naquele dia, os atuantes realizaram uma série de experimentações para uma das cenas do espetáculo¹⁴. A partir de uma ampliação de traços das suas individualidades e de seus comportamentos cotidianos, à luz da ótica de Tadashi, houve um investimento num caráter de comicidade para a situação. Nela, os atuantes se pintam e, posteriormente, pintam uns aos corpos dos outros com uma tinta branca, seguida de manchas sobre esta com uma tinta vermelha.

Os experimentos que levaram a essa cena ocorreram a partir do corpo do atuante. Esse movimento nasceu em suas experiências corporais encarnadas, perpassou pela representação que esses sujeitos fazem de si, de seus modos de ser e estar na vida e, a partir do ponto de vista do mestre de butô, transformou-se em imagens cênicas, semiotizando-se.

Por fim, interagiram com outros valores semânticos e desenvolveram suas corporalidades considerando também elementos externos: as tintas branca e vermelha; e a música americana, que aparecia como mais um vetor naquele momento.

Seria no nível desse espaço-tempo de trânsitos que o transcultural se desenvolveria enquanto tal nessa poética: corpos atravessados por experiências e discursos, reagindo a interferências no movimento de criação de imagens e estados outros para cena, criando novas experiências, interagindo com outros signos e atualizando suas práticas.

Esses corpos surgem daquela forma, criando aquelas imagens, aquelas ações, a partir da energia de cada atuante, de suas características pessoais, de modos específicos de lidar com as coisas e de re-presentar a si. Os demais elementos teriam sido trazidos para cena de uma forma muito orgânica.

A música americana adveio de um laboratório de criação, para o qual Tadashi pediu aos atuantes que trouxessem objetos de sua infância, algo que eles carregassem com eles, que tivessem algum significado especial, alguma história. Dentre eles, o atuante Leno Sacramento, levou uma radiola. Retomemos um trecho do relato de Leno, já descrito anteriormente:

Eu tenho uma radiola, ainda, que eu uso e eu tinha um vinil. E aí, eu trouxe para o processo e ele [Tadashi] [...] botou uma cena de

¹⁴ Ver Foto 26.

paisagem, de paraíso, né, onde tudo surge depois de uma explosão e ele mandou botar uma música. E aí eu botei essa, que é “Dream a little dream”, que fala de sonhos, né?! Mas não tinha intenção nenhuma de ser essa música, mas aí encaixou perfeitamente, sabe?! [...] E eu me senti homenageado, porque eu gosto muito de Louis Armstrong...¹⁵

Ainda que despretensiosa, a inserção dessa música, dentre tantas outras relações, revela o movimento transversal entre as culturas vivenciadas pelos atuantes. Algo como o que procedeu na própria história do Butô, quando no Japão, em meados do século passado, o “modelo americano” era assimilado na construção de novos hábitos para a vida cotidiana (GREINER, 1998).

Mas esse movimento não se desenvolveu nem com os atuantes do Bando e, tampouco, com os criadores do Butô, como um enquadramento aos moldes de outra cultura. Essa assimilação, no Japão, por exemplo, deu-se no sentido de estabelecer um diálogo com o resto do mundo, especialmente o Ocidental. Nesse processo, a dialogia implicava, também, a busca de uma diferenciação cultural que, na prática e no pensamento Butô, foi levada para o corpo.

O modo como alguns elementos das culturas ocidentais impactaram na criação do Butô corrobora, em muito, para o entendimento de seus princípios, que vislumbram o seu acontecimento na transitoriedade e admitindo diversas percepções do mundo. É nessa perspectiva que operaria o Butô praticado pelo Bando e mediado por Tadashi Endo.

Outros elementos que surgiram na cena descrita há pouco foram as tintas branca e vermelha sobre a pele dos atuantes. Valdinéia Soriano descreveu em que contexto, como surgiu a ideia dessa pintura e o modo como ela entraria na cena:

Era uma explosão, seria uma morte. Na verdade [...] no final, todo mundo morria. Aí, vamo levantar, vamo fazer diferente. Esses fantasmas – porque, na verdade, são fantasmas... como que a gente representa esses fantasmas? Vamo colocar uma tinta branca. Foi ideia dele [de Tadashi]. E aí, como que é essa tinta branca vai entrar? Vai entrar imediatamente como fantasma, ficar aquela coisa pesada? Não. Vamo fazer uma brincadeira de pintura. Brincadeira de criança. Você pinta, você se pinta, você se suja.¹⁶

Então, o branco sobre os corpos, tão característico na dança Butô, aparece em DÔ relacionado ao discurso da cena, não apenas como referência à tradicional

¹⁵ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

¹⁶ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

imagem butoísta, cuja justificativa para o branco está arraigada em elementos da cultura japonesa.

A cena, porém, em sua perspectiva macro, pode levar a uma série de relações com eventos históricos e políticos. A bomba de Hiroshima e Nagasaki¹⁷, por exemplo, para mim, surgiu como uma referência, especialmente pela relação com uma cena anterior no qual os elementos visuais e sonoros remetiam a uma explosão.

Leno Sacramento, por sua vez, relaciona esses elementos, aqueles que geraram aqueles corpos pigmentados, às suas vivências cotidianas, ao contexto socioeconômico, cultural e político em que vive. Então, disse ele referente àquelas imagens: “[...] são mortes, são tragédias, né?! A gente tem bombas atômicas o tempo todo, aqui, nos nossos bairros. Então, a gente acabou associando isso”¹⁸.

Seguindo essa linha de entendimento, Leno também faz uma conexão da pintura a aspectos das culturas afro: “a gente relaciona com alguns rituais de Candomblé, que também pintam o corpo, né?! Não é uma coisa à toa. É [...] um ritual. O vermelho representa o sangue das mazelas, das tragédias, de algumas coisas.”¹⁹.

Porém, embora as relações possam ser estabelecidas, seja com eventos históricos de grande proporção, relacionados a uma dinâmica política, e/ou com situações cotidianas, a assimilação e apropriação da tinta branca sobre a pele negra não foi um ponto livre de problematizações na poética.

Valdinéia Soriano falou como se deu essa questão e o modo como o Bando foi, gradativamente, apropriando-se da ideia:

O branco, o pintar de branco, aí que foi que rolou uma... Primeiro: Por que pintar preto de branco? [...] a gente veio refletindo: “[...] preto pintado de branco?! Quê que a gente vai dizer? Como é que o povo vai reagir?” Até a gente se apropriar disso. Porque, no começo, a gente ficou assim: “Vai fazer? Não vai?” Aí, a gente se apropriou. É uma característica do butô, surgiu como uma brincadeira de verdade, até pra, depois, você trazer o fantasma... ele tem uma forma de falar a respeito desse fantasma, o por que ser branco, na verdade. A

¹⁷ Referência aos ataques nucleares à Hiroshima e Nagasaki, ocorridos no final da Segunda Guerra Mundial, contra o Império do Japão, realizados pelos Estados Unidos da América. Referência histórica marcante na criação do Butô.

¹⁸ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

¹⁹ Idem anterior.

*referência era mais essa do que qualquer outra coisa. A gente foi se apropriando e, inclusive, criando um discurso [...].*²⁰

A crise adveio da teatralidade, do histórico e das relações socioculturais e políticas do Bando. Nesse contexto, teria surgido a seguinte problemática: Como responder à demanda de outrora ofertando uma outra proposta poética? Diante de questões assim é que a mobilidade das culturas contemporâneas ganha a cena: um projeto poético não apaga os demais. O Bando não tem que ser esse de DÔ ou o de *Cabaré da Rrrraça* ou o de *Bença*. Ele é DÔ e é *Cabaré* e é *Bença*.

O trânsito tem disso: movimentos de fluidez, uns mais líquidos, outros mais densos; há, também, os instantes em que o movimento trava, até encontrar pontos de fuga, isto é, aberturas para fluir.

É nesse lugar intervalar que o contemporâneo implica e que as Poéticas Híbridas se fazem possíveis. Isso, obviamente, produz impactos sobre os sujeitos envolvidos nos fenômenos gerados por esses trânsitos.

Ana Calazans, responsável pela assessoria de comunicação de DÔ, tendo acompanhado todo seu processo criativo, em depoimento publicado no programa do espetáculo, sinaliza-nos como essa poética impactou, intercambiadamente, sobre as identificações e organizações cênicas dos sujeitos agentes, especialmente sobre os atuantes. Segundo ela,

a experiência do Butô mexeu em veios profundos do Bando. Após o primeiro contato, nos meses de fevereiro e março de 2012, e os ensaios de setembro a outubro com Tadashi Endo, os atores, cada um a seu modo e jeito, assimilou o processo, não apenas como uma ferramenta técnica diferente que viria a enriquecer seu repertório cênico, mas como uma abordagem nova de autoconhecimento e aprendizado perenes²¹.

Essas percepções, junto às reflexões desenvolvidas há pouco, trazem a necessidade de se pensar acerca da seguinte questão: de que modo são desenvolvidas as estratégias de representação em uma poética que busca ser dialógica, em um processo criativo transcultural?

Nesse ponto é importante olhar, mais uma vez, especificamente para a conjuntura do século XXI, para a cidade de Salvador-Bahia, para aquele espaço-tempo e suas articulações individuais e coletivas, aquele lugar de DÔ. E, aqui, surge uma analogia com as sonoridades do termo que, no Brasil, sua pronúncia pode soar

²⁰ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

²¹ Trecho do depoimento de Ana Calazans, assessora de comunicação do espetáculo, publicado no programa do espetáculo *Dô*. (2012)

como “dou” ou, ainda, como “dor”, como disse Marcio Meirelles a Tadashi Endo ao sugerir esse nome para o espetáculo.

Assim, no contexto brasileiro, junto ao seu significado (movimento), DÔ articula uma série de sentidos que parecem ser muito coerentes com aqueles campos “nos excedentes da soma das ‘partes’ da diferença” (BHABHA, 2010, p. 20), os “entrelugares”, e com o *ma* também.

Tal universo de trânsitos no *corpus* transcultural desse processo criativo e de sua encenação coaduna com a conclusão a que chegou Pavis (2008, p. 1), ao olhar para o campo das linguagens artísticas na segunda metade do século XX. Suas considerações levam em conta, especialmente, os lugares de cruzamentos pelos quais transitam culturas estrangeiras, discursos diversos e uma gama extensa de modos de fazer arte:

A encenação teatral talvez seja, hoje em dia, o último refúgio desse cruzamento [de culturas] e, por tabela, o seu mais rigoroso laboratório: ela interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público.

O quadro que vem sendo delineado, principalmente, nas falas dos sujeitos agentes desse processo e considerando o que foi observado nos registros audiovisuais do mesmo, em diálogo com a fala de Pavis, reflete um espaço-tempo dialógico que marca a cena de DÔ.

Isso se torna possível na medida em que se reconhece que “é na emergência dos interstícios – a sobreposição e deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (BHABHA, 2010, p. 20).

Com base no pensamento do autor supracitado e recorrendo a uma tendência dos estudos culturais e pós-colonialistas, o linguista indiano Rajagopalan (2002, p. 77), cujo discurso reconhece os processos identitários, sejam individuais ou coletivos, como sendo “[...] um construto e não algo que se encontra por aí *in natura* [...]”, compreende como inegável o caráter performativo da constituição das identificações, entendendo que estas não são definitivas.

Daí a possibilidade de trânsitos por entre a mobilidade das mesmas no contexto da contemporaneidade. Logo, é considerando esse potencial, que são criadas estratégias de representação em poéticas híbridas como a de DÔ.

Observe-se o próprio movimento dos criadores do Butô no sentido de formatarem o seu pensar/fazer: um trânsito, entre avanços, recomeços, revisões,

revisitas, diálogos com outras tradições culturais e no interior de suas próprias tradições. Isso ocorreu de tal maneira que, em seu contínuo processo de desenvolvimento e atualização, não houve – e ainda não há – a cristalização de um sistema²².

O Butô, desde sempre, parece ter implicado uma reestruturação discursiva, permanente e contínua, em torno da dança, “no corpo e fora dele”. Isso repercutiu, embora, muitas vezes, não reconhecidamente, na dança contemporânea ocidental, especialmente na Europa.

De acordo com a interpretação de Greiner (1998, p. 16). “às vésperas do século XXI [quando esse estudo foi publicado], o butô completará quatro décadas. Um tempo suficiente para fazer história e construir corpos que dançam especificamente butô, nocauteando os discursos pré-estabelecidos [...]”.

O que ocorre, então, com os sujeitos agentes da poética de DÔ se dá porque suas criações parecem ser mediadas, talvez, por um movimento de Tradução Cultural²³ (ROBINS, 1991 apud HALL, 2006). Isso vai refletir em todas as dimensões nas quais esse processo implica.

Essa dinâmica no corpo, especialmente na tradição butoísta, dá-se, para além da incorporação de uma ideia, por meio da materialização do pensamento Butô. Em outras palavras, diz respeito a “traduzir ideias através de sua materialidade e não dos significados” (GREINER, 1998, p. 30). Essas dimensões da tradução estariam presentes no movimento criativo desenvolvido pelos atuantes de DÔ.

Desse modo, quando Elane Nascimento, atuante, chama para si a responsabilidade da atualização do seu corpo numa determinada rede de corporalidades e daquela poética específica, também obra de sua autoria, ela está proliferando um “novo” modo de ser/estar em cena.

Em suas palavras, esse processo, na medida em que reflete suas pesquisas, memórias, experiências e energias, foi deflagrado naquilo que lhe “[...] move a partir de dentro”: “Fomos em busca de nossa história, de nosso passado para encontrar esse movimento singular e próprio”²⁴, descreveu ela. Essa busca parte e retorna ao corpo. Daí o porque das noções de tradução estarem implicadas nessa poética.

²² Termo utilizado com a mesma conotação trazida para expressão “organização sistêmica” (ver nota 4). Cf. GREINER, 1998.

²³ Robins (1991, p. 41 apud HALL, 2006, p. 84) usa a expressão “Tradução Cultural” para se referir ao processo de criação de novas (auto)interpretações para as Tradições Culturais.

²⁴ Trecho do depoimento da atriz Elane Nascimento publicado no programa do espetáculo *Dô*. (2012)

As reflexões desenvolvidas aqui vêm sinalizando, sobretudo nas últimas páginas, uma perspectiva que descontrói a percepção essencialista que considera a existência de uma única identidade. Esse entendimento advém da compreensão de Hall (2006) de que é na emergência de novos modos de ser/estar que as identificações se deslocam e é aí que se tornaria possível falar na mobilidade das culturas contemporâneas e pensar um *modus operandi* para representação dessa outra dinâmica.

No ensaio do dia 29 de setembro de 2012, por exemplo, cada atuante foi estimulado a improvisar o que seria “uma dança própria”. Isso implicou trabalhar com suas sensações, energias, tempos, ritmos e movimentos específicos. Cada solo improvisado configurou uma rede muito particular de enunciação: discursos diversos, falando de coisas tantas, de si, dos outros, da suas coletividades. O que havia de comum era a liberdade para criar algo de e sobre si, uma dinâmica de movimentos que falasse de cada um daqueles sujeitos.

Aqueles solos surgiram a partir de uma demanda criativa que convocou aqueles atuantes a desenvolver meios de expressar algo muito específico sobre si mesmo. Naquele experimento, foram elaboradas diferentes conjuntos de ações e individualizações para atender àquela situação. Muito do que foi “dito” ali pelo corpo que dançava, pode nunca ter sido verbalizado ou, ao menos, nunca compartilhado daquela maneira. Uma corporalidade performatizada surgiu ali.

Assim é que um “novo” modo de ser/estar na cena, diferente de qualquer outro, surgiu como “mais um” no conjunto de tantas outras possibilidades criadas por aqueles atuantes. É o caso de Elane, ao falar da imersão que fez em seu corpo, em suas memórias e experiências como motor para uma criação ímpar.

Em situações como aquela, esses atuantes foram estimulados a criar estratégias de representação como artistas, isto é, modos de re-presentar a si mesmo para cena. Aquelas corporalidades e os estados alcançados não surgiram, porém, como algo que iria substituir ou sobrepor-se a suas outras experiências corporais, ou seja, aquelas vivenciadas por eles em seus cotidianos e outras práticas artísticas. Tudo isso está em transformação, em movimento e admite, sempre, novos contornos, novas apropriações e identificações, haja visto a porosidade que caracteriza tais processos.



Foto 27 – Ridson Reis e Sérgio Laurentino a expressar algo de Si. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Tal percepção se potencializa quando compreendemos que o sujeito que teria apenas uma identidade estável e unificada está em processo de fragmentação. Isso porque ele passa a ser composto, nessa perspectiva, de várias identificações, em processo, em inacabamento, sem revolver-se definitivamente.

Analogicamente, seria esse também o *tom* dos processos criativos e das encenações contemporâneas. Por essa razão temos trabalhado aqui com a perspectiva de movimento, com os trânsitos, com o múltiplo, com o fluído, com o “mole”, com a porosidade, com o *trans*, com o híbrido. Seriam essas as dimensões nas quais estão implicadas as Poéticas Híbridas.

O conjunto de reflexões aqui desenvolvidas fizeram perceber que há uma proximidade nessa busca dos atuantes de DÔ, partindo de Si, de suas memórias, experiências e sensações, com algo como o que fez Tatsumi Hijikata, criador da dança Butô, no final da década de 1960. Ao voltar às suas origens, ele partiu em busca de retomar o começo para reavaliar o que estava fazendo e avançar em novas direções e organizações do pensamento Butô.

Assim, observados os processos implicados no estabelecimento de uma rede enunciativa como meio de expressão e muito a partir do que pontuou Elane Nascimento quanto a essa busca em seu interior, na sua história e no seu passado,

para, então, investir numa atualização de si e do seu *devoir* criativo, surge a necessidade de refletir acerca da problemática das identificações no desenvolvimento de um processo de criação.

IV.1.1 A dinâmica de atualização de matizes culturais e práticas criativas em DÔ

A dinâmica de negociações com referências culturais diversas, o lugar de trânsitos das identificações e a mobilidade destas e das culturas contemporâneas envolve um movimento de atualização dos matizes culturais, algo que se fez presente na poética de DÔ e que pode ser considerado como outra linha na trama de processos criativos como esse.

A imagem de um sistema dinâmico, em rede, pode nos ajudar muito a construir um pensamento acerca da complexidade das Poéticas Híbridas: um conjunto de articulações multilíneas²⁵, de epistemologias de natureza diversas que se entrecruzam, dilatam-se, diluem-se, escapam, entre outras possibilidades imprevisíveis, abertas ao acaso, no percurso do processo criativo.

Essa perspectiva faz eco à compreensão de Deleuze e Guattari (1995) quanto aos princípios rizomáticos, cujos discursos são compartilhados aqui para a caracterização do que aqui se interpreta como poética transcultural: sistemas articulados em conexões, heterogeneidade²⁶ e multiplicidade²⁷.

A dinâmica de atualização do sujeito e de suas identificações que permeia a poética de DÔ reflete muito esses princípios. Por essa razão, esses termos vem sendo recorrentemente convocados no decorrer desse estudo. Neles são

²⁵ A compreensão de que as poéticas híbridas incluem articulações “multilíneas” se dá na medida em que reconhecemos que cada cultura se desenvolve e toma diferentes direções de acordo com os eventos sociais, históricos e políticos que a atravessaram e, ainda, que cada rede de matizes culturais deve ser interpretado à luz e a partir do seu próprio contexto, isto é, considerando uma determinada dinâmica sociocultural. Assim se caracteriza enquanto multilinear na medida em que acolhe múltiplas linhas entrecruzadas numa mesma rede.

