



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

SIMONE DE MELLO MARTINS

**FLUTUAÇÕES DO BUTOH
NO CORPO DO ARTISTA QUE DANÇA:
POÉTICAS DA MISTIÇAGEM**

Salvador
2013

SIMONE DE MELLO MARTINS

**FLUTUAÇÕES DO BUTOH
NO CORPO DO ARTISTA QUE DANÇA:
POÉTICAS DA MISTIÇAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia como requisito para a obtenção do título de mestre em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Clélia Ferraz Pereira de Queiroz.

Salvador
2013

SIMONE DE MELLO MARTINS

**FLUTUAÇÕES DO BUTOH NO CORPO DO ARTISTA QUE DANÇA:
POÉTICAS DA MISTIÇAGEM**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Dança. Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 05/03/2013

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Clélia Ferraz Pereira de Queiroz (Orientador-Presidente)
(Universidade Federal da Bahia)

Prof.^a Dr.^a Fátima Campos Daltro de Castro (1º Membro da Banca)
(Universidade Federal da Bahia)

Prof. Dr. Renato Ferracini (2º Membro da Banca)
(Universidade de Campinas)

Salvador, 5 de março de 2013.

A meu pai, que me ensinou a loucura;
A minha mãe, que me ensinou a arte.

AGRADECIMENTOS

Ao PPGDança, mestras e colegas que acolheram a mim e a minha pesquisa, quando ambas flutuavam no vazio...

A Lela Queiroz, por navegar dedicada até o fim, entre as turbulências “intempestivas” do meu ser, fazer e desfazer.

A Helena Katz, que convocou a alegria pra este escrever - dançar, por perguntar o que eu queria e por me levar pelas mãos a escrever as cartas.

A Renato Ferracini por aceitar o convite sem me conhecer.

A Christine Greiner por me apresentar o “sublime da dança” e me dar o “parecer-bomba” que me norteou.

A Fabiana Britto, por flutuar comigo nas experiências, sempre raio luminoso. Pela providência da “bolsinha” no momento urgente.

A Jorge Albuquerque que me ensinou o passo a passo da crise-criativa.

A Fafá Daltro pelo SOS na “substituição de Katz”, e por tratar com poesia esta escrita-dança.

A Márcio Meireles e ao Bando do Olodum pela partilha de “DÔ”.

Ao Centro Cultural Peruano Japonês de Lima, ao ICPNA de Cuzco /Instituto Norte Americano, a Mirela Carboni /PUC de Lima, a Mario Delgado /Cuatro Tablas, por apoiarem a realização das “Experiências Flutuantes do Butoh”, no Peru.

Ao Consul Honorário do Japão em Salvador, Sr. Odecil Costa Oliveira.

Ao MINC pelo apoio ao “Projeto Flutuações do Butoh”- parceria com Marco Xavier, que nos permitiu viajar ao Peru em 2012.

A FAPESB pelo apoio financeiro para a realização dessa pesquisa.

A Bahia de todos os Santos, a Salvador. A Iemanjá, que abriu seus braços pra mim. Omolu das curas. Ao Mar Atlântico, horizonte de minha janela. Aos veleiros que me lembram das passagens e das viagens. Ao Alto da Sereia e todas as sereias do morro, Lali que me trouxe a ele, Susi que me levou a conhecer Tadashi Endo, Roberta que me levou a conhecer “Shi Zen”, Helena “Nan Myōhō Rengekyō”. A Jussara e Rene, estudiosas do Reiki, do inglês e de meus textos do butoh. E aos homens da sereia, artistas-construtores do morro, que arquitetam beleza e simplicidade. Obrigada Matteo! Luiz e Marquinhos! Obrigada Elisio Pitta.

Ao “Estúdio Sereia” onde se passaram e se passarão muitos sonhos e arte.

A “Casa 16” e todos que trabalham para sua permanência. A Santiago Harris e Seth Hague só o silêncio de nossas meditações pode dizer o que sinto por vocês!

Aos parceiros das primeiras danças Sheila Areas, Livia Seixas, Mara Guerrero, Cléia Placido, Thiago Granato, Sandro Amaral, Isabela Graef, Sandra Cabral.

Ao Grupo XPTO Gabriele e Firmino, Newton, Sergio Pupo...

Aos parceiros das Experiências Flutuantes no Peru e no Brasil constelando juntos, Maureen Jones, Josefa Tavolara, Wagner Gamboa, Miranda, Luz Maria, Ludmila, Sofia, Andreia, Adriana, Mara, Cidinho, vamos ao Japão!

Ao ensaio fotográfico de Paulo Cesar Lima e as belas imagens do “Flutuações” que nos presenteou.

A Rodrigo Andreolli e Cristian Duarte pela sugestão da “Lista Flutuante” e pelas conversas boreais...

A Luzia Amelia, que escavou nossa amizade, por mais danças das cavernas até a eternidade!

A Sandra Corradini, por animar-se com “Plan B,c,d” e todos que ainda faremos juntas.

Ana Brieda, Barba e Janine por suas correções.

A minha família. E a família do coração, Eliana Bolanho, Faustinho, Talita, Casé, Arô, Maria Marta... e todos que impulsionaram minha trajetória até aqui.

Ao amor de Eymard e Dino...

E finalmente aos mestres da dança!

Aos “Divinos Fantasmas” que chegaram a tempo de assombrar de luz, sonho e loucura esta pesquisa. Eu não danço mais sozinha. Quando eu danço, redanço todos, HIJIKATA.TANAKA.OHNO.MISHIMA.ARTAUD...

Mestre boi, cisne, folha, mestre zen do coração, mestre Marco Xavier.

Mestre Takao Kusuno, sopro vindo do sol.

Mestre Tadashi Endo, luz, linha provocação e fascinação.

“Tú eres el pan de cada día para mi alma”.

Pablo Neruda

RESUMO

Esta dissertação pretende estabelecer uma ponte flutuante para dar início a uma viagem com trânsitos, deslocamentos, migrações que exploram as misturas entre campos de conhecimento, entre linguagens, entre textos, entre danças. Este estudo tratará as danças e os corpos que dançam como objetos flutuantes percebendo-os a partir de seu movimento ondulatório, em constante vibração, propagação, perturbação, mistura e dissipação. Elegendo como foco da investigação os estados de contaminação, optamos por um diálogo-correspondência, com dois artistas japoneses, que em seus percursos de vida, deixam marcas de seus passos no Brasil, Takao Kusuno (1945-2001) e Tadashi Endo (1947). Escavando o corpo do artista da dança, atraídos pelo Ankoku Butoh como alvo de indagações, experimentações e criações. Entendendo a Dança do Butoh na linha de fuga deleuzeana (DELEUZE, 1996), de sua filosofia tomamos a visão rizomática e desvios. Os temas que abordaremos partem da reflexão relativa aos processos de mestiçagem da cultura nos valendo das ideias do filósofo Michel Serres (SERRES, 1993). Mestiçagem que acreditamos ocorrer no corpo do artista que entra em contato com uma dança que não conhece, passando a confrontar-se com processos de desestabilização, de atualização e incorporação da informação estrangeira. Segundo a visão da Teoria Geral de Sistemas e de acordo com Jorge de Albuquerque Vieira, todos os sistemas do universo evoluem num estado de contínua flutuação. Estas flutuações se dão por meio de crises e perturbações em etapas sucessivas tal qual na noção de auto organização sistêmica de Ilya Prigogine (PRIGOGINE & STENGERS, 1984,) que trata da ordem a partir das flutuações, desvios que implicam em sequências de instabilidades. Nos aproveitamos do intercruzamento da dança com as ciências cognitivas com o conceito de mediação do corpo mídia (Greiner & Katz, 2001) dos fluxos de informação, observamos os processos de “embodiment/corporalização” (Queiroz, 2004, 2009) e investigamos a capacidade de um sistema (butoh), produzir efeitos e criar condições, para que estes efeitos se estabilizem e inventem novas configurações. Neste estudo propusemos uma pesquisa de campo intitulada Experiências Flutuantes do Butoh (Brasil-Peru). As experiências se entrecruzam com a elaboração da dissertação tornando-se uma “zona de flutuação” onde investigamos como as informações se propagam, modificam, passam por adaptações, se estabelecem de imediato em novas soluções ou ocorrem em etapas críticas, como sugere o conceito do Evolon (MENDE, apud VIEIRA, 2007) e corpo crise (Greiner, 2010). Nesta escrita-dança–crise experimentamos os processos de mestiçagem no corpo do artista que dança afetado pelo butoh, constituindo explorações em campos interdisciplinares.