²⁶ Quanto aos princípios de conexão e heterogeneidade, Deleuze e Guattari (1995, p. 13) entendem que: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. [...] Num rizoma [...] cadeias semióticas de toda natureza são conectadas a modos de codificação diversos [...] colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados das coisas. [...] Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências [...]”.

²⁷ O princípio da multiplicidade é compreendido por Deleuze e Guattari (1995) enquanto um dos eixos da perspectiva rizomática em função dos seguintes aspectos: “é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais relação com o uno como sujeito ou como objeto [...]. As multiplicidades são rizomáticas [...]” (Ibid., p. 13)

encontrados, também, princípios que dizem muito acerca do movimento de hibridização que atravessa o processo criativo suscitado aqui.

A imagem de uma teia de articulações multilineares, entrecruzadas, flexíveis, em convergências e fugas, pode nos ajudar, ainda, a refletir acerca do rompimento das barreiras geográficas nas atualizações culturais diversas que atravessam as Teatralidades Híbridas.

O projetos cênicos transculturais habitam esse lugar. É nele que se torna possível o movimento de atualização enfocado nesse subtítulo. A dinâmica que permeia isso implica uma série de espaços intervalares, atualizados nas conexões. De acordo com Greiner (1998), algo similar era operado na prática e nas corporalidades daqueles que dançavam o *ankoku butô* de Hijikata.

Essa autora, nesse contexto, traz a noção de “corpo estrangeiro”, algo que parece estar justamente atrelado à percepção que, nos estudos culturais, diz respeito ao esgarçamento das identidades unificadas, estáveis, essenciais. O corpo que habita os entre-lugares, um “terceiro espaço”, gera uma demanda para si que implica em lidar com a complexidade das constantes atualizações do sujeito e dos matizes culturais com os quais interage. Essa foi uma demanda dos atuantes de DÔ e, também, de Tadashi Endo.

Assim, considerando as questões nas quais implica o lugar no qual foram atualizados os corpos e criado o *corpus* de DÔ e para que se possa resumir as questões relacionadas aos processos identitários que atravessam esse projeto, é importante refletir acerca da percepção que vem permeando esse estudo quanto a determinadas expressões atreladas a tais processos.

“Como desconstruir esse corpo já tão viciado e explorar as múltiplas possibilidades que ele me dá, a partir dos estímulos externos ou internos, no caso desse trabalho?”, questionou-se a atuante Elane Nascimento, respondendo a uma provação de Tadashi Endo, ao final do ensaio do dia 02 de outubro de 2012.

Cerca de duas semanas antes, em um dos ensaios do mês de setembro, foi desenvolvido um longo trabalho de experimentação para uma das cenas do espetáculo. Os atores deveriam interagir com uma série de bolinhas coloridas.



Foto 28 – Elane Nascimento e Sérgio Laurentino por entre as bolinhas coloridas.
Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Ao final daquele dia de trabalho, Elane disse ter chegado a um momento em que não sabia mais o que fazer na cena. A partir dali, apenas deixou o corpo agir. Segundo ela, era esse ponto que Tadashi queria atingir: o momento em que o corpo para de raciocinar e o movimento passa a surgir do próprio corpo.

Esse “raciocinar”, do qual ela falou, estaria ligado ao repertório de ações e modos de criar adquiridos nas vivências daqueles atuantes com trabalhos de corpo anteriores. Dentre outras memórias, muitas das experiências daqueles sujeitos eram permeadas pela prática junto à dança afro. Outras referências advinham, também, dos seus trabalhos com a representação teatral. Enfim, ao que parece, a fala de Elane estava relacionada a um conjunto de experiências corporais que aqueles atuantes acabaram “carregando” consigo por meio do acúmulo de práticas. Memórias às quais eles recorreriam sempre que lhes fosse gerada uma demanda criativa.

Ocorre que, no caso de DÔ, Tadashi queria gerar outras experiências em termos de corporalidade e corporeidade para aqueles sujeitos. Seu desejo era que, junto às suas vivências anteriores, eles pudessem criar uma rede de movimentos específica para aquela poética. Isso culminaria num corpo que não,

necessariamente, convocaria coreografias uníssonas e marcadas, mas, como muito reforçou ele, uma “dança própria” de cada um daqueles atuantes.

Seria esse, então, o caminho para que Elane pudesse criar um “novo corpo” para si naquela poética. Nesse movimento dialógico e encarnado, é que a atualização dos matizes culturais e das práticas criativas se desenvolveria em DÔ. Num processo de busca e criação de outras formas de ser/estar para a cena. E, aqui, novamente, não há uma anulação das experiências corporais anteriores, das memórias que o corpo traz consigo, mas o desencadeamento de um processo de contínua transformação e subversão de limites fronteiriços.

Nesse passo, aqueles atuantes dialogaram em muito com os princípios do Butô, no que tange ao reconhecimento desse movimento dialógico de atualização como algo perene e sempre em trânsito. Muito provavelmente, em processos futuros, esses atuantes criarão outros corpos, outras corporalidades para lidar com outras demandas artísticas e discursivas.

O Butô, desde sua criação e no seu desenvolvimento durante o século XX, agregou o uso da metamorfose como princípio operante no corpo que dança. Uma transformação que não cessa e que é, por natureza, aberta. Como tal, desenvolve-se à luz de movimentos de investigação e atualização do sujeito e de suas práticas através do seu corpo: “Hijikata instaurou no corpo que dança butô, a possibilidade de acessar outras qualidades que já estavam lá, internalizadas no organismo e na natureza” (GREINER, 1998, p. 85).

Em outras palavras, no espaço-tempo de criação no Butô, cada corpo opera num processo de atualização de virtualidades. Reconhecendo isso é que foi possível observar o investimento e a atualização dos sujeitos agentes e de seus modos de criar em DÔ. É nessa dinâmica que cada dança, “um modelo singular fictício [...]” (GREINER, 1998, p. 85), abre um espaço-tempo para uma “nova” maneira do atuante habitar a cena.

Ao conjunto dessas reflexões a partir da poética de DÔ e da tradição butoísta, agrego, ainda, a perspectiva dos estudos culturais. Nesse sentido, o alerta que Tomaz Tadeu da Silva (2000) faz é esclarecedor e encerra o entendimento que permeia esse estudo quanto aos processos identitários.

Esse estudioso chama a atenção para o cuidado que é preciso se ter quanto aos discursos em torno de tais processos para não se cair numa perspectiva simplista que coloca os mesmos como sendo apenas a formatação de algo como

“aquilo que se é”: brasileiro, negro, heterossexual, homossexual, jovem, homem, mulher, entre outros termos de categorização identitária.

Concepções desse cunho comungam de uma abordagem positivista: “[...] parece ser uma positividade (‘aquilo que sou’), uma característica independente, um ‘fato’ autônomo. [...] só tem como referência a si própria [...]” (SILVA, 2000, p. 74).

É compartilhando dessa perspectiva também que, ao buscar entender como se dão os processos identitários nas poéticas do Teatro Contemporâneo (o que poderia “ser e não ser” ao invés do “ser *ou* não ser”, como já foi discutido aqui), a pesquisadora e encenadora Tania Alice (2010) propõe que abordemos esse quadro a partir de um olhar que vai além dos conceitos rígidos e fixos característicos do projeto modernista.

Nesse sentido, ela reconhece que “o próprio conceito de ‘identidade’ e a tentativa de querer fixá-la ou defini-la parece traçar fronteiras, delimitar territórios de maneira rígida, definitiva, enquanto nos movemos em territórios onde as fronteiras vão se abolindo diariamente” (Ibid., p. 15-16).

É dessa construção dinâmica, móvel, que as elaborações dos atuentes de DÔ comungam. Eles investiram em processos identitários outros, lidando com identificações específicas, para suas criações. É nesse quadro que a precariedade de um sujeito homogêneo se torna visível.

É nesse lugar que os atuentes de DÔ se atualizam enquanto sujeitos e artistas. É aí que se cria a dinâmica de atualização de matizes culturais e práticas criativas. Isso diz respeito às articulações cênicas que refletem aquilo que Marcio Meirelles pontou, no programa do espetáculo, acerca das virtualidades dos atuentes de DÔ: buscar outra forma de Ser/Estar em cena tornando-se algo que “nunca deixaram de ser”.

Deleuze (2006, p. 32) fala nesse movimento de atualizar-se como uma qualidade de repetição que não se refere à reprodução, mas de um encontro da singularidade naquilo que se repete. Daí a importância primordial de se encontrar o sujeito da repetição, o “Si da repetição, [...] pois não há repetição sem um repetidor, **nada de repetido sem alma repetidora**” (Grifos meus).

Nesse ponto encontramos, mutuamente, ecos nos processos de deslocamentos e difusão do Butô pelo mundo, nas práticas de Tadashi Endo e nas renovações cênicas do Bando de Teatro Olodum. Universos que multifuncionam num *continuum* que não se fecha.

É nisso que consiste a atualização em DÔ, nas Poéticas Híbridas: encontrar “o *Outro* na repetição do *Mesmo*”²⁸. Nas palavras de Deleuze (2006, p. 32), implica reconhecer que “[...] a verdade do nu está na máscara, no disfarce, no travestimento. [...] a repetição não se oculta em outra coisa, mas se forma disfarçando-se; não preexiste a seus próprios disfarces e, formando-se, constitui a repetição nua em que ela se envolve”.

O disfarce seria justamente esse corpo material que a nossa alma habita. Tadashi Endo falou muito nisso, no corpo como “essa roupa que cobre nossa alma”. As corporalidades criadas para habitar o mundo, para ser/estar, formar-se-iam, então, em dinâmicas de repetição ligadas aos processos identitários do sujeito.

Em DÔ, isso ocorre para habitar a cena, o atuante cria formas e ações como extensão de sua existência no mundo. Processos distintos, mas que não são independentes, como vem sendo sinalizado nesse estudo. Essas formas de atualização, da repetição, em termos deleuzeanos, coabitam espaços-tempos em dimensões distintas: “Uma é o sujeito singular, o âmago e a interioridade, a profundidade da outra. A outra é somente o envoltório exterior, o efeito abstrato” (op. cit.).

É nesse lugar compartilhado que as criações dos atuantes de DÔ foram desenvolvidas, em um movimento mutuamente transculturador (culturas/sujeito/obra/criação e vice-versa). As articulações nas quais isso implica reforçam a ideia de que o dinamismo das culturas, quando re-presentado (e, também, representado), ilustra bem esse entrecruzamento cultural.

Diz respeito a uma fusão de elementos que, intercambiados, impactam-se mutuamente, dando origem a uma coisa outra e se tornando um registro cultural multiforme: “[...] um espaço cultural híbrido que surge contingente e disjuntivamente na inscrição de signos da memória cultural [...]” (BHABHA, 2010, p. 27). É sobre esse espaço de hibridização na poética de DÔ que refletiremos a partir daqui.

²⁸ cf. DELEUZE, 2006.

IV.2 Ecos da hibridização: o Butô do Bando

Na entrevista realizada para este estudo com o mestre de butô e diretor de DÔ, Tadashi Endo, em abril de 2013, foi levantada a questão do trânsito entre a tradição butoísta japonesa e a criação deste espetáculo com o Bando de Teatro Olodum. Tadashi revelou que não se trataria de um processo no qual se investiria numa imitação, mas numa busca por criar um butô próprio para aquele contexto.

Ele contou que viajando pelo México, Estados Unidos e Alemanha, por exemplo, encontrou muitas práticas de butô, mas que elas buscavam uma imitação da tradição japonesa. Ele, pessoalmente, disse não gostar dessa prática. Para ele, existe um espírito do butô, um pensamento, uma filosofia, que deve ser respeitada, mas não imitada.

Para Tadashi, em cada cultura, em países diferentes ou dentro de um mesmo território nacional, como é o caso do Brasil, há diferentes tipos de manifestações culturais, diversas formas de expressão, de vida, de ser. Então, comentou ele, isso precisa ser respeitado. Quando vai trabalhar com o butô em diferentes lugares, ressaltou esse mestre, ele busca trazer para a criação os traços do modo de viver, das culturas, dos sujeitos, afim de construir um butô daquele lugar, com aqueles indivíduos.

Foi assim com Bando de Teatro Olodum, em Salvador-Bahia. Segundo ele, se fosse realizar um trabalho no Amazonas, ou em São Paulo, ou em Blumenau (onde, além de português, também se fala Alemão, por exemplo), seria outro tipo de criação. Uma poética que iria refletir as culturas daqueles lugares. Em cada local, Tadashi disse buscar captar suas especificidades culturais.

Assim, afirmou ele, ao optar por trabalhar na capital baiana, com aquele grupo específico, ele escolheu investir numa criação considerando os traços das culturas afro-brasileiras que tanto marcam a cidade e a teatralidade daquele agrupamento de artistas. Nesse sentido, não houve imitação, não se recriou o butô da tradição japonesa com o Bando. Foi trazido o espírito butô para o trabalho com esse grupo, o que gerou um butô específico.

Reflitamos sobre esse fenômeno.

Quando Tadashi Endo migrou para o contexto brasileiro, trazendo consigo o desejo de investir num diálogo entre o butô praticado por ele, já impactado pelas

práticas ocidentais com as quais ele vem dialogando no decorrer da sua trajetória artística, e a teatralidade e práticas corporais do Bando de Teatro Olodum, cujo desejo de seus sujeitos agentes coincidia com o de Tadashi, instaurou-se um espaço-tempo que os colocou em interação com matizes culturais diversas.

No lugar e oportunidades criados para essa poética, no contexto da cidade de Salvador – Bahia – Brasil, espaço no qual o processo criativo foi exposto ao contato com sujeitos agentes locais e de outros contextos – como é o caso do próprio diretor – diversos elementos impactaram e foram impactados por essa nova organização sistêmica no fazer artístico do Bando e de Tadashi.

Vejamos a avaliação que o atuante Ednaldo Muniz faz acerca dessa poética:

a transformação proporcionada por Dô é uma transformação de experiência, de mudança e de construção também. Em relação a toda a experiência que o Bando tem com teatro, dança e música, essa experiência com o Butô e com Tadashi é uma experiência única²⁹.

Quando esse atuante avalia a especificidade desse encontro, ele nos coloca exatamente diante daquele espaço-tempo que se abre, nesse caso, entre “movimentos” criativos. Naquele lugar atravessado por uma prática dialógica, havia uma mobilização artística transcultural.

Nesse campo intervalar conviveram virtualidades diversas. Desse modo, DÔ se construiu e ganhou a cena como um campo de hibridismos no qual operou a atualização dos matizes culturais entrecruzados nas teatralidades dos envolvidos. Esse atualizar-se, nas palavras de Deleuze (2006, p. 199),

é diferenciar-se [...]. Cada diferenciação é uma integração local, uma solução local, que se compõe com outras no conjunto da solução ou na integração global. É assim que, no vivente, o processo de atualização apresenta-se, ao mesmo tempo, como diferenciação local das partes, formação global de um meio interior, solução de um problema estabelecido no campo de constituição de um organismo.

Em DÔ, o processo de atualização traduziu um movimento que reflete as estratégias utilizadas pelos sujeitos agentes para a criação dessa obra, nos planos simbólico, corpóreo, poético e artístico. Diz respeito, então, a um investimento em captar, intercambiar e entrecruzar as especificidades culturais, os matizes referenciais que circularam em torno e por entre essa poética. Esse era o sentido do que pontuou Tadashi Endo, ao se opor a esforços de imitação do Butô.

Os processos identitários, de atualização e representação cultural desenvolvidos e corporificados nesse contexto, que, por sua vez, estão

²⁹ Trecho do depoimento de Ednaldo Muniz publicado no programa do espetáculo *Dô*. (2012)

inerentemente relacionados ao uso dos recursos da história, da linguagem e das culturas, percorrem “rotas” que vão dar naquilo que o sujeito *estar por se tornar* e não no que ele já é (HALL, 2000). Eis um princípio que é do *devir* e que atravessa o “corpomídia” dos atuantes nessa poética híbrida.

Essas perspectivas comungam perfeitamente com a ideia de que o sujeito e os fenômenos culturais e identitários que o envolvem estão sempre “em processo”, “em atualização”, “abertos”. Nesse passo,

tem a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”. Elas têm tanto a ver com a *invenção* da tradição quanto com a própria tradição, a qual elas nos obrigam a ler não como uma incessante reiteração mas como “o mesmo que se transforma” [...]: não o assim chamado “retorno às raízes”, mas uma negociação com nossas “rotas”. (Ibid., p. 109)

Seria nessa negociação que, em DÔ, o Bando investiu junto ao butô trazido por Tadashi Endo, do mesmo modo que este diante da teatralidade do Bando. Tadashi chega a sugerir que foi criado, nessa poética, uma espécie de “Butô Afro-brasileiro”, justamente para se referir à especificidade desse pensamento e da prática que atravessam o trabalho com esse grupo de teatro.

Esse movimento de tradução cultural, operado no contato entre as referências culturais diversas envolvidas nessa poética, implicou uma reconfiguração discursiva e sistêmica, direcionada para um movimento transcultural. O reflexo disso foi uma atualização paradigmática, simbólica, cênica, do teatro e do butô nesse projeto poético do Bando e de Tadashi.

Um rompimento de fronteiras a partir das relações estabelecidas entre os sujeitos agentes desse processo, os discursos simbólicos dos universos culturais que trazem consigo e, ainda, do híbrido cênico que se distancia da fragmentação ocidental instituída entre a dança e o teatro.

Nesse sentido é que nos deparamos com o que pode ser considerado como sendo alguns dos pilares da poética híbrida de DÔ: matizes amalgamados, referências (re)criadas, entrecruzamentos em processo e limites difusos com infiltrações de outros modos de pensar/fazer e ser no mundo (NAJMANOVICH, 2001). Atualizando-se, esse processo criativo se faz transcultural. Analogicamente, esse atualizar-se diria respeito ao percurso que deu origem à especificidade do butô implicado nesse projeto cênico.

Nesse ponto, diante do caráter híbrido com o qual estamos tratando nesse processo de criação, é importante se pensar a distinção como princípio do que se propõe ser “*trans*”, enquanto resultado dinâmico do processo de hibridização – uma vez que instável e em contínua transformação.

O próprio prefixo (“*trans*”) talvez tenha muito a nos dizer acerca do que será desenvolvido nas próximas linhas: “*Trans*” nos “[...] remete ao que está entre, através e além [...]” (THEOPHILO, 2011)³⁰; “*exprime a ideia de além de, através, para trás, para além de [...]*” (MELHORAMENTOS, 1995, p. 928)³¹.

Partindo desses significados preliminares, as dimensões do “*trans*”, no contexto desse estudo, podem ser vislumbradas como aquilo que vai além de um agrupamento inter/multicultural, no sentido de apenas integrar referências, adaptando-as, recontextualizando-as.

Implicaria, antes de tudo, um conjunto de processos dialógicos que buscam ressignificar as referências com as quais se interagiu para criação de uma outra organização sistêmica. Esse é trânsito desenvolvido na poética e que culminou na encenação de DÔ.

Assim, esse movimento de transculturalidade pode ser entendido como um investimento de contato, de dialogia, de entrecruzamento, de intercâmbio com o *outro*. Aqui, um processo de criação cênica que criou uma zona de contatos entre alteridades artístico-culturais.

Dessa maneira é que a percepção da alteridade, como um dos princípios operantes na poética aqui tratada, frustra a busca de um encerramento, de um fechamento. Esse aspecto, por sua vez, também é perturbado pela filosofia *butô* trazida por Tadashi Endo, cujo discurso ressalta a abertura por meio de procedimentos transculturais nessa obra, ao considerar as experiências socioculturais e artísticas dos atuantes.