Palavras-chave: Butoh. Cartas. Tadashi Endo. Takao Kusuno. Experiência. Mestiçagem. Perturbação.

ABSTRACT

This work aims to establish “floating bridges” on a journey of displacements, migrations and travellings with the purpose of exploring mixtures among fields of knowledge, language, text, and dance. This study treats dance and dancing bodies as floating objects and sees them from their wave motion in constant vibration, expansion, disruption, mixture and dissipation. The investigation focuses on states of contamination, and has chosen a correspondence-dialogue form with two Japanese artists, who, in their life span, leave traces of their footsteps in Brazil: Tadashi Endo (1947) and Takao Kusuno (1945-2001). Digging in, the artist's body, attracted by Ankoku Butoh, as the main target of our investigation experiment and creation. Understanding the Dance of Butoh as in the deleuzian line of flight (Deleuze, 1996), of his philosophy we take his rhizomatic view and deviation. The themes reflect processes of cultural miscegenation according to the ideas of the philosopher Michel Serres (SERRES, 1993). Miscegenation occurring in the body of the artist who gets in touch with a unknown dance to oneself, in touch with destabilization processes, conflict and embodiment of foreign information. From the philosophy of Deleuze (1996), we take the view of rhizome, deviations and double. According to the vision of General Systems Theory and Jorge Vieira de Albuquerque, all systems of the universe evolve in a continuous state of fluctuation. These fluctuations evolve through crises and disturbances in successive phases such as the notion of systemic self organizing processes as stated by Ilya Prigogine (PRIGOGINE & Stengers, 1984) treating order as a outcome of fluctuations and deviations involving sequences of instabilities. We take advantage of interdisciplinary studies in Dance and cognitive sciences, through the concept of mediation, as in corpusmedia (Greiner & Katz, 2001) and on how information flows, we observe the processes of embodiment/“corporalization” (Queiroz, 2004, 2009) and we investigate the ability of a system (butoh), to create conditions and produce effects, for these effects to stabilize and invent new settings. For this study, we proposed a research entitled “Floating Experiences of Butoh” (Brazil /Peru). The experiences were interwoven in the course of the preparation of the dissertation becoming a “floating zone” where we investigate how information propagate, modify and undergo adaptation, stablishing new solutions or occur in crisis, as suggested by “Evolon” concept (MENDE, apud VIEIRA, 2007) and body crisis (Greiner, 2010). In this dance-crisis-writing we experience miscegenation processes in the artist’s body affected by butoh dance, hold explorations in interdisciplinary fields.

Keywords: Butoh. Letters. Tadashi Endo. Takao Kusuno. Experience. Miscegenation. Disturbance.

SUMÁRIO

1 DE UM CORPO PARA OUTRO CORPO.....	11
1.1 ESCAVAR	16
1.2 FLUTUAR.....	32
1.3 BIFURCAR.....	38
2 CORRESPONDÊNCIA FLUTUANTE DO BUTOH	42
CARTA-DANÇA PARA QUEM PODE RESPONDER	
AOS DANÇARINOS E A TADASHI ENDO	
CARTA I. Sobre um bailado selvagem, entre fantasmas, monstros e mortos, luz e linha.....	51
CARTA II. Flutuando sobre as ondas do mar sem fim que é teu corpo.	58
CARTA III. Dança-luz. Nas linhas secretas de desorientação e des-territorialização.	68
CARTA IV. Dança nas linhas de um sonho fantasmagórico.	71
CARTA V. Dança da terra vermelha. Na linha que dá noção transcendental	75
CARTA VI. Dança do corpo-nuvem. Nas linhas da imensidão sem fronteiras e nas linhas de perigo e de resistência.	81
CARTA VII. Linha para acreditar no que se faz.....	83
CARTA-DANÇA PARA QUEM NÃO PODE RESPONDER	
AOS DANÇARINOS TAMANDUÁS E A TAKAO KUSUNO	
CARTA olhos para Morte	90
CARTA do Butoh que flutua sobre os mares.....	96
CARTA entre dedos.....	101
CARTA entre na dança.....	112
CARTA pólem. Sopros de vida.....	115
CARTA entre o agora e o muito antes.....	120
3 CONSTELAÇÕES: CORPO CORRESPONDÊNCIA INFINITA, DANÇA	
CORRESPONDÊNCIA ANCESTRAL.....	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132

ANEXOS	140
ANEXO I	140
Projeto Artístico- “Flutuações do Butoh”.....	140
ANEXO II	143
Procedimento Complementar.....	143
ANEXO III	144
Lista Flutuante do Butoh	144
ANEXO IV	147
Mar Inquieto, solo de Simone Mello	147

1 DE UM CORPO PARA OUTRO CORPO

Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas. (CLARK apud ROLNIK, 1996, p.1)¹.

De um mestre para um discípulo, dos artistas para o público, de um artista para outro artista, a dança comunica nas elipses, e tudo que fica subentendido, entre linhas, entre uma pergunta e outra, um desejo e outro, um sonho e outro, ressoa, e persiste como indagação. A dança passa a ser indagadora. Campo de perguntas e não de respostas. Como poderia um corpo em colapso, exausto, desnudo, exposto ao sofrimento, responder questões? O corpo no limite de suas forças é pergunta. O corpo que dança propaga-se em perguntas.

Como encontrar estes seres que secretamente habitam nosso interior e deixá-los dançar é uma das muitas perguntas que rondam este estudo. Que treinamento, técnica, ou “ante-técnica” pode ajudar a dança a liberar-se da mortalha dos condicionamentos e modismos? Pode a dança surpreender o dançarino? Minha dança habitual pode deslocar-se dando espaço a novas configurações e procedimentos?

O filósofo japonês Kuniichi Uno (2012), em seu livro “A gênese de um corpo desconhecido”, relata suas percepções a respeito do efeito que as danças do butoh², exercem sobre ele. Dedicou atenção mais precisamente ao butoh de Hijikata Tatsumi (1928-1986) criador do Ankoku Butoh (Dança das Trevas) e Min Tanaka (1945) que adquiriu seu estilo original “fora da filiação do butoh concebido por Hijikata” (UNO, 2012, p.62). Kuniichi Uno acredita “que a relação que existe entre estes dois artistas excepcionais do Japão é mais espiritual que genealógica” (UNO, 2012, p.62).

¹ Lygia Clark (1920-1988) artista plástica brasileira, fez da atividade artística um elemento capaz de empreender a transformação de si.

² Adotaremos a forma de escrever o termo “butoh” deste modo. Porém, manteremos também a forma “butô” escrita por outros pesquisadores, quando recorrermos às suas citações.

Seguiremos os passos de Kuniichi Uno, atraídos pelas “entre linhas” que enlaçam sentidos pouco previsíveis. O filósofo descreve seu livro como “um conjunto fluido de sementes dançantes” onde compartilha suas percepções da dança que ele acredita ter se “infiltrado na escrita e na própria carne de seu pensamento” (UNO, 2012, p.16). Esperamos que esta dissertação propicie uma experiência semelhante. Uno confessa seu arrebatamento a respeito da dança, dedicando-se a indagar e “traduzir o estilo tortuoso e barroco” de Hijikata Tatsumi, sem perder-se nas mistificações que marcam a vida lendária do criador do butoh, ele diz,

[...] não se trata mais de revolta, nem transgressão ou de provocação. Sua arte é confiada ao corpo de uma criança flutuando no vento, movendo-se entre animais, fantasmas, os seres sem nome, entre terra e céu. E essa criança mal vê seu movimento, ela dança com aquilo que vê e vê fazendo dançar o seu olhar. Quer dizer, contemplação e movimento andam juntos. (UNO, 2012, p.52).

O que faz dançar nosso olhar? Esta dissertação pretende dançar sob os olhos de quem observa os corpos perturbados, em desacordo, contradição, ambivalência, em falência, tremor, em transe, em dúvida, em choque, atropelo, espanto. Visão que pretende conduzir-nos ao butoh.

Não nos estenderemos logo de saída na preocupação de definir o butoh, é nossa escolha respeitá-lo em seu caráter indecifrável. Porém, desde o início destas linhas, podemos estabelecer um chão comum de onde saltaremos. Quando Hijikata nomeou sua dança partiu da palavra “buyô”, que em japonês refere-se a dançar. “Bu”, de elevar-se e “Toh” de apego ao solo. (KANNO apud GREINER, 1998, p.35). Ao longo de sua vida, foi depurando o termo que escolheu para nomear sua dança. Vigorosa trajetória que pisou sobre o chão atraindo as forças ocultas nas profundezas da Terra e do Céu... E “[...] o corpo é suportado por algo invisível. Butoh é sobre capturar os espíritos no intervalo MA. Ele está fora do tempo” (MARO apud GREINER, 1998, p.37).