É a esse lugar que se abrem as poéticas transculturais, as teatralidades híbridas, o pensamento *butô*: não há uma forma final, mas uma poética provisória em constante atualização, aberta.

Seria esse, ainda, “[...] um processo da ‘zona de contato’”, diz Stuart Hall (2003a, p. 31), “um termo que invoca a ‘co-presença espacial e temporal dos sujeitos

³⁰ cf. THEOPHILO, Roque. **A transdisciplinaridade e a modernidade**. Disponível em: <<http://www.sociologia.org.br/tex/ap40.htm>>. Acesso em: 04 Fev. 2011.

³¹ cf. MELHORAMENTOS. **Dicionário prático da Língua Portuguesa**. 8. Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1995.

anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas [...] cujas trajetórias agora se cruzam'. Essa perspectiva é dialógica [...]”.

Portanto, esse projeto poético habitaria o espaço-tempo que Homi Bhabha (1996, p. 36) chama de “terceiro espaço”. É por entre as águas desse lugar que mergulharemos agora.

IV.3 Entre a pororoca e o encontro das águas: um “terceiro espaço” – DÔ

Entre um mundo e o *outro*. No mundo do *outro* para o *outro*. Quando águas distintas se cruzam num fenômeno *mole, permeável, poroso, flexível*, há uma mistura de tal natureza que as texturas de outrora se diluem no encontro. Elas se comunicam em liquidez. Dialogam nas aberturas, nas infiltrações, na porosidade.

Percebamos as águas. Como que na confluência entre o Rio Negro³² e o Rio Solimões³³, no encontro da água negra e da água barrenta, correndo lado a lado, entendendo-se em temperatura, densidade, velocidade, em cores e em seus matizes, interagindo na diferença, essas águas não se misturam. Percebem-se, reconhecem-se, mas se mantêm.

Olhemos agora para a pororoca: uma onda de volumosas águas, que destrói o que encontra à sua passagem. É causadora de grande estrondo, de caos, de ondas menores a partir de si, do encontro das correntes fluviais com as águas oceânicas. Essas águas se misturam, hibridizam-se.

Eis o percurso de uma poética híbrida: do butô de Tadashi Endo e da teatralidade do Bando até chegar ao butô de DÔ. Encontro das águas³⁴ e *pororoca*³⁵, respetivamente. Olhando para o Teatro: uma poética; em cena, um espetáculo. Ambas, cada uma a seu espaço-tempo, em processo, em atualização.

³² Maior afluente da margem esquerda do rio Amazonas, o mais extenso rio de água negra do mundo, e o segundo maior em volume de água, tendo sua nascente na Colômbia onde é chamado de rio Guainia.

³³ Rio brasileiro que banha o estado do Amazonas, mas que começa no Peru.

³⁴ Fenômeno que acontece na confluência entre o rio Negro, de água negra, e o rio Solimões, no Estado do Amazonas.

³⁵ *Pororoca, macaréu* ou *mupororoca* é a forma como são denominados os *macaréus* que ocorrem na Amazônia. Trata-se de um fenômeno natural produzido pelo encontro das correntes fluviais com as águas oceânicas. Esse fenômeno manifesta-se, no Brasil, na foz do Rio Amazonas e afluentes do

Tadashi reforçou, em entrevista durante essa pesquisa, que diante do primeiro contato com Bando de Teatro Olodum, na apreciação do espetáculo *Cabaré da Rrrraça*, ele percebeu uma energia diferente, um frescor energético nos corpos dos atores. Então, questionou a Marcio Meirelles: De onde vem essa energia?

Tratava-se, em sua percepção, de uma energia muito específica daqueles atuantes, daqueles corpos, que refletia, talvez, no imaginário de Tadashi, segundo suas próprias palavras, a energia soteropolitana, tão influenciada pelas culturas afro em contato e interação com tantas outras.

Ele disse, ainda, que, embora parecessem muito distantes, talvez existisse alguns poucos paralelos entre as culturas japonesa e afro-brasileiras. Por exemplo: no Candomblé se cultua a vários orixás, cada um com suas características, energias, etc.; no Japão, cultua-se a diversos deuses. Observando os elementos dos orixás e daqueles deuses, o mestre de butô disse conseguir perceber elementos tanto diferentes, quanto semelhantes. Começava-se, nessa percepção, o movimento de *encontro das águas*, a percepção do *outro*.

Tadashi, então, investiu em descobrir naqueles atuantes, por meio de suas memórias, as individualidades dos mesmos dentro de sua coletividade. O processo de DÔ partiu desse investimento e dos saberes e fazeres através dele intercambiados. Depois disso, veio a questão que, para esse diretor, é o que havia de mais importante: O que se quer dizer? O que se quer expressar?

O trânsito entre o butô de Tadashi Endo e as teatralidades do Bando ocorreu justamente no espaço-tempo dessas descobertas. Esse, talvez, seja o lugar da Caixa de Pandora, mencionada por Tadashi, o *ma* naquela poética. Foi a partir de tal reconhecimento que eles começaram o movimento desse processo híbrido, da criação de um corpo que dançaria o butô de DÔ.

Então, ao trazer esse lugar onde, nas palavras de Endo, o “diálogo real” ocorreu, o interesse nesse fenômeno não está exatamente na ênfase sobre uma cultura primeira e/ou segunda que, em contato, deram origem a uma terceira, mas no espaço-tempo entre elas, aquele da criação que esse contato gera: o campo da hibridização.

Tal perspectiva compartilha, nesse aspecto, do que declara Homi Bhabha (1996, p. 36):

litoral paraense e amapaense e na foz do Rio Mearim, no Maranhão. Trata-se de um choque de águas que derruba árvores de grande porte e modifica o leito dos rios.

[...] para mim a importância da hibridização não é ser capaz de rastrear os dois momentos originais dos quais emerge um terceiro, para mim **a hibridização é o 'terceiro espaço'** que permite as outras posições emergir. Este terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas [...]. (Grifos meus)

É nesse *terceiro espaço*, parte homônima desse intertítulo, que teria sido desenvolvida a poética de DÔ. Sendo ela fruto de um movimento que é reflexo de uma necessidade implícita ao universo contemporâneo: “Há [...] uma poderosa demanda por uma distintividade étnica pronunciada (embora simbólica) e não por uma distintividade étnica institucionalizada” (BAUMAN, 1990 apud HALL, 2006, p. 96).

Essa distintividade étnica simbólica se processa, no seio dos movimentos de hibridização cultural, como algo diferente, um novo campo de negociação dos sentidos e das representações (aqui, cultural e cênica, do sujeito e/ou de sua coletividade).

Assim, a celebração do hibridismo aparece no projeto poético de DÔ na medida em que este desencadeia um movimento de transformação dos paradigmas que atravessam as teatralidades envolvidas nessa poética. Isto é, nos procedimentos e nas mudanças ocorridas na experiência criativa e vivencial dos sujeitos agentes desse processo criativo, aspectos esses evidenciados em suas próprias falas.

Ocorre que, além de um percurso criativo que coloca lado a lado e entrecruza procedimentos de criação cênica, referências, discursos, espaço-tempos, entre outros elementos, essa obra suscita metáforas que refletem aquela reivindicação de distintividade simbólica sugerida por Bauman (1990 apud HALL, 2006).

Isso se dá, também, por meio daquilo que Bhabha (1996) compreende como sendo também um movimento de “tradução cultural”, isto é, através de um processo que objetiva atribuir um sentido cultural a partir da articulação de culturas diversas em um ato de significação.

A saber, por exemplo: a metáfora imagética sugerida a partir da memória histórica da bomba de Hiroshima e Nagasaki, por meio de uma bola gigantesca colocada em cena, segurada no alto pelos atuentes, a ganhar volume, até, supostamente, explodir, deixando corpos “deformados” pelo espaço, a recuperarem sua forma no “estágio de embrião”, como que numa recriação de si. Em analogia, essa metáfora poderia ser relacionada também com a reinvenção dos povos de África, no período pós-diáspora.



Foto 29 - Atuantes carregando a enorme bola em cena de DÔ. Foto: João Milet Meirelles, 2012.

Essas são algumas, entre tantas outras analogias possíveis³⁶ a partir daquela imagem. Os atuantes relacionam essas conjunturas catastróficas às suas realidades, às mazelas com as quais convivem diariamente, à violência que atravessa suas vidas no dia a dia.

Assim, a mencionada distintividade étnica pronunciada, simbólica, não ganharia forma na negação de uma referência outra. Por essa razão é que só aparece por meio do encontro com a sua alteridade. Foi em busca desse encontro que partiram Tadashi Endo e o Bando de Teatro Olodum, ao investir na distinção simbólica por meio de uma organização sistêmica híbrida para a poética de DÔ.

Grotowski (1992, p. 167) parece compartilhar desse pensamento, na medida em que afirma:

O teatro é um encontro. A partitura do ator consiste dos elementos de contato humano: “dar e tomar”. Olhe para outras pessoas, confronte-as consigo, com as suas próprias experiências e pensamentos, e forneça uma réplica. Nestes encontros humanos

³⁶ É óbvio que essa reflexão é oriunda da minha experiência diante da poética e do meu olhar sobre a obra. Não entrarei numa discussão acerca do universo da recepção nesse estudo. Mas entendo que os olhares são múltiplos tanto quanto a cena de DÔ é aberta.

relativamente íntimos, há sempre este elemento de “dar e tomar”.
(GROTOWSKI, 1992, p. 167)

Consonante com esse ponto de vista, Tadashi explicou sua perspectiva acerca disso ressaltando que no encontro com o Bando não houve imposição e ensino de uma técnica butô, mas um processo dinâmico de articulação entre suas práticas, pensamentos e referências.

Ele deixou isso claro, também, por meio de uma metáfora. Em suas palavras: os peixes navegam por diferentes caminhos, mas nadam no mesmo rio. Para Endo, no Butô também é assim: você pode dançar de diferentes formas, desde que se respeite o espírito butô. “Respeito ao espírito Butô”, reforçou Tadashi em entrevista para esse estudo. Isso significaria, ainda, aceitar diferentes povos, estilos e formas de viver.

O que ele suscita como “espírito butô”, em seu entendimento, está muito relacionado a princípios que permeiam essa dança de origem japonesa e o pensamento que a atravessa. Diante desses princípios é que, no seio dessa própria dança, reconhece-se o quão complexo é falar em limites geográficos para sua prática.

Em um nível, essa expressão, na tradição do Butô, refere-se, ainda, àquilo que permeia as construções corporais daquele que dança, numa dimensão que se relaciona com traços do performático:

Butô é sobre capturar espíritos [...]. As suas regras de organização trabalham com a possibilidade de renascer e com o que não voltará jamais. Nascem do vento [...]. Mas também aponta a possibilidade de estabelecer novas organizações no corpo e no espaço [...].
(GREINER, 1998, p. 4)

Em outro nível, o “espírito butô” tem a ver com algumas regras de organização basilares da dança tradicional, especialmente no que tange ao pensamento que permeia a sua prática, ao espaço-tempo do *ma* e ao corpo morto.

Diante disso é importante compreender que o corpo morto, isto é, “o corpo criado para dançar butô [...] tem forma sim [...]. A diferença é que esta ‘forma’ não quer dizer ‘posições arquetípicas’ ou ‘módulos de movimento’ isolados” (Ibid., p. 4). As regras que envolvem o butô, em seus processos de deslocamentos e diferentes práticas e praticantes, passam por processos de agenciamentos, mediação e dinâmicas que geram redes específicas, muitas vezes, estranhas àquela na qual a dança tradicional foi concebida.

Aqui, encontramos pontos de convergência entre diversos elementos e estratégias de representação que vêm sendo convocados como linhas que se entrecruzam na poética de DÔ: a organização em rede, as articulações entre matizes culturais e identificações, a dinâmica da repetição, as atualizações do sujeito e, obviamente, o terceiro-espço, esse espaço-tempo intervalar que, de um lado, é tão caro à cultura japonesa (o *ma*) e, de outro, é também elementar aos processos de hibridização.

Essas articulações processam-se, então, numa dinâmica que relê os movimentos fluviais do “encontro das águas” e da “*pororoca*”, respectivamente: o encontro, a confluência e percepção do *Outro*, de matizes culturais diferentes; e, posteriormente, a hibridização, dinâmicas de entrecruzamentos diversos no seio de uma poética que viria a desaguar na cena transcultural de DÔ.

Diante disso, poder-se-ia dizer que nesse movimento poroso entre os sujeitos agentes do Bando e Tadashi Endo operou o que Bakhtin (2006), na linguística, entende por “princípio dialógico” ou “dialogismo”: um movimento que implica a interação com o outro, independente do discurso dos envolvidos e/ou daquele a ser criado.

Na poética em estudo, isso é, também, produto das metáforas. Resultado da diferença marcada simbolicamente no processo de hibridização, que, por sua vez, está presente nos contextos de sincretismo transcultural. Essas conjunturas são suscitadas na fala de Bhabha (1996, p. 37), ao afirmar que “[...] a metáfora produz realidades híbridas [...]”. E, constituindo-se enquanto discurso, eis um viés por meio do qual ela transculturaliza.

Essa transculturação por meio dos discursos, dos corpos, das corporalidades, dos símbolos, das culturas e o modo como esses elementos agem na interação com os sujeitos agentes desse processo de criação, ocorre também pelo fato de que

é por meio dos significados produzidos pelas representações³⁷ que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no que podemos nos tornar. [...] Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2000, p. 17)

³⁷ Assim como no entendimento de Hall (2003b), trazido no início do intertítulo IV.1, Woodward (2000), nesse contexto, está se referindo a representações enquanto mecanismo simbólico de significação das identidades e das culturas, ainda que, analogicamente, os termos e argumentos do discurso citado se apliquem à prática do intérprete no Teatro.

Essa autora fala a partir de um olhar das Ciências Humanas. Mas, suas palavras parecem fazer eco à filosofia de Tadashi Endo quanto ao modo como se dá a criação à luz do pensamento butô: na construção de um butô próprio, é preciso descobrir o que é realmente importante para aquele sujeito expressar; o que importa àquele corpo; não é importante apenas como se dança, mas, mais que isso, é o “porquê você quer dançar”³⁸.

Com princípios dessa natureza em mente, é que as reflexões desenvolvidas aqui percebem a construção das teatralidades marcadas por representações culturais abertas como movimentos de celebração do hibridismo. Uma forma de pensar a arte do encontro como um viés possível para o (re)dimensionamento, para a (re)construção, para a (re)criação poética e (re)significação simbólica das identificações e das culturas dos sujeitos agentes, aquelas criadas por eles em sua arte, em suas vidas.

Tal abordagem em torno dessas teatralidades é consonante com o olhar que a pesquisadora Tania Alice (2010)³⁹ apresenta acerca da possibilidade de rompimento de determinadas fronteiras, de “desconstrução”, de “citação”, de “cisão” na arte pós-moderna, num processo de convivência estilística e diluição de limites, no seio do qual o que importa é “[...] **a elaboração resultante da busca de estruturas novas**” (Ibid., p. 89. Grifos meus), de organizações *outras*, diversas.

Essa seria, então, a busca que marca o processo de hibridização no teatro: uma possibilidade e, mais que isso, um investimento real em múltiplos entrecruzamentos no âmbito de uma mesma obra, diluindo fronteiras epistemológicas, paradigmáticas, ontológicas e culturais para a formação de outras organizações. No caso de DÔ, isso implicou a busca de atualização de teatralidades, fruto de uma poética híbrida, de um butô específico daqueles atuantes.

Esse quadro parece se articular com o que propõe Giovanni Lista (1997, p. 331)⁴⁰ apud ALICE, 2010, p. 90) quanto ao fazer artístico na segunda metade do século XX: “[...] observa-se uma abertura das fronteiras artísticas, bem como uma

³⁸ É importante lembrar que Tadashi Endo usa o verbo “dançar” e seus derivados não como uma categoria artística, mas como um *modus* de pensar/agir, de *ser* no Butô. Foi esse entendimento que atravessou o discurso desenvolvido no decorrer do estudo.

³⁹ Tania Alice (2010) desenvolve essas considerações ao refletir acerca da encenação *Ensaio.Hamlet*, da Cia dos Atores, direção de Enrique Diaz, na qual ela vê uma convivência estilística e uma diluição das fronteiras características da adaptação desse encenador, que apresenta uma pesquisa de linguagem shakespeariana na Contemporaneidade.

⁴⁰ LISTA, Giovanni. **Du happening à la performance**. In.: *La scène moderne*. Paris: Editions Carré, 1997, p. 331.

coletivização do ato criativo – isso permite uma circulação e uma sinergia, que conduzem a uma nova afirmação do lugar da arte dentro da sociedade moderna”.

Então, quando se reconhece, nesse estudo, os entrecruzamentos possíveis enquanto traços do contemporâneo, a partir da diluição das fronteiras dentro de uma mesma obra teatral, há um diálogo com a realidade e as discussões que invadem o espaço-tempo do fazer cênico e que revelam o que vem ocorrendo desde o século XX. Esse reconhecimento reforça aquilo que Pavis (2008, p. 1) sinalizaria como sendo um “Teatro de Culturas”:

Este cruzamento, pelo qual passam em rajada culturas estrangeiras, discursos estranhos e milhares de efeitos artísticos de *estranhamento*, é um lugar muito incerto, porém nos próximos anos ele poderia firmar-se como o de um *teatro de Cultura(s)* [...].

Isso é refletido na contemporaneidade pelas influências intercambiadas num trânsito contínuo e, por vezes, orgânico, o que ficou muito evidente na poética de DÔ. Essa dinâmica se processa na medida em que, em um universo cujas fronteiras estão se afrouxando, sendo dissolvidas, e as continuidades estão em processo de rompimento, as hierarquias culturais tendem a ser questionadas. Isso conduz a uma nova auto-interpretação, cuja responsabilidade fica, na visão de Robins (1991, p. 41 apud HALL, 2006, p. 84), a cargo da “Tradução cultural”, processo sobre o qual já refletimos aqui.

Esse quadro é que viabiliza aquilo que, no título desde interstício, aparece como “espaço-tempo transcultural”: um campo de hibridização de matizes culturais diversos, em contínuo movimento de atualização; uma organização em rede que impacta, no caso de DÔ, no modo de pensar/fazer para a cena.

Assim, diante do que foi trazido, das reflexões e diálogos transversais estabelecidos acerca do espaço-tempo de DÔ, um terceiro espaço com suas potenciais situações de enunciação e comunicação, especialmente no universo das teatralidades híbridas, é oportuno sugerir que não perdamos de vista

[...] a ligação dessas diversas situações de enunciação com o corpo individual do ator e com o *corpo social* de uma cultura. É evidente, desde já, que a enunciação (e por contragolpe o sentido dos enunciados) depende da maneira pela qual a cultura ambiente organiza a escuta e faz exprimir-se [...] os atores [...]. (PAVIS, 2008, p. 129).

Desse modo, as situações enunciativas, bem como os discursos criados nesses espaços-tempos e os sujeitos agentes geradores dos mesmos, apareceram

para Tadashi Endo e para os atuantes de DÔ como elementos oriundos das individualidades, das corporalidades e do corpo de cada um deles.

Foi nesse lugar que tudo se realizou nessa poética do Bando e de Tadashi. Um espaço-tempo de criação onde tudo estava no corpo. O corpo que se fez, por sua vez, o próprio sujeito. Aquele que dança, que, em movimento, habita o *outro*, encontra-o, atravessa-o e por ele é atravessado. Aquele que dilata-se em estados de trânsitos. Estrangeiro em atualizações, à busca de diálogos, em *devir*.

**CONSIDERAÇÕES ~~FINAIS~~ PROVISÓRIAS
ENTRE O FRAGMENTO, A DIVERSIDADE,
O CAOS E A POTÊNCIA**



Foto: João Meirelles, 2012

“Não há resultado final”¹.