Não é simples compreender este “fora do tempo” que o butoh abarca. A pesquisadora Christine Greiner (1998) explica este complexo conceito histórico-mitológico da cultura japonesa. O termo “MA” carrega outros termos e abraça a noção de “Mai”. Termo que pode ser compreendido como “ação do ma” e conhecido como “intervalo do tempo espaço” (GREINER, 1998, p.36).

Ser artista na contemporaneidade parece acompanhar-se da experiência de construção de contextos, na implantação de ambientes, que transformam o espaço do agora, o tempo do agora, onde a performance e a performatividade são protagonistas, passando a ser um imenso campo em que diversas poéticas proliferam, divergem, convergem em informações desencadeadas em rede. Rede de informação que circula entre corpos e ganha relevo neste terreno intervalar que a arte promove. Arte e artista, sempre partícipes na dinâmica da vida. O fato é que não basta aos artistas implantar ambientes de criação, atuando no mundo exterior, também será necessário, manipular a si mesmos. E esta manipulação que muitas vezes se torna o cerne da trajetória de um artista, não se dá em saltos, está mais propensa ao passo a passo dos processos.

Uma caminhada que pode ou não estar acompanhada de uma sensação de exaustivo repetir, aprofundar, lapidar, selecionar, até que cada passo, gesto, movimento, cada intenção “se transforma numa conquista” (KATZ, 2005, p.191). Como explica Helena Katz, é difícil mapear os saltos. Talvez porque saltar implique em suspender a organização habitual, estimulando uma nova organização a “conquistar o específico deste corpo físico que significa construir as interfaces e as pontes entre todos os saberes que brotam nele e dele” (KATZ, 2005, p.185).

Do corpo brotam saberes. Saberes de cá e de lá. Corpo-fonte. Corpo-ponte flutuante! Como conectar um saber de um campo para outro? Como deslocar o conteúdo que emerge de uma fonte e despejá-lo em outra sem desperdícios? Katz fala do corpo como “escultura que ainda não secou” e como “movimento num canto cheio de nascentes”. (KATZ, 2005, p. 187).

De um corpo para outro corpo, o que há? Outros corpos-esculturas que ainda não secaram e numerosos e incontáveis cantos de nascentes. O espaço entre os corpos que dançam é este terreno complexo ora lamacento ora seco. Nossa pretensão é explorá-lo, escavá-lo sob a pena de não captação, não completude, não mapeamento, não categorização, não sistematização. Porque como ressalta Katz,

[...] a dança não é o que vem de dentro e precisa lá ser buscado. Ela não toma um corpo como doença temporária. A dança exige que lhe extraiam o modo de ser da dança, precisa ser interrogada, não é autoexplicativa. Dança pouco coincide com para mim. E não perece em contato com as palavras. (KATZ, 2005, p.122).

Como vamos poder observar nos exemplos que apresentaremos nesta dissertação,

[...] a palavra é um importante vetor da percepção no butoh. Ela é uma vocalização das entrelinhas, uma tela entremeada entre as sombras, a linguagem da intercorporeidade. E as imagens do Dadaísmo ou do Surrealismo constituem um “contra-poder” da lógica domesticada: uma avalanche de palavras e imagens para acordar as células do corpo; em cada um, a lembrança da memória dos locais de infância em cada um, perfuram a carne, seja num plano físico, mental, ou cósmico. Para isso, nos ensinamentos de Hijikata, como no seu texto, ele favorecerá o uso das onomatopéias, universo sonoro particularmente desenvolvido na língua japonesa, o mais propício para compreender uma impressão do real e despertar a sensação corporal. (SÉKINÉ, 2006)³.

De um corpo para outro, um mundo a ser descoberto. Um mundo elíptico. De um corpo para outro, pode transitar a poesia de Clarice Lispector (1925-1977) em “A Descoberta do Mundo”. Onde se lê “escrever” sugerimos ler “dançar”,

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. [...] Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. Não estou me referindo a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permanecerá apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada. Lembrando-me agora com saudade da dor de escrever livros. (LISPECTOR, 1984, p. 134).