No momento em que concluo este percurso acadêmico e, com ele, esta tese, compartilho dessa compreensão. Ela é resultado de reflexões acerca das relações transversais estabelecidas pelo sujeito no contato e interação entre culturas e as múltiplas identificações que este pode desenvolver num espaço-tempo que abriga um processo que é infinito, um *continuum* de “novos começos”, onde “novas vidas” são vividas e seus registros carregados sempre no corpo.

Desse modo, pode-se dizer que o mundo e tudo o mais que envolve uma poética está dado a diferentes formas de exploração, de percepção e de representação. Aqueles que “re-presentam” o dito “mundo real”, a partir de suas experiências diretas com essa “realidade”, põem-no em perspectiva. O atuante, o encenador/diretor, os demais sujeitos agentes do processo criativo, todos artistas, surgem no teatro como exploradores da existência. Sendo ela uma experiência absorvida e desdobrada na cena numa conexão mediada e sensível.

Assim, a poética não surgiria na relação direta com o “real”, mas em formas de “re-presentar”, nas quais a imaginação opera como criadora de um campo de vivências outro, aquele da experiência cênica compartilhada: a cena híbrida. A obra criada – aqui, DÔ – é atravessada por uma rede sensível de mediações, por entre a qual a percepção do artista e daquele ao qual este se dá a apreciar ocorre sinestesticamente e envolve todos os sentidos.

À luz desse prisma, a experiência de cada indivíduo, nessa poética, ocorreu por meio de uma perspectiva específica. O depoimento de Leno Sacramento, já citado anteriormente, traz esse traço em uma reflexão acerca das potencialidades geradas numa cena na qual o uso do verbo quase não existiu. Acessemos novamente:

[...] tem umas coisas loucas. Quando a gente tá de branco – tem uma cena que a gente tá de branco – e a gente fica como um feto. E aí, Tadashi dizia que eram pedras que respiravam. A gente imaginava que era um feto. A menina quando viu a bola grande, ela pensou que era um peito, sabe?! E ela disse: “não, é viagem minha. Não é um peito. Não, não é.” Aí, quando ela viu a gente “virando feto”, aí ela disse: “não, era um peito!” e ela tava grávida, sabe?! E não sabia. Então, foi uma coisa que tocou nela [...]. Então, em cada um toca de um jeito.²

¹ cf. GREINER, 1998, p. 92.

² Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Leno Sacramento, em 03 de maio de 2013.

Essa multiplicidade de formas de sentir, de olhar e as relações estabelecidas com a obra teatral é uma das marcas do fenômeno cênico no qual implicam as Poéticas Híbridas e, nesse passo, as teatralidades contemporâneas: uma experiência que se desenvolveria numa estrutura em rede, apreendida, transformada, compartilhada, atravessada por diferentes formas de vivências e representação (e representação), sendo elas hibridizadas.

É esse traço que, entre outros elementos, colocando a cena em perspectiva, instauraria uma poética criada por entre fragmentos, diversidade, caos e potencialidades. Tudo isso lançado em trânsito nos entre-lugares da cena contemporânea, no espaço-tempo de espetáculos como DÔ.

Curiosamente, a natureza já apresentaria essa dinâmica:

a manifestação do arco-íris não depende só do sol e da terra mas também do homem, pois o arco-íris acompanha seu espectador quando este se movimenta. Daí cada um ver um arco-íris diferente. Cada pessoa, pelo modo como se coloca entre o céu e a terra e pela atividade de sua organização perceptiva individual do mar universal de cores, destaca uma forma que corresponde ao seu próprio arco-íris. (HAUSCAKA, 1987 apud SALLES, 2009, p. 94)

Nesse ponto, estamos falando, analogicamente, dos matizes que atravessam a poética e a encenação de DÔ. Os registros apresentados, as associações desencadeadas e as atualizações operadas nesse processo criativo, incluindo a experiência cênica na qual culminou, refletem o modo pelo qual os sujeitos envolvidos percebem o mundo.

Então, quando, durante o processo criativo, cada atuante “presentou o orixá” com o qual se identificava, por meio de sua dança, instaurou-se ali um movimento dinâmico de relação pessoal, específica e íntima com aquela referência, que ganhou a qualidade de matiz ao ser criado para a cena um modo de “re-presentá-lo”. Uma dinâmica heterogênea que, ainda quando a relação era com um mesmo orixá, o corpo de cada sujeito o convocava de modo diferente. Isso ocorre na medida em que reconhecemos que cada corpo configura uma mídia específica. Assim, não haveria como diferentes redes dessa natureza performarem por reprodução.

Por entre aquele caos, gerado pela diversidade e potência, associações e aproximações foram sendo criadas no contato e na atualização inerentes ao espaço-tempo de uma cena que se constituiu enquanto terceiro-espço. Naquele campo intervalar, Tadashi Endo disse conseguir identificar, tal qual via na cultura japonesa, um culto a tipos de deuses que, também como ocorre com os orixás nas culturas

afro, estão ligados à elementos da natureza: o vento, a terra/lama, o fogo, a água, o ar.

A partir de reconhecimentos desse tipo e da possibilidade de trânsitos por entre os matizes dessas culturas, numa dinâmica porosa de transculturação, é que o mestre de butô começou a pensar: como hibridizar a dança dos orixás à dança dos agricultores japoneses?

Seria a contemporaneidade o campo para isso, na medida em que abriga lugares intersticiais de criação? Anne Bogart (2011) fala desse momento em que, por vezes, os “mitos herdados” tornam-se restritos diante das complexidades de um tempo e espaço em transformação e expansão contínuas.

Daí a importância das relação como meio de criar o que ela chama de “novos mitos”, o que, em sua visão, não eliminaria aquilo que já existe, mas haveria um movimento dialógico de incorporação de novas influências, produzindo, assim, outras articulações. É nessa linha de pensamento que podemos perceber as Poéticas Híbridas como uma rede porosa: uma estrutura móvel, aberta às relações, associações e assimilações.

É nisso que consistem, também, os trânsitos do contemporâneo e é dentro desse movimento que DÔ atualiza os matizes culturais diversos que o atravessam. Bogart (2011) cita um amigo seu, escritor, Charles L. Mee Jr., que a ajudou a identificar essa dinâmica entre a arte e o modo como as sociedades estão organizadas:

[...] a história da arte é a história da assimilação. Culturas e comunidades artísticas nacionais e internacionais vivem hoje grandes transformações de suas mitologias. [...] **Estamos vivendo no espaço entre** mitologias. É um momento muito criativo, cheio de possibilidades de novas estruturas sociais, de paradigmas alternativos e de assimilação de influências culturais díspares. (Ibid., p. 13. Grifos meus)

Desde *Bença*, em 2010, o Bando de Teatro Olodum vem investindo numa renovação dos paradigmas, dos modos de ver o mundo, das práticas implicadas na sua teatralidade. Em DÔ, no trabalho com Tadashi Endo, esse movimento de busca de novas articulações para a cena foi reforçado, trazendo outras possibilidades de expressão para um grupo que, historicamente, construiu discursos explícitos acerca das ideologias e culturas que o atravessavam.

Em *Bença*, já não se via mais personagens, narrativas, textos explícitos em defesa de um pensamento. Havia corpos, em estados alterados, gerando discursos múltiplos, em trânsitos num espetáculo-instalação (tal como o

denominaram), entre vídeos, áudios, instrumentos percussivos, guitarras, *pick up* de dj, o humano e o virtual.

O Bando chegou à poética de DÔ num movimento que instauraria um outro modo de ser/estar em cena para aquele grupo: corporalidades abertas, já não tão marcadas por movimentos afros, que não aqueles inerentes ao próprio soma dos atuantes; tempos diversos, ritmos dilatados, leveza ao lado da marcação forte; orixás re-presentados em “corpos butô”; o silêncio do verbo cedendo espaço aos múltiplos textos do corpo.

São articulações como essas que agregam sentido à compreensão de Bogart (2011), quando ela diz crer que “novas mitologias” serão criadas e articuladas na arte. Os artistas, nesse quadro, seriam os criadores de uma nova forma de viver, o que é construído por meio de seu potencial articulador da transitoriedade e da transformação. Tudo isso operando à luz do *devir* criativo desse sujeito que habita o espaço-tempo da cena.

O relato de Valdinéia Soriano sobre o modo como Tadashi Endo, dentre tantas outras intervenções, falou sobre o uso da energia na cena, nos fala um pouco sobre essa nova articulação que, para o Bando, instaurou um novo modo de estar em cena, de desenvolver sua corporalidade:

*Ele [Tadashi] é muito diferente do que a gente... coreografia, né?! A gente sempre aprendeu a dar 100%... ele falou que: “Não, por que você tem que dar 100%? Você tem que dar 70%. Você guarda 30% pra se você precisar. Você não pode ficar esgotado”, é o que ele diz, né?! E é verdade. Você não pode ficar esgotado pra dançar. Você tem que ter uma reserva sua. É um processo muito... é uma concentração muito grande. Eu acho que ele trouxe esse resgate.*³

São intervenções dessa natureza e o modo como elas são assimiladas que instaurariam uma transformação na poética, por meio de um movimento de hibridização de pensamentos e fazeres que atravessam o processo criativo.

Tratar-se-ia de um híbrido, nesse caso, porque não foi uma imposição de dosagem energética, por exemplo, mas uma forma sugerida que, agregada às corporalidades daqueles atuantes, criou um outro estado daqueles corpos para a cena. Não estados de um butô como o praticado por Endo ou qualquer outro dançarino no mundo, mas de uma dança que é própria. Investiu-se numa dinâmica de tempo, de fluxos e trânsitos de cada um dos atuantes do Bando no espaço-tempo da cena.

³ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim por Valdinéia Soriano, em 15 de maio de 2013.

Criou-se ali algo que seria muito próprio do pensar/fazer da arte contemporânea: uma espécie de desterritorialização, de criação de um outro lugar, diacrônico, de ações que passam a ser vistas em si mesmas, sem um eixo de controle ou regimento da dinâmica criativa instaurada. Isso porque o princípio operador da poética de DÔ estava relacionado à criação de algo particular de cada atuante, de estados de estar vivo habitando a cena.

Assim, considerando que as fontes para criação dos atuantes advinham de matizes de vivências empíricas, referências vivenciadas, registradas e atualizadas naqueles corpos, poderíamos dizer que a dinâmica do processo criativo de DÔ acolheria uma espécie de *Poética de Vozes Encarnadas*?

Questões abertas como essa se dão num contexto em que os matizes trazidos pelos atuantes foram basilares na polifonia que marca DÔ. Ademais, esse modo de operar no ato criativo acaba fazendo eco, ainda, ao que propõe o estudioso do zen-budismo, Daisetz Suzuki (1994, p. 16 apud GREINER, 1998, p. 61): “O mundo do artista é um de livre criação [...]”. É nesse sentido que o butô se reconfigura no contato com a teatralidade do Bando, isto é, ao considerar as experiências e os rastros apresentados pelos atuantes e demais sujeitos agentes na criação dessa obra.

Abraçando também essa compreensão, o próprio pensamento e a prática butô trazem em si o princípio de que a dança criada em seus processos é que irá determinar as normas daquela poética. Nesse sentido é que Greiner (1998, p. 66) entende que

[...] butô é inscrito como emergente de um hábito; e na sua evolução, a criação das leis vai, aos poucos, tornando-se evidente. Só assim foi possível sobreviver até hoje. O processo é aquele de qualquer outro aprendizado: conscientização das leis que, por saturação, tornam-se qualidades e, muitas vezes, originam novas leis [...].

Aqui pode-se perceber o trânsito no qual se desenvolveu DÔ, bem como, o movimento que regeria essa criação teatral na cena contemporânea. Obras como essa seriam compostas por fragmentos, por matizes diversos, numa rede criativa caótica, que, enquanto poética, aparece em diversas potências, atualizadas a cada experiência da encenação compartilhada.

No decorrer desta tese, falou-se muito em atualização por ver o processo criativo como um lugar transitório de potencialidades. Isso por entender, ainda, que não podemos separar “[...] o corpo que dança do organismo real, do mesmo modo que não se pode dividir o mitológico do passado biológico [...]” (GREINER, 1998, p.

70). O trânsito está ali, no corpo. O impacto desse movimento é o que vemos na cena, em atualização permanente.

Logo, o que se entende aqui é que os elementos que compõem poéticas como DÔ são carregados pelo sujeito em seu corpo. Isso agrega uma complexidade diante da qual restrições poéticas não dão conta. Daí a importância e coerência da mobilidade, flexibilidade e porosidade das Poéticas Híbridas.

Nessa paisagem, atuantes, diretor e demais sujeitos agentes do processo criativo de DÔ operaram como mediadores dessa dinâmica de hibridização. Isto é, do movimento criador de um terceiro-espço, aquele que se faz enquanto poética, lugar onde os matizes culturais destes indivíduos são “re-presentados” ao mesmo tempo em que tecem a rede dessa obra.

Essa é a imagem de um projeto poético híbrido, atravessado por referências diversas, em trânsito, sendo mediadas por aqueles que habitam essa cena. Quanto a isso, Greiner (1998, p. 70) ressalta: “é na mediação entre o que se vê representado, artística e culturalmente, o passado mitológico e as marcas residuais na organização da matéria viva [o corpo, por exemplo] que aparece o diagrama da complexidade, envolvendo a criação espaço-temporal”.

O que é marcante na poética de DÔ e o que poderia ser considerado como algo que anima o teatro contemporâneo é o rompimento de fronteiras, seja entre matizes culturais ou entre o que, no pensamento ocidental, ocuparia segmentos artísticos distintos e separados: a dança e o teatro.

O atuante Leno Sacramento encerra bem essa problemática a partir do que vivenciou nesse espetáculo, no processo e nas apresentações:

*Eu acho que virou um corpo só. Tem um momento que virou um corpo só. [...] a gente vira ator, dançarino, vira imagem, vira instrumento, vira tudo. O que eu tava vendo, ao longo dos espetáculos, é que tem um momento em que eu tô fazendo tudo, sabe?! Que tô jogando bolinha, que eu tô falando, que eu tô indo pra um instrumento, tocar alguma coisa... então, eu acho é que aquele espetáculo virou uma coisa muito única, né?! Então, **seu corpo é o palco, sabe?! Tudo dança ali. Tudo dança.** E o que eu acho que tudo dança é... até uma bola, quando é jogada, ela tá dançando, sabe?! Como os instrumentos... tudo dança. Tudo dança.*

Diante disso, surge uma questão: num movimento que renova os paradigmas cênicos de um dos grupos mais tradicionais do teatro baiano, com questões basilares – poéticas e discursivas – tão enraizadas e tão advogadas, quem há de reclamar fronteiras?

Nessa linha de compreensão, assim como o foi para o butô, em seu desenvolvimento, o que importa

[...] é a taxa e a qualidade de internalização de informações. Em se tratando de diálogo cultural no corpo que dança, a aquisição de conhecimentos da esfera externa, absorvida na esfera interna, e vice-versa, é entendida aqui tendo como intermediação **uma rede caótica permanentemente em movimento. Fazendo-se e refazendo-se a todo instante.** (GREINER, 1998, p. 86. Grifos meus)

O butô que atravessou e foi atravessado pelo híbrido entre a teatralidade do Bando de Teatro Olodum e a de Tadashi Endo operou nesse lugar. O movimento de transculturação no qual implicou a poética de DÔ corrobora com o lugar no qual o próprio conceito de encenação – no sentido clássico – é repensado, renovado, atualizado.

É o que Pavis (2010b, p. 204) chama de “desconstrução da encenação”, que nesse caso, segundo ele, refere-se a “[...] refazer e induzir sua possível fragmentação, suas contradições, suas dissonâncias e sua desorientação”.

Esses termos lembram muito as palavras de Valdinéia Soriano acerca do processo de DÔ, das problemáticas que atravessaram sua criação. Suas reflexões indicam não só um novo modo de expressar as culturas afro e suas relações com o mundo, mas por revisarem, sobretudo, o *modus operandi* criativo e a própria teatralidade do Bando. Essas articulações, de fato, criaram um outro tipo de encenação para esse grupo.

O próprio conceito em torno desse termo, tal como citado por Pavis (2010b), está relacionado à desconstrução, sendo esta tomada como o movimento de abdicação de uma estrutura, em função de um novo sistema. A encenação seria, na visão desse estudioso, sempre um sistema “novo” no sentido de que se estabelece como uma rede coerente de signos, acontecimentos sem limites e/ou justificativas que não aquelas inerentes à própria obra.

DÔ faz eco a essa perspectiva, talvez, por compartilhar da concepção de que “no teatro, a encenação pós-moderna [...] não se apresenta como algo homogêneo ou sob um gênero definido, nem mesmo numa época, mas sim, no melhor dos casos, como uma certa atitude, ‘um certo olhar’” (Ibid., p. 205).

Assim é que a poética de DÔ habita um lugar de imprecisão artística. Isso por dispensar restrições e dialogar em muito com o pensamento contemporâneo. DÔ se fez enquanto espaço-tempo caótico de trânsitos, de fragmentos, de diversidades e potencialidades em constantes atualizações. Constitui-se campo de matizes culturais

entrecruzados, de tradições e princípios realçados e atualizados nos corpos de seus criadores. Fez-se, portanto, Poética Híbrida.

Diante da complexidade que a atravessa, algumas questões permanecem ainda em aberto, talvez como sinais e/ou como pensamentos deflagradores de reflexões ainda transitórias.

Uma delas gira muito em torno do modo como os elementos imateriais oriundos do corpo dos atuantes surgiram na poética como enunciadores, não exatamente de um discurso racional, mas de num outro modo de interação no espaço-tempo da cena.

Assim, reflitamos: quando o conjunto de energias, percepções e elos desenvolvidos e canalizados através do corpo do atuante, na experiência cênica, são atualizados enquanto objeto artístico, articulando-se dramaturgicamente, estaria por delinear-se, nesse caso, uma espécie de dramaturgia relacionada à dimensão do sensível?

Essa questão surgiu a partir do entendimento que atravessa esta tese de que, sendo a dramaturgia um tipo de organização de sentido que opera como elo entre os fluxos de informações em trânsito por entre o corpo e tudo o que rodeia, gerando uma coerência própria numa determinada obra artística, o modo como esses fluxos se organizam no espaço-tempo da cena é o que delinearía essas outras possíveis formas dramatúrgicas.

Ainda nessa seara, Cristine Greiner, Lúcia Romano, Sônia Azevedo, entre outros estudiosos do corpo, já vem discutindo a existência de uma dramaturgia do corpo. Considerando suas reflexões e pensando muito no que fora criado em DÔ, em termos de organização das elaborações, dos processos e fenômenos corporais em busca de um nexos, de um sentido interno, que possibilitasse a leitura do corpo do atuante pelo outro, através dos movimentos que este criou e do fluxo imagens geradas por eles, poderíamos falar, talvez, também numa possível dramaturgia em torno dos movimentos? Em um investimento dramatúrgico no sentido de organizar e mediar os fluxos de imagens gerados pelo corpo numa rede de ações em cena?

Essas seriam algumas das questões que apareceram no desenvolvimento desse estudo, cujas respostas não são encerradas aqui. São inquietações lançadas ao mundo, tal como o está sendo também esta tese.

O estudo desenvolvido neste investimento acadêmico instaurou, para mim, um modo de pensar o fazer teatral que vê a pesquisa no campo das Artes Cênicas como uma série de mapeamentos dinâmicos, instáveis, permeados por

continuidades e rupturas. Reuni aqui o que chamo de reflexões provisórias, em trânsito – por isso os espaços enquanto *Interstícios* – a partir da trama na qual me vi envolvido diante da poética criada pelo Bando de Teatro Olodum e Tadashi Endo.

Investi em articulações que não se fecharam, apenas dizem respeito a um olhar sistematizado para tratar de registros e rastros do que fora criado em DÔ. O lugar a que chego hoje me leva a um pensamento que vim construindo no meu percurso acadêmico e artístico. Daqui, *vejo o Teatro como sonhos: eles têm verdade, mas não lógica*. Por essa razão, não encerro uma discussão aqui. Crio apenas mais um vetor de pensamento.

Não há resultado final, mas um processo infinito.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**. In.: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-73.

ALICE, Tania. **Performance.ensaio**: des[montando os clássicos. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BALSANELLO, Débora. Educação somática: o corpo enquanto experiência. In.: **Motriz**, Rio Claro, v.11, n.2, Mai./Ago. 2005, p. 99-106.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: HUCITEC, 1994.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BHABHA, Homi. O terceiro espaço. (Entrevista conduzida por Jonathan Rutherford). In.: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 24, IPHAN, 1996, p. 35-41.

BIÃO, Armindo. **O ator nu**: notas sobre seu corpo e treinamento nos anos 80. In.: BIÃO, Armindo. *Teatro de cordel e formação para a cena*: textos reunidos. Salvador: P& A, 2009, p. 371-384.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: WMF / Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BRAZIL, Luciano Gomes. Do “conhece-te a ti mesmo” ao “torna-te o que tu és”: Nietzsche contra Sócrates em *Ecce Homo*. In.: **Revista Trágica**: estudos sobre Nietzsche, 2º semestre de 2012, Vol. 5, nº 2, p. 30-45.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de ator**: da técnica à representação. São Paulo: UNICAMP, 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

COUTINHO, Eduardo. **Revisitando o pós-moderno**. In: BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J. (Orgs.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 159-172.

DAMASCENO, Tatiana Maria. Memória corporal da cultura afro-brasileira. In.: **Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas** (Memória ABRACE X). Rio de Janeiro, 2006, p. 209-210.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Introdução: Rizoma**. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Sylvano Bussoati. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 11-32.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

ENDO, Tadashi. “No meu palco vazio existem muitos mortos”. **Satisfeita, Yolanda?**, Recife, 05 Jul. 2013. Entrevista a jornalistas na estreia do espetáculo *Ikiru – Um réquiem para Pina Baush*, em Recife-PE, publicado por Pollyanna Diniz. Disponível em: <http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2013/07/05/no-meu-palco-vazio-existem-muitos-mortos/>. Acesso em: 28 Jan. 2014.

ENDO, Tadashi. “Shi-Zen, 7 Cuias”: Uma entrevista com Tadashi Endo. In.: **Revista do Lume**, nº 6, 2005, p. 8-15. Entrevista concedida a Valmir Santos (Folha de São Paulo) e Jessor de Souza (LUME).

ENDO, Tadashi. SOPRO – Interview for Londrina Festival. **The official website of Tadashi Endo**. Entrevista no Festival de Londrina, em Londrina-PR. Disponível em: http://www.tadashi-endo.de/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=7. Acesso em: 28 Jan. 2014.

ENGELMANN, Arno. Da conceituação de Estado Subjetivo até a proposição dos Escalões de Percepto. In.: **Psicologia: reflexão e crítica**, n. 15, 2002, p. 393-405.

FERNANDES, Sílvia. **A cena em progresso**. In.: COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. XVII – XXI.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2010.

FERREIRA-SANTOS, Marcos. Ancestralidade e convivência no processo identitário: a dor do espinho e a arte da paixão entre Karabá e Kiriku. In: SECAD/MEC. (Org.). **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03**. Brasília: Edições MEC/BID/UNESCO, 2005, p. 205-229.

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

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. **Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte**. In.: BIÃO, Armindo. *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. **A técnica do ator**. In.: GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca do Teatro Pobre*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p. 160-170.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Cor e raça: raça, cor e outros conceitos analíticos**. In.: PINHO, Osmundo; SANSONE, Livio (orgs). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. 2ª Ed. Rev. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 63-82.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003a.

HALL, Stuart. **The Spectacle of the Other**. In.: HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 2003b, p. 223-290.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antônio de. **A dança**. 5. ed. São Paulo: Summus, 2008.

KLEIN, Susan B. **Ankoku Butô: the Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness**. 4ª. ed. Ithaca – New York: Cornell University East Asia Series, 2011.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEITE, Martha Dias da Cruz. **A “vida” da cena: um estudo da corporeidade do ator em estado de expressão cênica**. Campinas-SP: UNICAMP, 2006, 102p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2006.

LÍRIO, Vinícius da Silva. **Bença às Teatralidades Híbridas: o movimento cênico transcultural do Bando de Teatro Olodum**. Salvador: UFBA, 2011. 206f. Dissertação

(Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2011.

LYOTARD, Jean-François. **Moralidades pós-modernas**. Campinas: Papyrus, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida**: variações sobre o imaginário pós-moderno. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MEIRA, Marly Ribeiro. **Filosofia da Criação**: reflexões sobre o sentido do sensível. 2ª ed. Porto Alegre: Mediação, 2007.

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

OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de *et al.* Sobre corporalidade e escolarização: contribuições para a reorientação das práticas escolares da disciplina de educação física. In.: **Revista Pensar a Prática**, Vol. 11, Nº 3, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fef/article/view/4344/4268>. Acesso em: 09 out. 2010.

OLIVIER, Giovanina Gomes de Freitas. **Um Olhar sobre o Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade**. Campinas-SP: UNICAMP, 1995, 108p. Dissertação (Mestrado em Educação Motora). Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 1995.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues; WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Intertextualidades**: Teoria e Prática. Belo Horizonte: Lê, 1997.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010b.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. **O ator poeta. Abordagens do ator meyerholdiano**. In.: PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2006, p. 23-51.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **A construção de identidades e a política de representação**. In.: FERREIRA, Lucia M. A.; ORRICO, Evelyn G.D. (Orgs.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 77-88.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator.** Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

RUFFINI, Franco. **A cultura do texto e a cultura do palco.** In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral.* São Paulo: Hucitec, 1995, p. 238-243.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.** 3ª ed. revisada. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística.** 4ª ed. São Paulo: Annablume, 2009.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação.** Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença** In.: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.* Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

SOUTO, R. P. **Segmentação de imagem multiespectral utilizando-se o atributo matiz.** INPE, 2000. 171p. Dissertação (Mestrado) - Instituto Nacional de Pesquisa Espaciais, Ministério de Ciência e Tecnologia. – INPE, São José dos Campos, 2000.

UZEL, Marcos. **O teatro do Bando: negro, baiano e popular.** Salvador: P555 Edições, 2003.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.** In.: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.* Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

APÊNDICES

Apêndice A

GLOSSÁRIO

Ancestralidade – Traço constitutivo do processo identitário de um sujeito que é herdado e que vai além de própria existência do indivíduo, configurando, assim, algo maior que o tempo mensurável pelo ser humano.

Atmosfera – O conjunto de fenômenos “não intencionais” que preenche um dado espaço em um determinado tempo que não pode ser reduzido a abordagens objetivas.

Atualização – Processo dinâmico que, para algo potencial, implica criar linhas divergentes que correspondem à multiplicidade do virtual. No entendimento de Deleuze e Guattari (2006, p. 199), “atualizar-se é diferenciar-se [...]”. Cada diferenciação é uma integração local, uma solução local, que se compõe com outras no conjunto da solução ou na integração global”.

Corpomídia – Segundo Greiner (2005), um corpo que atua em negociações de informações e referências que lhe atravessam e dialogam com aquelas que o mesmo já possui, podendo transformá-lo na mesma medida em que ele pode transformar tais elementos.

Corporalidade – Expressão consciente de um conjunto de manifestações corporais a fim de viabilizar a comunicação e a interação entre diferentes indivíduos consigo mesmos, com os outros sujeitos e com meio.

Corporeidade – Conjunto de dimensões (física, emocional-afetiva, mental-espiritual, e sócio-histórico-cultural) indissociadas na totalidade do ser humano, que, por sua vez, sugere uma abordagem holística e unificada do indivíduo e seus processos mentais e físicos.

Energia - Segundo a compreensão de Barba (1994), seria uma espécie de substância emanada da presença cênica do atuante, quando este põe-se integralmente em cena, em trabalho, em movimento. Faz parte do conjunto de sinais emitidos pelo corpo do atuante e que não são materializados.

Entre-lugar – Espaço-tempo intersticial, tido como campo de negociação e dialogia onde os fenômenos de hibridização encontram-se em desenvolvimento.

Interstício - Campo performativo atravessado por identificações diferenciadas; lugar de negociações; espaço que está, contingencialmente, abrindo-se, diluindo e desenhando fronteiras de limites moles, flexíveis; onde opera-se em trânsito e os diálogos emergem no *entre-meio*.

Matizes Culturais – O conjunto de referências culturais, que sobrevivem em dinâmica, num *continuum* de atualizações, que variam de acordo com as relações que estabelecem e com o espaço-tempo no qual são articuladas, adquirindo nuances diversas, num trânsito sempre instável.

Ontogênese – Pensamento que surge no discurso de Maffesoli (2007) em substituição da perspectiva ontológica. No viés “ontogênico” enfoque recaís sobre as identificações, o devir, os movimentos e seus desdobramentos, subvertendo essencialismos e possíveis dualidades entre o indivíduo, a coletividade, o espaço e o tempo.

Poética – Uma parte do objeto da estética (a experiência estética), cuja função é regular a produção da arte. Na visão de Luigi Pareyson (1997) configura um programa de arte implícito no próprio exercício da atividade artística.

Presentação – Termo trazido por Silvia Fernandes (2010) para se referir ao possível apagamento da representação na cena contemporânea, que investe na tentativa de escapar à reprodução da realidade, no sentido de “anexá-la” ao acontecimento cênico, logo, na sua apresentação.

Re-presentation – Termo utilizado a partir da compreensão de Peter Brook (2010) para tratar do tipo de procedimento cênico por meio do qual a narrativa ou discurso trazido para a cena não ocorre por meio de descrição, ilustração, reprodução ou qualquer procedimento análogo, mas por uma dinâmica de atualização de memórias, processos, fenômenos, etc.

Poéticas Híbridas – Poéticas que se constituem enquanto um espaço-tempo potencial de hibridização, no qual foram desenvolvidos trânsitos de referências culturais e práticas artísticas diversas numa dinâmica de negociações e mediações entre os sujeitos envolvidos.

Potencialidade - O termo derivado de “potencial”, cuja palavra aparece aqui como equivalentes ao “virtual” no discurso deleuzeano, que diz ser este um elemento que existe no interior da “ideia”, em multiplicidade, tendo como realidade um problema a ser resolvido, mas que não impõe condições para isso. Algo que possui plena realidade em si mesmo.

Transculturalidade – Processo dinâmico de entrecruzamento de matizes e tradições culturais em um processo que leva à produção de uma nova cultura.

Apêndice B – ENTREVISTAS

Apêndice B.1 – Transcrição da Entrevista de Leno Sacramento (realizada em 03 de maio de 2013)

DO PROCESSO

Então, é... tem uma coisa curiosa que aconteceu no espetáculo, no processo de montagem que foi quando Elane [outra atriz de DÔ] me falou que o nome do espetáculo ia ser DÔ. Ela disse: o nome do espetáculo é DÔ... aí eu disse: tudo a ver! Mas eu pensava que era DOR, sabe?! Por que pra mim... pra mim, especificamente, foi muito doloroso. Porque ele trabalha com uma espécie de resistência que eu não trabalho, entendeu?! E com um sentimento que a gente também não tem costume de usar no dia a dia. E como foi intenso – eram, tipo, três semanas fazendo isso o tempo todo – bulia muito o nosso emocional e o desgaste físico. E aí aflorava coisas, né?!

Aí eu disse: tudo a ver! Ela disse: Não, mas DÔ significa... aí falou que significava caminhada, que significa em busca, algumas coisas assim. Aí eu disse: ah, também tem a ver. Mas foi muito irônico isso...

E, pra mim, especialmente, o que foi bacana foi o processo de... é... associação. Então, ele [Tadashi Endo, diretor de DÔ] falava de coisas culturais, de coisas que aconteciam no país dele, na vivência dele, e a gente acabava associando com as coisas daqui. A nossa vivência, entendeu?! Então, quando ele falava das tragédias que aconteceram e acontecem lá, no Japão, a gente associava com as tragédias que acontecem aqui, entendeu?! Então, foi interessante esse processo e acabou que... acabou que essa coisa aparece muito forte no palco e cada um tem uma referência diferente. É mais ou menos isso...

DAS FONTES PARA CRIAÇÃO

Então, pra esse [DÔ] a gente não fugiu muito, não. [das referências afros] Então, a primeira cena que fala sobre armamento, sobre balas, sobre armas, a gente acaba associando com os armamentos dos bairros da gente, né, com a mudança de armas que acaba numa grande explosão, né?! Que são mortes, são tragédias, né?! A gente tem bombas atômicas o tempo todo, aqui, nos nossos bairros. Então, a gente acabou associando isso. Então, minha fonte foi no dia a dia, no ônibus, no bairro, com meus amigos, né?! Então, foi mais ou menos, assim.

DO CONTATO COM O BUTÔ

Muita dor [risos], mas com muito prazer [o modo como o Butô chegou]. É irônico falar isso, porque teve as duas coisas muito juntas. Assim, Tadashi é um poço de sabedoria e... chegou um momento em que ele falava as coisas e a gente entendia perfeitamente, porque ele falava com o corpo, entendeu?! E uma coisa que era bacana é que a gente não tentava copiar o corpo dele, a gente fazia olhando pra ele e aí surgiam outras coisas, entendeu?!

E aí eu disse... em algum momento que a ficha caiu, eu disse: eu fazendo Butô, sabe?! Aí a galera dizia: é AfroButô. Eu dizia: não é AfroButô, é Butô! Eu tô fazendo Butô. Agora, o Butô com minhas referências, né?! Com minhas vivências...

Ele fala de um momento... ele fala que eu nunca vou fazer o Butô dele e ele nunca vai fazer o meu Butô. Porque ele falou... ele deu um exemplo de umas pessoas que pegavam arroz, né, que colhiam arroz e da gente que colhe outras coisas, né, que pega outras coisas... da forma como eles pisavam e da forma como era o corpo envergado e da forma como era nosso corpo, a postura da gente e a postura deles. Então, a gente nunca vai fazer o deles... mas, então... o que eu cheguei à conclusão é que a gente faz Butô, não é AfroButô, sabe?! Não é AfroButô! É Butô. É Butô!

DO CORPO

Então... Eu já acho que é muito difícil pra o ator falar com corpo, sabe?! E aí, o grande choque no início é que a gente não falava. Então, a gente até sugeriu que escrevessem coisas no vídeo e ficassem escrevendo o que a gente tava sentindo. Mas, depois, a gente começou a perceber, no longo do processo, é que a gente podia falar com corpo, né?! E aí, eu comecei a dizer: não, então, eu sou dançarino mesmo! [risos] Sou dançarino, não vou falar porra nenhuma e vou ficar fazendo com que meu corpo fale, sabe?! E eu comecei a fazer isso, né?! Aí, eu já tenho uma... como posso dizer? Eu tenho um costume de dança, né?! Eu faço aulas com Zebrinha [coreógrafo do Bando]... dança afro. Então, eu tentei moldar isso ao Butô. E aí eu comecei a ver que as pessoas estavam vendo o que eu tava querendo mostrar, entendeu?! Ai eu disse: Pô, não precisa falar mesmo! Eu tô falando aqui... sabe?!

E aí eu comecei a sentir algumas diferenças no meu corpo. De fato, consegui sentir mesmo. Eu já tinha uma outra postura, sabe?! Eu já tinha uma paciência que a gente não tá acostumado a ter, sabe?! É um tempo que eles tem que a gente não tem. Que a gente não... a gente dança afro e é uma coisa 100% explosiva e a gente

faz Butô, já não é tão explosivo. Mas a gente sua tanto quanto... no Butô eu suava tanto quanto na dança afro, sabe?! Aí eu dizia: pô, mas será que eu gastei a mesma energia? Aí, depois, eu comecei a dizer: é, eu gasto a mesma energia, sabe?! Mas é uma energia concentrada. Eu tenho aquela concentração disso tudo. É tudo... é um confuso bacana.

DO “CORPO MORTO”

Então, ele [Tadashi] falou da bomba, né, da bomba de Hiroshima, daquela explosão. E aí, ele deu um referência pra gente... ele deu várias referências, entre elas, ele falou de um momento que ele viu nas fotos – que ele não tava lá – que as pessoas iam em direção ao rio. E as pessoas iam com movimentos bem lentos e pele, né, ia caindo, ia deslocando do corpo das pessoas... aí, ele disse que aquilo parecia monstros, né?! Mas ele não sabia o que era monstros, né, ele não sabia o que era isso.

E aí, depois, ele falou dos fantasmas, que a gente relacionou com os nossos fantasmas, com as coisas que a gente tem medo aqui. Mas ele falava dos fantasmas dele... ai ele começou a perguntar coisas do tipo: como é que anda um fantasma? Como é que anda um fantasma, né?! Como é que andam monstros, sabe?! E aí ele começou a fazer a gente pensar isso. E aí, a gente foi criando isso entre a gente...

E o lance do morto é muito vivo. [risos] É um jogo isso. Mas é muito vivo. Eu me lembro que... quando a gente morre, a gente tá vivendo para alguma coisa, né?! Quando as coisas estão acabando, é vida de outras coisas. E ele falava de morte como se fosse uma celebração. Não era uma morte “o fim das coisas”. E a gente já trabalha isso com o Bando. O candomblé explica isso, né?! Então, foi tão tranquilo quanto as outras coisas, entendeu?!

DA PINTURA NO CORPO

Então, quando ele falou aquilo... (Vou sempre tá falando de relações) Quando ele faz aquilo [a pintura branca sobre a pele], a gente relaciona com alguns rituais de Candomblé, que também pinta o corpo, né?! Não é uma coisa atoa. É, tipo assim, um ritual. O vermelho representa o sangue das mazelas, das tragédias, de algumas coisas... e tá sempre o humor, também, relacionado. E a música de Louis Armstrong foi no processo de montagem. Eu sou muito fã de Louis Armstrong, muito, muito fã de Louis Armstrong e Ella Fitzgerald. Então, eu tinha uma radiola... Eu tenho uma radiola, ainda, que eu uso e eu tinha um vinil. E aí, eu trouxe para o processo e ele

disse... botou uma cena de paisagem, de paraíso, né, onde tudo surge depois de uma explosão e ele mandou botar uma música. E aí eu botei essa, que é “Dream a little dream”, que fala de sonhos, né?! Mas não tinha intenção nenhuma de ser essa música, mas aí encaixou perfeitamente, sabe?! Eu vou até cobrar meus direitos autorais [risos]. Encaixou perfeitamente. E eu me senti homenageado, porque eu gosto muito de Louis Armstrong... e aí ficou no espetáculo, todos os dias eu ouvia e achava um máximo. Mas foi mais ou menos por aí que veio essa relação.

DAS POSSIBILIDADES DE EXPRESSÃO SEM O TEXTO

Eu acho que Bença [espetáculo do Bando, de 2010] foi um estágio pra fazer DÔ. Porque quando a gente começa a trabalhar com vídeo, com projeções, várias pessoas falando, a gente vai e diz pra Marcio [Meirelles, diretor de Bença]: “Que maluquice. O que que tá acontecendo? O que é isso? Não, Marcio, não. Eu não consigo. Eu vou falar e as pessoas não vão me entender”. E aí, quando acabava Bença, as pessoas entendiam. Cada um focava numa coisa e entendia. Eu ouvi depoimentos incríveis de Bença. Aí, depois, vem DÔ.

Ai, DÔ vem chegando quase próximo do Bença e a gente não fala... fala menos, ainda... só fala no início e aí, depois, começa a falar todo mundo de vez.

Eu acho que foi mais ou menos isso: um estágio pra DÔ, sem a gente querer que fosse, mas foi. Ficou muito bonito e chocante. É muito chocante. Tivemos várias discussões, vários olhares um pro outro, dizendo: “Caralho, eu não vou falar nada aqui e como é que eu vou dizer que isso aqui são os elementos, né?”, sabe?! Porque a gente não tava acostumado com isso.

Mas o que eu acho que é a grande retribuição é quando alguém chega e diz: “Eu vi isso, quando você isso...”, sabe?! É... tem umas coisas loucas. Quando a gente tá de branco – tem uma cena que a gente tá de branco – e a gente fica como um feto. E aí, Tadashi dizia que eram pedras que respiravam. A gente imaginava que era um feto.

A menina quando viu a bola grande, ela pensou que era um peito, sabe?! E ela disse: “não, é viagem minha. Não é um peito. Não, não é.” Aí, quando ela viu a gente virando feto, aí ela disse: “não, era um peito!” e ela tava grávida, sabe?! E não sabia. Então, foi uma coisa que tocou nela e ela veio dizer: “Porra, Leno, eu tava grávida e...”, sabe?! Então, cada um toca de um jeito. A gente aprendeu isso.

DO SILÊNCIO NA CENA

Agora, eu tô mais tranquilo com o silêncio. Mas, antes, era uma coisa de apavorar, sabe?! Trabalhar com o silêncio era de apavorar. Ele [Tadashi] ensinou pra gente um tempo que a gente não conseguia fazer, por muito tempo, sabe?! Então, mandava a gente caminhar e, lá pras tantas, a gente já queria dar uma acelerada: “Vamo logo! Vamo logo! O que que tá acontecendo? Não, eu quero chegar logo ali!” Ele dizia: “Não! É o tempo que a gente precisa...” Ele falava muito desse tempo, que a gente aprendeu.

E o silêncio, também, tipo... ele ajudou muito a gente a aprender esse silêncio. Mais uma coisa que chocou muito a gente, por conta da nossa cultura, que é de fazer muito barulho, sabe?! Fazer muita zoada. Então... tem um silêncio que incomoda a gente e incomoda o público também. E isso é bom, né, essa coisa de incomodar. Das pessoas entrarem de um jeito e saírem de outro, sabe?! Chegar ali no Beco dos Artistas [rua nas proximidades do teatro], ali no Quintal [bar próximo ao teatro] e dizer: “Pô, o que que tá acontecendo?”

No dia que alguém entrar num espetáculo e sair do mesmo jeito, tá acontecendo alguma coisa de errado, né?!

DAS IMAGENS, ENERGIAS E ATMOSFERAS

Eu acho que virou um corpo só. Tem um momento que virou um corpo só. É... a gente vira ator, dançarino, vira imagem, vira instrumento, vira tudo. O que eu tava vendo, ao longo dos espetáculos, é que tem um momento em que eu tô fazendo tudo, sabe?! Que tô jogando bolinha, que eu tô falando, que eu tô indo pra um instrumento, tocar alguma coisa... então, eu acho é que aquele espetáculo virou uma coisa muito única, né?! Então, seu corpo é o palco, sabe?! Tudo dança ali. Tudo dança. E o que eu acho que tudo dança é... até uma bola, quando é jogada, ela tá dançando, sabe?! Como os instrumentos... tudo dança. Tudo dança.

DA REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS

Eu... olhe, é difícil dizer que não [está representando uma personagem], entendeu. Porque a vida da gente é um personagem. A gente sempre tem que tá colocando um personagem. Mas Tadashi... tem uma cena do espetáculo que ele representa muito o que ele achou que a gente era. Que é a cena em que a gente se pinta, entendeu?! Então, eu entro de uma forma meio clown e foi o que ele descobriu que eu era, que ele achou que eu era, no decorrer das coisas... então, Edinaldo [outro

ator do espetáculo] entra fortão, bonitão, porque Edinaldo é muito vaidoso. Realmente, na vida real. Val [Valdinéia, outra atriz] é muito gostosa, na vida real, sabe?! E ele foi achando isso e foi colocando isso de uma forma esdrúxula, enorme, sabe?! Então eu acho que não foge de um personagem, entendeu?! Mas é muito real o que a gente faz ali.

Eu acho que quando a gente começa e diz: “Meu nome é Melquesolen Sacramentos Santos. Meu nome artístico é Leno Sacramento”. É você fazendo aquilo tudo, mas que não foge de um personagem que você usa no dia a dia pra pegar um ônibus, pra comprar um pão, sabe?! Então, eu acho que é mais ou menos isso.

Eu acho que qualquer um personagem tem a ver [com o que a gente é]... você tem uma essência sua e, aí, você vai destrinchando, você vai buscando e pegando algumas colaborações. Mas tem uma essência que é sua. Tem uma coisa que é sua. O corpo é seu. Tem uma emoção que é sua. E você vai aflorando outras emoções.

Tadashi dizia que o ensaio não é só no palco, sabe?! Então, a gente saí pra alguns lugares... pra beber. Então, lá, a gente sentava e ficava falando, sabe?! E conversava sobre isso e aí... eu me lembro que eu disse: “pô, como é que faz o vento?” Aí, ele disse assim: “Como é que é o vento? Se ninguém vê o vento. Só sente o vento. Como é que você faz o vento?”, entendeu?! Aí, isso, a gente tava bebendo, sabe?! E aí, a gente traz isso pro palco.

Então, ele foi descobrindo isso... um exemplo: que Edinaldo era muito... Edinaldo é muito vaidoso. Então, ele disse: Edinaldo você entra assim, assim, assim... sabe?! E é louco isso, né?! Ele descobre, manda fazer e você faz o que você é um pouco. Mas aí, você vai e coloca, como a gente diz, um axé, né?! Que é um personagem, uma coisa, sabe?! Mas é muito real.

DO SEU BUTÔ PRÓPRIO

Eu consegui, consegui [criar um Butô próprio]. Eu consegui através de um personagem que eu me escondo muito, que é o da comédia, né?! Eu não sei se eu sou tão engraçado, né?! Mas eu faço muita graça. Então, com essa graça, eu acho que eu acabava absorvendo coisas de Tadashi, sabe?! Cavando coisas de Tadashi... Claro que teve uma troca de informação. É... ele cavou coisa da gente, a gente cavou coisa dele. Mas eu acho que eu tenho um Butô especial mesmo, coisa que... assim, tem um momento da minha vida que eu consigo mexer meu corpo como eu acho que ele [Tadashi] me pede e com a minha originalidade, sabe?!

Eu vi o espetáculo dele e fiquei emocionado! Eu disse: “Meu Deus, eu não vou fazer aquilo nunca!” Mas, eu tenho certeza que ele deve tá emocionado e deve dizer: “Gente, eu não vou fazer nunca o que Leno faz!”, sabe?! Eu espero... [risos]

DO LUGAR EM DÔ

Eu me vejo um corpo. Um corpo onde se faz tudo, sabe?! O operário padrão, sabe?! Aquela pessoa que não vai dizer: “Ah, eu sou dançarino”. Não, eu não posso dizer que eu sou dançarino. Eu também não posso dizer que eu sou ator, nesse espetáculo. Nesse espetáculo, eu sou um corpo.

Eu entro completamente concentrado. Que é uma coisa que é difícil, na minha vida, eu me concentrar. E acabo completamente concentrado. Todos os meus músculos sentem depois do espetáculo, sabe?! Eles estão lá tensos, relaxados... tá o tempo todo em movimento. E, aí, acaba que quando eu me toco, eu tô no banheiro tirando aquela tinta do meu corpo, sabe?! Aí, eu digo: “pô, acabou o espetáculo”. Então, a concentração... então, eu me sinto um corpo dentro do espetáculo.

DA MISTURA DO BUTÔ COM O TEATRO DO BANDO

Então... o Bando tem uma disciplina, uma característica do Bando. E o Butô traz uma outra disciplina. Aí, o Butô coloca uma disciplina em 07 atores, sabe, que acaba contaminando os outros atores. O que é legal.

Então, a concentração que eu usava no Bando, é uma. A concentração que eu usava no Butô, é outra. Tem alguns momentos, que eu uso essa concentração que eu aprendi, misturo com a minha concentração do Bando e, aí, vai dando tudo certo. Eu acho que nada veio pra atrapalhar, pra destruir. Eu acho que tudo veio pra casar mesmo, né?! Então, 07 atores do Bando de Teatro Olodum fazem Butô, aprendem algumas regras de Butô e coloca lá também, sabe?! Como 07 atores do Bando colocou alguma coisa no Butô, no Butô de Tadashi.

SOBRE DÔ

DÔ. Sabe aquela coisa que divide? Uma coisa antes de DÔ e uma coisa depois de DÔ, particularmente. Então... eu era uma pessoa antes de DÔ, sabe?! E, agora, eu sou uma outra pessoa, depois de DÔ. Não quer dizer que eu esqueci toda coisa, tudo que foi antes de DÔ. Não digo nem DÔ, acho que Butô mesmo. Acho que Tadashi. Mais uma experiência. A gente ouviu Chica, Marcio, Zebrinha, Jarbas, que são pessoas sabias, né?! E, aí, Tadashi vem e acrescenta isso. É mais um sábio,

pelo menos, na minha vida, sabe?! Então, eu sou uma pessoa antes e uma outra pessoa depois. E acho que isso tudo dá uma moqueca boa, sabe?!

Apêndice B.2 – Transcrição da Entrevista de Valdinéia Soriano (realizada em 15 de maio de 2013)

DO PROCESSO

Dô, como todo processo do Bando, né, a gente sempre vai tentando inovar, sem perder a qualidade, sem perder a excelência. Eu acho que Dô foi do mesmo jeito. A surpresa de DÔ – talvez a palavra seja essa – desafio, né?! Primeiro, não ter o elenco inteiro, o que, pra mim, que estou no Bando esses anos todos, desde a fundação até agora, a gente sempre teve a maioria nos espetáculos. Às vezes, você não tem 2, 3, porque o horário não deu certo, enfim, mas a maioria tá sempre no espetáculo. E Dô vem só com 8 pessoas, que viraram 7. Isso, pra mim, já foi negócio assim: “Pô, mas não tem todo mundo!” As pessoas que a gente já está acostumado a contracenar, dialogar, que entende você imediatamente. Você não tem todo mundo. Então, isso já foi um desafio.

E ser dança. Que, no primeiro momento, pra mim, seria assim: a gente ia conseguir ter cenas e tal, mas com o processo, também, de coreografia, como sempre foi. Não foi assim. Foi só dança. E você... Sem contar a barreira da língua, que o cara [Tadashi Endo] fala Inglês, a gente mal entendia. Então, tinha realmente que ter um tradutor, que foi Chica [Carelli]. Mas o processo foi incrível!

Ele [Tadashi] veio, ele deu um workshop maravilhoso pro elenco inteiro, pro Bando inteiro. Ficamos duas semanas com ele. A primeira semana, ele trabalhou com todo mundo. Depois, ele fez a seleção, que, dentro do projeto, seriam 12 pessoas. E acabou escolhendo só 8. E a gente ficou uma semana trabalhando com ele. Essas 8 pessoas que seria o elenco.

A gente trabalhou, quando ele foi embora, Vinícius, o esqueleto do que ele queria. Foi um negócio incrível, em termos de rapidez, sabe?! Ele foi, ele já tinha deixado o esqueleto. A gente ficou, aqui, trabalhando com Chica e Marcio [Meirelles] em cima desse esqueleto pra fazer a montagem.

Então ele trabalha... Ele é muito diferente do que a gente... coreografia, né?! A gente sempre aprendeu a dar 100%... ele falou que: “Não, por que você tem que dar 100%? Você tem que dar 70%. Você guarda 30% pra se você precisar. Você não pode ficar esgotado”, é o que ele diz, né?! E é verdade. Você não pode ficar esgotado pra dançar. Você tem que ter uma reserva sua. É um processo muito... é uma concentração muito grande. Eu acho que ele trouxe esse resgate.

O Bando sempre foi um grupo que trabalhou com uma disciplina, buscando uma concentração, esses anos todos. Não é a toa que a gente conseguiu montar tudo que montou. Existe, sim, uma concentração. Existe, sim, uma disciplina, que a gente veio resgatar com ele. Ele é muito disciplinado. E a gente resgatou... Eu achei maravilhoso isso! Poder resgatar essa disciplina de tá no horário e terminar no horário, também. Ele é massa porque ele começa no horário, então, ele gosta de um intervalozinho, né, mas ele termina no horário dele. Então, você não fica: “Ai, meu Deus, e, agora, vai terminar que horas?” O cara é todo certinho.

E o processo foi lindo! Então, assim, eu fiquei apaixonada por ele. Ele é incrível. Um fofo. Tirou da gente coisas que a gente não imaginava. O espetáculo é dessa forma que atinge as pessoas em pontos que a gente... as pessoas choram! Você fala: “Pô, o que é que tá acontecendo, que tá todo mundo assim?!” Então, envolve mesmo! A gente também se envolve. A gente... Isso é lindo no Bando! Porque tudo que a gente faz a gente acaba tendo uma propriedade. Então, com Dô, não foi diferente. Apesar da gente ter a barreira da língua, o tempo de montagem, uma coisa que a gente não dominava tanto, que é essa coisa do Butô. Apesar de tudo isso, eu acho que a gente se apropriou, sabe?! Talvez, o bacana seja isso: não é um Butô de verdade. É um Butô com esse recheio que o Bando tem. É claro que vem Zebrinha [coreógrafo do Bando], tudo que a gente tem, todas as referências que a gente tem.

Ele [Tadashi] veio em fevereiro, se não me engano. Aí, a gente ficou esse período todo sem ele, quando tava perto da estreia... outubro, acho que a estreia foi em outubro, ele veio uma semana antes. [Nesse intervalo] A gente trabalhou com Chica e Marcio, mais com Chica, até. Quê que a gente fez? Ficou um período assim: “Meu Deus e agora? Ele foi embora”.

Depois, a gente começou a fazer aula. A gente fazia aula com Nara, de pilates, enfim, preparação corporal. E, depois, Marcio e Chica vieram trabalhar com a gente dentro do esqueleto que ele deixou montado. Porque ele deixou um esqueleto montado. A gente já tinha as primeiras cenas. Tanto que ainda tinha Auristela [Sá], a gente tinha umas cenas com Auris e tal. Tinha um esqueleto pra se trabalhar e a gente foi trabalhando em cima disso. Buscando: “o quê que é mesmo que ele quer?” então, vamo tentar buscar texto. Então, a gente trouxe o texto. Como era uma coisa da sua energia, do que você acreditava, do seu interior. A busca de cada um foi isso: resgatar essa memória. A gente trabalhou assim, sem ele.

DAS FONTES PARA CRIAÇÃO

Esse espetáculo foi todo com desafios. Você não tinha onde ir buscar. Eu não sai daqui pra ir no Pelourinho. Eu não sai daqui pra ir no Garcia, no Rio Vermelho... nada. Daí não tinha onde ir buscar. Era você. Então, isso também foi bem legal. Você tinha que resgatar a sua memória. Você tinha resgatar essa coisa da energia um pouco infantil, também, que às vezes você perde. Essa coisa de centrar: o quê que você quer? Quem é você no meio desse mundo inteiro? Quem é você no universo? Que contribuição você dá? Que contribuição a sua energia, enquanto ser humano, dá pra Vinícius, pra Elane, pra todo mundo? E como você recebe em troca isso? A busca da gente foi essa. Que não foi uma coisa fácil.

A gente concentrava muito. A gente conversava muito. A gente chorou muito. O primeiro processo com ele, ele mandou a gente trazer elementos da memória infantil, né?! Então, a gente trouxe brinquedos. Da sua infância o quê que você tem? A gente foi trazendo coisas da infância. Aí, você ia relatar o quê que era aquilo, porque que você trouxe aquilo, que representatividade aquilo tem na sua vida. Mesmo que não fosse aquela caneta – inclusive, Ridson [Reis] trouxe uma coleção de canetas – mesmo que não fosse aquela caneta que você trouxe, que você ganhou quando era criança, mas que referencia é essa? Então, a gente trouxe. Teve gente que conseguiu trazer as suas coisas de infância. Você relatava ali, pra todo mundo. A sua movimentação era em cima daquele sentimento que você resgatou lá da sua infância. Então, foi um negócio, como a gente brinca, “cabeção”, assim. Mas não “cabeção” no sentido que... foi uma coisa boa de você vivenciar. A gente, há muito tempo, a gente não tava vivenciando coisas assim. A gente começou com Bença, pensando na ancestralidade, e, agora, com ele.

Então, a pesquisa foi muito interna, foi muito de cada um e, depois, você jogando para o conjunto.

DO CONTATO COM O BUTÔ

Eu só tinha ouvido falar de Butô três vezes, depois da minha vida adulta. Eu tenho uma amiga que é apaixonada pelo Butô, que falava muito e viveu um tempo em São Paulo – o pessoal de São Paulo tava numa investigação muito grande a respeito disso. Depois, eu vi Tadashi, aqui no Vivadança [Festival de Dança]. E minha relação com o Butô era essa. E a sensação que eu tinha é que era uma coisa complementamente, totalmente ligada ao oriental e que nenhum ocidental, muito menos um ocidental negão, ia conseguir fazer.

Quando a gente começou a se envolver, você vai dar uma pesquisada: “Quê que é mesmo isso? Como é que isso vai chegar até a mim?” Então, o que eu fiz foi isso, porque eu tinha um conhecimento muito pequenininho a respeito. Eu vi e gostei. Eu vi Tadashi e gostei. Mas eu gostei muito de Tadashi não só pelo trabalho artístico dele, pelo trabalho dele como ser humano. Um cara daquela idade, fazendo todas aquelas coisas, com aquela beleza. Eu me envolvi completamente.

Quando a gente começou a trabalhar com ele, que a gente vai pesquisar, a gente vai ver quem trabalha, que grupos que trabalham, que busca é essa, que pesquisa é essa. O bacana é que você tira de você a coreografia. Pelo menos, foi o que chegou pra mim. Você tira de você e você dá pra o outro, sabe?! Toda aquela energia que você tem, principalmente a mais centrada. Você pode dar pra o outro, porque você tem muita. Isso chegou muito forte. A tranquilidade com que você pode realizar. A beleza de você movimentar e você ver o desenho do seu momento. Que é... não que a dança afro não tenha essa beleza, mas a forma de ver isso, a forma que isso chega.

Então, minha relação com o Butô foi essa. Mas eu fiquei muito preocupada, durante todo o processo, de não perder a identidade do Bando. Eu tenho essa preocupação muito grande em tudo que eu faço dentro do Bando. Então, eu também botava no Google: ...Afrobutô, Butô Afro, o quê que tem? Alguém já dançou? E, aí, a gente vê muita gente já fez isso. Não igual a gente, mas, assim, existe uma investigação pra relacionar as danças brasileiras com o butô. Então, a gente viu, no próprio Vivadança, um africano, se eu não me engano... um senegalês. Uma coreografia afrobutô. Um solo, mas é incrível. E ele conseguia, assim, claramente, fazer essa mistura do afro - a trilha já ajudava – do afro com o butô.

Então, foi essa coisa de pesquisa também. De ir conhecendo paralelo à construção do espetáculo. Desenvolvendo dessa forma.

DO CORPO

Eu fiquei muito preocupada com o que fazer. Primeiro que, esse anos todo de Bando, a gente sempre foi buscando uma coisa mais voltado pro nosso. Mesmo que fosse mais estilizado, mesmo que fosse mais moderno, mas a gente buscava o nosso em tudo que a gente fez: Cabaré [da Rrrraça] é assim, Bença é assim, o Sonho [de uma noite de verão] foi assim, tudo foi afro... E o corpo, por exemplo... meu corpo é muito voltado pra isso. É tudo muito chão. Eu danço e eu boto a perna muito aberta sempre, porque essa é a base do afro. A base: chão e aberto. Ele

[Tadashi] não gosta disso. Ele não gosta, não. Não faz parte do que ele acredita. Ele acha que você tem que tá com a sua perninha mais juntinha, que a leveza vem muito mais... Isso foi muito difícil, pra mim. Muito difícil. Você moldar, agora, meu corpo de 43 anos, 22 de Bando, a essa nova forma de dançar. Eu vim dançando com Leda e, depois, com Zebrinha, esses anos todos, que é um negócio forte. Essa nova forma, que é uma leveza... meu corpo se adaptar à leveza, a lentidão – que é uma coisa leve e lenta – foi muito difícil.

Até hoje, eu acho que eu não realizo da forma que... enfim, da melhor forma. Da forma que ele gostaria que fosse. Eu faço o meu melhor e acho que ele admira e tal. Mas eu sei que poderia ser melhor. Porque o que ele pede é isso. Mas o meu corpo tá muito, talvez, calejado ao que a gente vem trabalhando esses anos todos.

Uma coisa que achei, enfim, que deu uma bela transformada é a lentidão. Eu sou uma pessoa que faço tudo assim, porque sou acostumada a fazer tudo rápido... Pa, pa, botou, botou [faz movimentos com os braços]... Vamo tirar tudo isso. O mais lento que você faça, ainda é rápido pra ele. Então, eu trabalhei isso no meu corpo. E isso reflete, hoje, nas aulas. Isso reflete, hoje... a gente ensaiando Áfricas, ontem, eu fiquei pensando: o desenhar o braço, que, às vezes, você vai bota, mas não desenha. O desenhar o braço. Isso acaba refletindo no que vem daqui pra frente, sabe?!

Então, eu senti isso. Eu tenho vários problemas, hoje, da idade e por ter feito muita coisa mal feita, mesmo. Que eu problema no ciático, né, que me dói muito. Eu tenho minhas limitações, dentro disso. Então, eu vim moldando todas essas dificuldades dentro do espetáculo, sabe, vim adequando. E o Butô... DÔ permite que você faça isso, que você possa moldar suas dificuldades ali. Talvez, se fosse um outro, mais forte, eu não pudesse.

DO “CORPO MORTO”

A gente não trabalhou tão profundamente assim. Mas a gente discutiu muito. O processo com Tadashi foi lindo nesse sentido. Ele trazia toda experiência da vida dele, no Japão – inclusive, hoje, ele mora na Alemanha. Mas, o que ele trazia pra gente, era a vida dele no Japão. Como a família dele se posiciona dentro de toda uma estrutura social e tal. Então, tudo isso foi discutido. Quem foi o criador, quem foi o mestre, com quem ele dançou, as influências que ele adquiriu pra hoje ele ser o ser humano que ele é. A gente conversava muito.

Ele mostrou uns dois ou três vídeos pra gente e tal. Mas, na hora de você fazer... da montagem, não. Na montagem, inclusive, a gente fez orixá. Ele trouxe muito pra isso. Ele queria que a gente tivesse essa referência do afro dentro do que ele estava mostrando, dentro do que ele tava pedindo. Então, a gente fez orixá. Ele pediu pra cada um criar movimentos de orixá e, depois desses movimentos orixás, ele foi transformando no que é... no finalzinho [do espetáculo], todo mundo dança juntinho. Ali é movimento de orixá. Tem Iemanjá, tem Ogum, tem vários.

Então, ele fez isso: ele deu, ele mostrou, ele deu esse leque pra gente, mas, de verdade, a gente não foi beber lá. Até porque a gente não tinha, pelo pouco espaço de tempo que foi a montagem, não tinha como. Você conhece aqui, mas o seu tá aqui [aponta lugares diferentes]. Esse pouquinho que você viu aqui, o quê que você pode botar do seu? Foi exatamente isso. Tô falando a grosso modo, resumindo tudo, mas foi exatamente isso: ele deixou a gente muito, entre várias aspas, livres. A gente ficou livre pra buscar lá e jogar aqui, sabe?! Fazer essa mistura.

DA PINTURA NO CORPO

De verdade, a gente foi criando o espetáculo muito tranquilamente. Claro que pensando assim: “É uma porção de preto, do Bando de Teatro Olodum, falando disso”. A gente tem que ter essa firmeza. Mas por exemplo, aquela música [“Dream a little dream”, de Louis Armstrong e Ella Fitzgerald] foi uma música que Leno [Sacramento] adora, trouxe pra um trabalho, pra um ensaio, nessa coisa da infância. Você tinha que trazer um objeto e tal. Leno tem uma radiola, aquela que bota o vinil. Ele tem uma. Aí ele trouxe. Aí Tadashi: “Mas toca?”, “Toca”, “Então traga um disco pra eu ver, você tem?”, “Tenho”. Aí, ele levou esse disco. Disco mesmo, vinil. Quando ele tocou, Tadashi enlouqueceu. A gente ficou todo resto do ensaio trabalhando em cima dessa música. Uma música que ele se apaixonou, que ele se envolveu.

Então, não foi nada assim, específico. Foi dessa forma: porque tocou num ensaio, foi um ator que trouxe, é um ator que tem a referência – Leno adora, pesquisa a respeito – ficou no espetáculo. Então, a busca da gente foi assim, foi muito nesse sentido, muito tranquila.

O branco, o pintar de branco, aí que foi que rolou uma... Primeiro: Por que pintar preto de branco? “Pô, o movimento negro vai cair em cima da gente. Vai todo mundo ficar puto. E agora? Quê que é isso? Ainda vem o vermelho em cima do branco. Fica parecendo skin head, fica parecendo é...” Tudo isso a gente discutiu. Mas é uma

característica do botão. Não surgiu especificamente de nada. Era uma explosão, seria uma morte. Na verdade, a gente não ia fazer... no final, todo mundo morria. Aí, vamo levantar, vamo fazer diferente. Esses fantasmas – porque, na verdade, são fantasmas... como que a gente representa esses fantasmas? Vamo colocar uma tinta branca. Foi ideia dele [Tadashi]. E aí, como que é essa tinta branca vai entrar? Vai entrar imediatamente como fantasma, ficar aquela coisa pesada? Não. Vamo fazer uma brincadeira de pintura. Brincadeira de criança. Você pinta, você se pinta, você se suja. A ideia era essa.

Então, no primeiro momento, foi massa. Depois, que a gente veio refletindo: “Pô, que merda, preto pintado de branco?! Quê que a gente vai dizer? Como é que o povo vai reagir?” Até a gente se apropriar disso. Porque, no começo, a gente ficou assim: “Vai fazer? Não vai?” Aí, a gente se apropriou. É uma característica do botão, surgiu como uma brincadeira de verdade, até pra, depois, você trazer o fantasma... ele tem uma forma de falar a respeito desse fantasma, o por que ser branco, na verdade. A referência era mais essa do que qualquer outra coisa. A gente foi se apropriando e, inclusive, criando um discurso, caso o movimento viesse, caso as pessoas perguntassem por que tá aquela porção de preto pintada de branco. Mas não foi nada específico, não.

E, pra gente, bateu bem tranquilo, depois que você entende, depois que você se apropria. A música, inclusive, a gente nem discutiu muito. Primeiro, pelo que a música fala. Depois que é uma referência de Leno, que é um ator do Bando de anos. Leno ama, adora e tal. E, depois, veio Virginia [Rodrigues], né?! Pra fechar de verdade, a gente vem com Virginia e vem com uma coisa mais baiana, mais de preto, mais afro e tal. Então, não foi tão complicado pra gente, não. Pelo menos, pra mim.

DAS POSSIBILIDADES DE EXPRESSÃO SEM O TEXTO

Foi o meu obstáculo, foi o meu desafio. Eu fiquei tensa, porque eu fui a pessoa que mais falou a respeito disso, a respeito do texto: “Não vai texto? A gente não vai botar? Não vai pedi? Não, não”. Aí, teve um dia até que abriu uma discussão mais ferrada, que aí todo mundo falou: “Não, ter texto ou não ter texto, não tem problema”. Eu tinha um grande problema com não ter texto, principalmente porque a gente tava se envolvendo, no começo, antes da gente se apropriar de tudo, com uma cultura completamente diferente do que a gente costumava trabalhar, costumava botar em discurso. Como é que se discurso vai virar nosso? Essa era

minha preocupação. Esse discurso de Tadashi, que ele conta toda essa experiência dele, de infância no Japão. Como é que isso vai virar nosso? Se a gente nem texto tem. Essa foi... ave Maria, até o último momento, eu falava, ficava muito incomodada.

Mas, depois, eu acho que o que a gente deu de si, de tão forte de dentro, foi tão lindo, que, realmente, não precisa texto. Tudo é dito. E é até melhor que não tenha texto, pra que bata pra você dessa forma, pra Lúcio Tranchesi bata de outra forma... Enfim, tudo é tão profundo que não precisa texto. Tudo está sendo dito através daqueles corpos negros, fazendo aquela movimentação oriental, sabe?!

Então, eu, hoje, depois do espetáculo montado, acredito que o texto ele tá ali de verdade e, ao mesmo tempo, não tá, mas resolve-se. O meu obstáculo, o meu desafio, a gente conseguiu, eu acho. Todo mundo tinha uma preocupação. Eu tinha um pouco mais, mas todo mundo tinha essa preocupação: “O que fazer agora, não tem...” até pra você pesquisar, também. Por que o quê que é? Você vai pesquisar lá e você pegar o seu textinho do que você ouviu e faz. Até isso foi complicado, foi difícil, um processo difícil. Mas deu certo.

DAS IMAGENS, ENERGIAS E ATMOSFERAS

Eu sou uma atriz que eu gosto muito de, com todos os espetáculos... eu vou ensaiar amanhã, hoje eu passo tudo na minha cabeça. Eu tô criando o espetáculo, eu passo tudo na minha cabeça. Antes de começar o ensaio, eu sempre busco uma concentração um pouco maior. Eu acho que DÔ exigiu de mim uma concentração muito grande. Resgatar sempre todas essas coisas era muito difícil. Porque, às vezes, você chega pro ensaio – eu tenho um filho, administro casa... – você não consegue tá centrada. E DÔ precisava disso. Então, em algum momento, você para e tem que, o tempo inteiro, tá resgatando essa coisa da infância, essa coisa da memória da infância. Todo sentimento que você tem em relação ao seu filho, à sua casa, a seus colegas de trabalho. Eu acho que a concentração, pra mim, foi dessa forma. Era uma concentração muito maior.

Então, a medida que eu ia me alongando (eu sempre gosto de me alongar antes), eu já ia buscando essa memória interior e tal, pra você trazer pra o espetáculo, sabe?! É muito mais difícil, porque, quando você tem texto, você bate seu texto. Você concentra e bate o texto. DÔ não é assim. DÔ você concentra, mas você não faz... até porque, cada dia, o movimento é diferente. A coreografia, ela não é marcadinha,

como as outras que a gente costuma fazer. Então, até isso pede de você uma energia diferente, sabe?!

Então, eu me posicionei assim, buscando essa memória, essa concentração muito maior do que tudo. Tá tranquila, também. Se entregar no ensaio. Não dá pra você entrar num ensaio de DÔ ou na própria construção do espetáculo, pensando: “Pô, eu vou ter que pegar táxi pra ir pra casa”. Não dá pra você pensar em nada. Você tem que se entregar de verdade. DÔ é um espetáculo de completa entrega. Cabaré também é, Áfricas também é, Bença também. Mas, por exemplo, Bença você tá sentado ali, você fica horas tocando ali e você: “O público tá entrando...” Já tira você um pouquinho. Com DÔ não é assim. DÔ é entrega por completo. Até quando você tá dentro da coxia, pra começar o espetáculo, você já tá entregue. Você já vê ali, você já sabe que aquela atmosfera tá te envolvendo, sabe?! E eu acho isso, pra mim foi uma entrega total.

DA REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS

Eu busquei o personagem “Valdineia criança”. É o que eu consigo pensar quando você fala em personagem. No começo, eu criei uma personagem. Era uma mulher forte, que envelhecia... Depois, eu não consegui mais fazer isso, porque pedia tanto de mim, Valdineia, que eu não conseguia deixar aquele personagem ali, vivendo aquilo. Então, eu fiz uma misturazinha: no começo, tem uma personagem, apesar de eu dizer o meu nome, mas é uma mulher revoltada, que quer... enfim, mulher cheia de revoltas; e, depois, acaba sendo uma Valdineia criança, sabe?! Tentando distanciar, porque você também não pode se envolver absolutamente com o que você tá fazendo no palco...

Mas, assim, aquela Valdineia que viveu com uma mãe, com uma avó, aquele personagem – porque aquilo foi um momento da minha vida – aquela pessoa ali transformada nessa energia que agora tá no palco, foi o que mais eu tentei pensar. Meus pais se separaram, eu morei com a minha mãe e com a minha vó, são duas mulheres que... e aí, eu vim trazendo isso: como eu me formei com essas duas mulheres, sabe?! Essas duas mulheres contribuíram dessa forma. Eu busquei isso. Muito difícil de fazer personagem em DÔ. Muito difícil.

Minha vó era uma pessoa linda, incrível. Apesar de tudo – minha vó não tinha tanta... – mas, quando eu comecei a trabalhar com teatro, a fazer teatro, minha vó foi a pessoa que mais deu clima a isso. Minha mãe achava uma merda. Era Pelourinho, não sei quê... Minha vó fez roupa de personagem pra mim. Minha vó era

uma pessoa linda, que envolvia. O nome dela era Edite, eu criei um personagem, depois, lá longe, com o nome dela. Porque eu sempre achei isso e Bença me deu esse privilégio de poder pensar mais na minha vó, sabe?! E DÔ traz isso, é sua memória de verdade. Então, eu vivi de verdade com a minha mãe e a minha vó. Meu pai se jogou... era minha mãe e minha vó. Minha mãe trabalhava muito, eu ficava com minha vó. Entendeu?! Então, é uma referência muito forte da minha vó na minha vida. As mulheres, né?!

DO SEU BUTÔ PRÓPRIO

Eu não sei se eu consegui criar. Como eu procuro ser muito disciplinada, eu pensava muito em casa. Minha casa tem um quarto de empregada que a gente não usa. Aí, eu ia fazer tudo lá. De manhã cedo, eu acordava, meu filho ia pra escola, Jarbas dormindo, eu ia criar movimentos e tal, tudo nesse quarto. Que depois ficou “quarto do butô”. Toda hora eu ia lembrar e quando a gente... eu tentei fazer isso por ser disciplinada e por querer fazer bem. Eu não sei se consegui criar um butô próprio. Mas eu consegui me envolver. Porque, no começo, eu não estava envolvido. No começo, eu tinha uma preocupação: “Não tem todo mundo. O que é isso? É um japonês que vem trabalhar com a gente?! Que loucura é essa?!” Então, eu consegui me envolver. O butô me envolveu completamente. Tadashi me envolveu.

Não sei se eu criei um butô próprio, mas eu sei que o que eu faço dentro do espetáculo, busco tá muito inteira e muito viva, de verdade, com todas as dificuldades que eu tenho. Só somos duas mulheres – ainda tem essa – somos duas mulheres. Elane é bem mais jovem do que eu. Eu tenho quase o dobro da idade de Elane. Elane tem uma facilidade com dança – até porque ela gosta e tal – muito maior do que eu. Então, tudo isso pediu de mim um trabalho muito maior. Então, eu me entreguei pra fazer. Se eu consegui criar um butô próprio?! Como, depois, talvez até tenha conseguido. Porque, depois, ele [Tadashi] elogiou, ele curtiu. Enfim, foram poucas correções, né, de lá pra cá. Eu falei: “Ih, ele vai voltar, vai fazer milhares de correções”. Não, ele fez poucas correções.

Então, talvez eu tenha criado uma coisa interessante, mas eu... pra mim, o que é claro, é que eu me doei pra isso, me envolvi de verdade, pra fazer bem. Eu gosto de fazer as coisas bem, dentro dos meus limites, claro. Mas eu gosto de fazer bem. Tá ali, disciplinada. Tá inteira. Eu fiz isso com DÔ, assim, tranquilamente. Todo o período de criação, eu me entreguei, de verdade.

Então, eu acordava, ia fazer, fui pesquisar, fui olhar. Tinha um comercial – eu nunca me esqueço disso – até hoje tem, da Natura, na época, “Natura não sei quê lá”... que é uma mulher dançando... uma mulher branca, com um vestido... mas tem um movimentozinho que ela faz, que eu falei: “Isso é lindo. Eu vou botar isso no movimento”. Então, eu fui fazer... eu não tinha noção do butô, não tinha a referência. Eu tinha que ficar pesquisando, no Google, imagens e o que fazer. E como botar isso pra ser meu, com a minha energia. Foi isso que eu fiz, sabe?!

DO LUGAR EM DÔ

[Eu me vejo] Como atriz. Atriz que tá ali se entregando àquele personagem criança, que vira adulto, que vira morte. Mas é uma atriz. Há anos atrás, na minha vida, eu tinha uma pretensão de ser dançarina: “Ah, um dia, eu quero dançar!” Hoje eu danço, dentro dos limites que um ator tem pra dançar. Tenho consciência de que não faço feio, busco fazer bem. Dentro de DÔ, eu continuo sendo uma atriz. Uma atriz que vence um desafio de tá mais envolvida com movimentação, mais envolvida com coreografia, sem texto nenhum. Mas não deixa de ser atriz. É até aquela atriz, interpretando aquela coreografia e deixando aquela coreografia bem bacana e tal. Então, eu me vejo como atriz.

DA MISTURA DO BUTÔ DE TADASHI COM O TEATRO DO BANDO

Eu acho que tudo foi muito impactante. Você descobrir um pouquinho do que a gente descobriu sobre a cultura oriental, através dele [Tadashi], né, com a visão dele. De verdade, a sociedade de verdade. Eu acho que isso impactou bastante na relação da gente com o teatro do Bando. Até, então, a busca da gente era sempre feita pro afro, pra o negro americano, o negro africano, o negro inglês. Hoje, você sabe que pode buscar um pouquinho mais, beber ali um pouquinho mais no Oriente, porque tem muita coisa interessante e tem muito a ver com o que a gente faz. A medida que ele ia contando, a gente ia relacionando com o Candomblé, a gente ia relacionando com as comidas do Candomblé, com os rituais. A gente conseguiu associar isso. Então, até isso foi um impacto: “Isso também tem a ver com o que a gente faz!”. Eu acho que vai ser assim: antes do butô de Tadashi, depois de Tadashi, sabe?! Começou com Bença, é bem verdade, mas é antes de Tadashi e depois de Tadashi.

Ontem, a gente tava ensaiando Áfricas, com Zebrinha e tal, aí, no meio do ensaio, Leno começou a fazer uma coisa de butô, aí a gente falou: “Isso aqui podia ficar

muito bem aqui”. Claro que não vai rolar! Mas podia sim ficar interessante no momento que ele colocou. Então, a gente... ficou pra sempre, sabe?! Pelo menos, por muito tempo impactado, marcante, pra quem fez e – isso é uma coisa legal – pra todo o Bando, com o workshop.

Quando ele fez o workshop, todo mundo um... sabe?! Ele fez um exercício de árvore que foi um negócio incrível. Incrível! Você tinha que fazer uma árvore. A gente, imediatamente, ficou lá paradinho e você... daqui há pouco, você pode criar galhos... Imediatamente, a gente balançava as árvores. Ele falou: “Não é assim! Quem disse que é assim? Que galho é esse?” Foi um negócio... foi o dia, eu acho, que mais impactou todo mundo, foi o dia da árvore, sabe?! Aí, a gente ficou fazendo até fazer mais ou menos o que ele queria. Isso foi lindo. Isso veio dizer assim: “Oh, vocês fazem muito assim [bate na mesa com movimentos fortes e rápidos]. Vamo detalhar!”. O Bando tem isso... você nunca dá uma pausa. Parece, assim, que se você der uma pausa, é um buraco. Se você faz mais lento, não dá... não! Ele diz a você que não, que você pode sim dar uma pausa e continuar com a mesma energia, com a mesma qualidade. Que você pode sim, fazer com leveza e ter qualidade. Isso foi um impacto pra gente. Dos 100%, você não tem que dar 100, você tem que guardar 30. Isso foi um impacto pra gente. Significa que impactou e marcou, a relação da gente com Tadashi. Não só... obviamente que, nós 7, tivemos o privilégio de tá mais tempo com ele, mas eu acho que Bando inteiro. Vivenciar esse primeiro momento com ele foi lindo, sabe?! E vai ficar muito, por muito tempo com a gente. A forma, essa coisa... pra mim, o que mais... o resgate da disciplina. A gente resgatar nossa disciplina com ele, também, sabe?! Foi... e, claro, ter Chica colocada o tempo inteiro com a gente. Porque Chica acabou sendo uma assistente.

SOBRE DÔ

DÔ faz uma grande mistura daquela coisa centrada, tranquila, daquela energia tranquila japonesa, com a energia de explosão que o afro tem, que, conseqüentemente, o Bando tem. Então, DÔ é essa mistura. DÔ fala de energia interna. Da relação você com você e, depois, você com o outro. Primeiro, você se entende. Primeiro, você se descobre, você se tranquiliza. Depois, você joga pra o outro. O que você joga pra o outro é o que o outro vai dar pra você. Então, essa relação de você com o outro e com o universo inteiro. Como é que você se relaciona. Essa coisa da transformação. Todo mundo hoje quer se transformar, sabe?! Você bota silicone, você estica ali, estica aqui. Isso é transformar também o

seu corpo. O porquê disso. Que relação é essa com a transformação do universo. Eu acho que DÔ fala disso, a energia sua que, conseqüentemente, colabora com a energia do universo. Às vezes, a gente ignora completamente isso. Você tá aqui... Vinícius contribui pra... essa energia dentro do Cabaré e depois, depois, depois... o todo, sabe?! E se a gente pensa dessa forma, você, com certeza, vai ser mais gentil, vai se preocupar mais, vai se relacionar melhor. Porque você contribui também pra tudo isso, entendeu?! DÔ... eu acho que DÔ fala disso, dessas relações: você com você, essa descoberta com você e, depois, você com o universo.

Apêndice B.3

CONVERSA COM TADASHI ENDO: REFLEXÕES SOBRE BUTÔ, BANDO, DÔ.

Realizada em 29 de abril de 2013, na área externa do Cabaré dos Novos, Teatro Vila Velha, Salvador – Bahia.

Sobre o processo

Tudo começou quando Tadashi assistiu ao espetáculo Cabaré da Raça. Diante daquilo, ele percebeu uma energia diferente, um frescor energético nos corpos dos atores. Então, questionou a Marcio Meirelles: De onde vem essa energia? Ao que Marcio respondeu que, talvez, viesse de África, na medida em que aquelas pessoas, as pessoas do Brasil e, especialmente, em Salvador tem muita influência das culturas afros.

Tadashi disse que, embora pareçam muito distantes, talvez existam alguns poucos paralelos entre as culturas japonesa e afrobrasileira. Por exemplo: no Candomblé se cultua a vários orixás, cada um com suas características, energias, etc.; no Japão cultuam-se a diversos deuses. Observando os elementos dos orixás e daqueles Deuses, ele consegue perceber elementos diferentes e semelhantes.

O processo começou com um acesso às lembranças da infância dos atores. Tadashi acredita que com os atores falando de suas memórias, da sua infância, podemos reconhecer como foi a sua vida antes; o seu passado.

Além disso, essas lembranças tornava possível perceber as individualidades de cada um deles, dentro daquela coletividade. Então, havia algo de individualidade no coletivo: em África + Brasil + Salvador + Locais da cidade, etc. O processo, partiu desse reconhecimento.

A descoberta de um próprio Butô

Reconhecendo as individualidades de cada um, os atores foram construindo movimentos que tivesse uma conexão consigo mesmos e com as personagens

criadas. Havia uma dinâmica que variava entre movimentos mais simples, mas profundos, e outros movimentos mais energéticos, cheios de força e grandes.

Mas, independente do tipo de movimento construído, o importante, segundo Tadashi, era que cada um descobrisse o seu próprio Butô. Descobrir o que é realmente importante para aquele sujeito expressar, para aquele corpo. Segundo ele, não é importante apenas *como* se dança, mas, mais que isso, é o *porque* você quer dançar.

Um Butô Afrobrasileiro

Tadashi diz que não gosta da imitação do Butô, mas da criação do seu próprio Butô. Ele contou que viajando pelo México, Estados Unidos e Alemanha, por exemplo, encontrou muitas práticas de Butô, mas numa busca pela imitação do Butô Japonês. Ele, pessoalmente, não gosta dessa prática. Ele diz que existe um espírito do Butô, um pensamento, uma filosofia, que deve ser respeitada, mas não imitada.

Segundo ele, cada cultura, em países diferentes, ou mesmo dentro de um mesmo território nacional, como é o caso do Brasil, há diferentes tipos de manifestações culturais, diferentes formas de expressão, de vida, de ser. Então, isso precisa ser respeitado. Ele diz que, quando vai trabalhar com o Butô em diferentes lugares, ele vai se trazer os traços do modo de viver, das culturas, dos sujeitos, para construir um Butô daquele lugar, com aqueles sujeitos.

Foi assim com Bando, em Salvador. Segundo ele, se fosse fazer um trabalho no Amazonas ou em São Paulo ou em Blumenau (onde se fala Alemão, por exemplo), seria outro tipo de trabalho que iria refletir as culturas daqueles lugares. Em cada lugar ele quer captar a especificidade cultural.

Ao escolher trabalhar em Salvador, com o Bando, ele escolheu trabalhar com os traços das culturas afrobrasileiras que tanto marcam a cidade e a arte do Bando. Nesse sentido, não houve se recriou o Butô da tradição japonesa com o Bando, mas foi trazido o espírito Butô para um trabalho específico com esse grupo, o que gerou o que ele chamaria de Butô Afrobrasileiro.

Corpo Morto

Tadashi começa a explicação levantando uma problemática: o que esta morte em vida? Ele explica que não é possível saber como é a morte, pois ninguém é capaz de ir lá e voltar numa mesma experiência. Não se saber, ao certo, o que há lá. Mas que há pessoas que são mortas em vida. O que seria, então, essa morte em vida.

Ele faz um paralelo com o sonho: quando você sonha você pode estar com pessoas que já morreram, ter contato com elas, vivenciar coisas, experienciar esse lugar da morte. Então, no sonho, essas coisas passam a existir. Segundo ele, quando você dança também é assim. Você pode trazer coisas que não são, de fato a realidade, é algo criado, mas que existe quando você dança. Assim é que a dança passa a ser o lugar de uma realidade sonhada.

Quando você agrega suas memórias a esse corpo, essa realidade se torna concreta. Ele exemplifica o modo como isso impactou, ao solicitar que os atores do Bando acessassem as suas memórias como fonte de referência para sua dança própria. Segundo eles, muitos atores começaram a chorar. Então, as lágrimas era concretas, visíveis, tocáveis. Essas lágrimas transformou uma realidade sonhada, interna, concreta.

Segundo ele todos temos segredos, coisas que não revelamos, que estão internamente presentes na gente. Algo como uma alma invisível. Quando esse lugar é acessado e externado concretamente, por meio de lágrimas, por exemplo, é que o sujeito torna o invisível, visível.

*Ele afirma que todo movimento é, sempre, antes de tudo, 100% interno.

Sobre *Ma*

Tadashi diz que há espaços entre o dentro e fora, a vida e a morte. Esses espaços são *ma*. Ele afirma que a todo momento é importante o *ma*.

Ele explica que os primeiros seres humanos são muitos similares: todos vieram das mães. A vida humana é muito similar. A diferença está no clima, na floresta (campo, universo, “hood”), na linguagem e nos grupos culturais.

Todos nós, diz ele, precisamos de espaços uns entre os outros. Esses espaços são *ma*. *Ma* é como uma Caixa de Pandora, afirma Tadashi, por ser um espaço de segredos.

Sobre a trânsito cultural

Tadashi explicou que, no processo de DÔ, ele não via a cultura afro ou afro-brasileira, mas diferentes individualidades. Diferentes modos de atuar, de estar em cena. Havia, entre os atores do Bando, uma energia positiva, uma felicidade que se misturava a emoções profundas, as lágrimas do acessar da memória. Essa energia ele acredita, talvez, ser uma característica do povo soteropolitano.

Então, quando ele começou o trabalho com Bando um grande problema foi a questão da disciplina. Segundo ele, o grupo chegava para o ensaio, com aquela felicidade, interações, conversas, ele ficava aguardando 10, 20 minutos para começar. Até que disse aos atores: da próxima vez, vocês esperam por mim. O Bando teve que entrar num processo e lidar com uma metodologia rígida. No decorrer disso, o grupo se abriu, assim como também ocorreu com Tadashi. Então, ele ressalta isso: a importância de estar abertos.

Nesse processo, na criação com o Butô, Tadashi reconheceu que aqueles atores tinham o sentimento e o poder da dança, só não a técnica. O que, para ele, não é mais importante. Tadashi acredita que Butô é tudo. É mais que dança. Butô existe sem uma técnica ou forma. Segundo ele, você não ensina Butô. Butô é filosofia, é pensamento, é vida. A vida é importante para o Butô.

Então, a Tadashi não interessou ensinar técnicas ou formas de se dançar Butô, mas criar um Butô do Bando, um Butô Afrobrasileiro. Respeitando, como ressaltou várias vezes, o espírito do Butô, sem imitá-lo. Ele explica isso com uma metáfora: Os peixes navegam por diferentes caminhos, mas nadam no mesmo rio. No Butô

também é assim, você pode dançar de diferentes formas, desde que se respeite o espírito Butô.

Respeito ao espírito Butô! Isso significa, também, aceitar diferentes povos, estilos, formas de viver.

Sobre ser Mestre, Diretor, Encenador, Coreógrafo, Dançarino

Tadashi diz que não acha importante essa relação com nomenclaturas ou hierarquias. O importante é estar aberto para as trocas, para a real comunicação. A hierarquia vem do respeito.

Apêndice C

BANDO DE TEATRO OLODUM: Histórico

O Bando foi criado em outubro de 1990, na capital baiana, sob a proposta do Grupo Cultural Olodum para ampliar e diversificar as atividades do Grupo e a sua presença na produção cultural da Bahia. O objetivo era produzir um teatro fincado nas raízes da cultura baiana, relacionando-se com a contemporaneidade.

Surgia no teatro baiano, então, um grupo com perspectivas ideológicas que se voltavam para a disseminação das culturas afro-brasileiras, com temáticas e estéticas que traziam à tona discussões político-sociais e, ainda, promovia a afirmação de seus matizes culturais no palco.

Em princípio, a sua proposta cênica tinha por eixo a ideologização da etnicidade negra e mestiça e a representação da identidade cultural dos sujeitos agentes que o compunham. O objetivo era de estimular a formação de uma alta consciência política e de um modo de articulação cênica que refletisse sobre a rede de interesses, os conflitos étnicos e os traços culturais, perfeitamente inseridos na dinâmica das sociedades complexas do mundo contemporâneo.

Esse traço tem sido mantido e ampliado na teatralidade do grupo pelo trabalho conjunto entre os diretores, Marcio Meirelles e Chica Carelli, o coreógrafo, Zebrinha, o diretor musical, Jarbas Bittencourt, e pelos atores e atrizes que são o expoente direto de expressão e de contato com o outro através da cena. São esses os alicerces que norteiam esteticamente e definem a poética do grupo.

O Bando subiu ao palco pela primeira vez em 25 de janeiro de 1991, no Centro Histórico de Salvador-Bahia, na antiga faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Homens e mulheres de diferentes gerações, todos negros, promovendo de cara um contraste entre o que aquele grupo trazia enquanto discurso e estética e um espaço que, em outros tempos, talvez sua presença fosse vetada.

Eis os espetáculos produzidos pelo Bando desde então:

ESSA É A NOSSA PRAIA (Estreia 25/01/1991)

O NOVO MUNDO (Estreia 17/10/1991)

O MONSTRO E O MAR, em parceria com o Projeto Axé ((Estreia 09/11/1991)

A VOLTA POR CIMA (Estreia 06/01/1992)

Ó PAÍ, Ó (1ª montagem – Estreia 05/02/1992)
WOYZECK (Rio de Janeiro – Estreia 20/11/1982)
MEDEAMATERIAL (Estreia 12/08/93)
BAI BAI PELÔ (Estreia 23/10/1994)
ZUMBI (Estreia 23/04/1995)
ZUMBI ESTÁ VIVO E CONTINUA LUTANDO (Estreia 15/11/1995)
ÊRE PARA TODA A VIDA – XIRÊ (Rio de Janeiro - Estreia 14/06/1996)
ÓPERA DOS TRÊS MIRRÍES (Estreia 31/10/1996)
CABARÉ DA RRRRRAÇA (Estreia 08/08/1997)
UM TAL DE DOM QUIXOTE (Estreia 08/04/1998)
ÓPERA DOS TRÊS REAIS (Estreia 08/10/1998)
SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO (Estreia 20/03/1999)
JÁ FUI (Estreia 11/11/1999)
Ó PAÍ Ó (2ª montagem – Estreia 14/01/2001)
MATERIAL FATZER, em colaboração com a Cia. Teatro dos Novos, Vilavox e
Simples Rap'Ortagem (Estreia 05/07/2001)
UM PEDAÇO DE SONHO (Estreia 11/01/2002)
RELATO DE UMA GUERRA QUE (NÃO) ACABOU (Estreia 08/01/2002)
OXENTE, CORDEL DE NOVO? (Estreia 15/08/2003)
O MURO (Estreia 26/03/2004)
AUTO RETRATO AOS 40 (Estreia 31/07/2004)
ESSA É NOSSA PRAIA (Estreia 05/11/2004)
QUEM NÃO MORRE NÃO VÊ DEUS (Estreia 23/04/2005)
ÁFRICAS (Estreia 14/07/2007)
BENÇA (Estreia 05/11/2010)
DÔ (Estreia 20/11/2012)

ANEXOS

Anexo A

TADASHI ENDO: Breve Histórico

- Tadashi Endo nasceu em 1947, em Pequim, no Japão.
- Entre 1973 a 1976 iniciou seus estudos em direção teatral, quando passa a ter mais contato com as técnicas ocidentais no Instituto Max Reinhardt Seminar, em Viena.
- A partir de 1982, começou a fazer performances de dança com grandes músicos do jazz;
- Em 1989 conheceu Kazuo Ohno e, a partir de então, começaram uma parceria.
- Em 1992, fundou o Butoh-Center MAMU na cidade de Göttingen, uma cidade universitária alemã. O nome do instituto é a combinação de duas palavras do zen budismo, o *MA* e o *MU*: *MU* significa empitness (vazio); *MA* significa espaço entre as coisas, seria ainda o tempo entre o final de um movimento e início de outro.

Alguns de seus trabalhos como coreógrafo e diretor são:

1980 - 1986

- *Theater-kooperative northeim*
- *Freßsack und die Bremer Stadtmusikanten*
- *Grün* (Vencedor do 1^o prêmio da Deutsche Schülertheatertreffen 1981, Berlim, Alemanha)
- *Krieg der Clowns*
- *Hiaburi*

1992

- *Das Buch von Christoph Columbus* (Frankfurt/Main)
- *Metasequoia*, com o MAMU DANCE THEATRE (MDT)

1993

- *Senro*, com o MDT

1995

- *Minotaurus*, com o MDT e atores do *Ensemble of the "Junges Theater Göttingen"*

1997

- *Migration*, com o MDT

2001

- *Migration 01*, com o MDT

2002

- *OIDIPUS* de Heiner Müller / Hölderlin / Sophokles
Direção: Thomas Krupa
- LOHENGRIN, de Richard Wagner
Direção: Thomas Krupa

2003

- *SHI ZEN – Seven Bowls* (Shi-Zen – 7 cuias), com a Cia LUME, em Campinas/SP

2004

- BACK PACK, com o MDT

2005

- SOPRO, com Carlos Simioni – LUME (Campinas/SP)

2007

- KI ME RA, com o MDT e convidados

2012

- DÔ, com o Bando de Teatro Olodum (Salvador/BA)

Apresentou-se em:

Berlin, Frankfurt, Hamburg, München, Stuttgart, Lissabon, Wien, Salzburg, Palermo, Lugano, Antwerpen, Brüssel, Gent, St. Petersburg, Puschkin, Kiew, Tallin, Tokyo, Kobe, Turin, Houston/TX, Budapest, Vilnius, London, Rijkjavik, Jerusalem, London, Tel Aviv, São Paulo, Campinas, Vancouver, Seattle, Paris, Rio de Janeiro, Recife, Salvador, etc.

Cargos:

Diretor do *Butoh-Centrum MAMU* in Göttingen (Germany),
Diretor Artístico dos Festivais Internacionais de Butô MAMU (International Butoh-Festivals MAMU) em Göttingen and Tokyo,
Diretor e coreógrafo do MAMU DANCE THEATRE.
Professor convidado em: Highschool of Music and Expressive Arts in Frankfurt/Main, Germany; Jerusalem Academy of Music and Dance in Jerusalem, Israel; Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Unicamp, Universidade de Campinas, São Paulo, Brasil.

REFERÊNCIA

Site Oficial de Tadashi Endo. Disponível em: <http://www.tadashi-endo.de/>. Acesso em: 10 Mai. 2014.

Anexo B – Ficha Técnica

Concepção, Roteiro e Direção: Tadashi Endo

Assistente de Direção: Chica Carelli

Elenco: Elane Nascimento
Ednaldo Muniz
Fábio Santana
Leno Sacramento
Sérgio Laurentino
Ridson Reis
Valdinéia Soriano

Figurino: Tadashi Endo e Elenco

Espaço Cênico: Marcio Meirelles

Música Original: Jarbas Bittencourt

Iluminação: Rivaldo Rio

Montagem de Cenário, Som e Luz: Equipe Técnica do Teatro Vila Velha

Filmagem e edição dos vídeos: Rafael Grilo e Rogério Vilaronga

Anexo C – Espetáculo DÔ (Link para vídeo completo *on line*)

Disponível em:

<http://vimeo.com/81216070>

Acesso em: 30 julho de 2014

É proibida a reprodução e/ou exibição pública deste material sem prévia autorização dos detentores de seus direitos. As imagens nele contidas são de direitos do Bando de Teatro Olodum, de modo a estar constando seu link em anexo neste material apenas em caráter de ilustração, a fim de complementar as reflexões e demais imagens contidas nesta tese.