Onde você está no espaço e o que esta fazendo agora? Os corpos deixam rastros em seus deslocamentos. Artistas fazem poesia misturando os pedaços destes rastros de passado, de presente e de futuro para compor um sonho que toma forma em meio ao caminho, enquanto vai caminhando. Compondo e decompondo seu livro-dança, sua cena, sequência, coreografia, obra, ou ainda, simples exercício, o artista escavador “se dedica a explicar, em um processo criativo e pela exploração do embodiment⁴, como a mente se expressa através do corpo em movimento e o corpo em movimento se expressa através da mente” (KATZ apud QUEIROZ, 2009, p.14). Maldito ou salvo segue o artista escavando. Desta exploração do embodiment que nos fala Lela Queiroz emerge a expressão do artista que personifica e incorpora experiências e informações em “carne viva”.

³ SÉKINÉ, Nourit Masson - “Butoh: uma filosofia da percepção para além da arte”. Palestra ministrada na Fundação Japão, Tradução de Bernard Aygadoux. São Paulo, em 2 de fevereiro de 2006.

⁴ A partir da perspectiva da neurociência, a investigação do conceito de “embodiment” neste campo foi conduzida por Gerald Edelman, do Instituto de Neurociências, e Francisco Varela, do CNRS, na França, entre outros.

Dançar é encarnar uma nova ideia, encarnar da esperança de novas formas, encarnar o espelho de nossas sombras e luzes. O artista da dança arrisca-se no ato e no efeito de deificar-se, lançando-se num jogo de divinização, de adoração de si mesmo ou de outro. Enquanto escava “passam inúmeras coisas ao mesmo tempo em sua cabeça, e a algumas delas dando atenção, a outras não” (QUEIROZ, 2009, p.51). Nesta busca que começa a deslocar tudo do lugar “movimentos e contato confabulam permanentemente fazendo surgir uma proliferação de redes de informação, em formas de comunicação entre natureza e cultura” (QUEIROZ, 2009, p.49).

Entre um corpo e outro passeia o conhecimento. Para o filósofo Baruch Spinoza (1632-1677), o conhecimento se dá pelo contato com objetos do mundo. Espinosa fala de “affectus” e de “afecção”:

“Assim, quando eu emprego a palavra ‘afeto’ ela remete ao affectus de Spinoza, e quando eu disser a palavra ‘afecção’, ela remete a affectio”. Afeto ou affectus como a variação da potência de agir, que seria a variação contínua da força de existir de alguém. A afecção é o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação, de um outro corpo. Spinoza, por razões decorrentes de sua física, não acredita em uma ação à distância: a ação implica sempre um contato - é uma mistura de corpos. A afecção [affectio] é uma mistura de dois corpos, um corpo que se diz agir sobre outro, e um corpo que recolhe o traço do primeiro. Toda mistura de corpos será chamada de afecção”. (DELEUZE, 1978, p.1).

Por exemplo, a ação do sol ou o efeito do sol sobre nós, que é diferente da ação da lua.

[...] é preciso imaginar Spinoza passeando, e ele vive verdadeiramente a existência como essa espécie de variação contínua: à medida que uma ideia substitui outra, eu não cesso de passar de um grau de perfeição a outro, mesmo que [a diferença] seja minúscula, e é essa espécie de linha melódica da variação contínua que irá definir o afeto [affectus] ao mesmo tempo na sua correlação com as ideias e em sua diferença de natureza com as ideias. Spinoza irá determinar dois pólos, alegria-tristeza, que serão para ele as paixões fundamentais: a tristeza será toda paixão, não importa qual, que envolva uma diminuição de minha potência de agir, e a alegria será toda paixão envolvendo um aumento de minha potência de agir. (DELEUZE, 1978, p.1).

Esse contato que celebra a diferença que surge quando um corpo encontra outro é o que gera ideias e, assim sucessivas cadeias de ideias, tornando o homem mais consciente de si, de Deus e das coisas. Espinosa considera sábio aquele capaz de ter consciência de si. De um corpo para outro? O infinito conhecer. Natureza, cultura contato e mistura.

1.1 ESCAVAR

“O corpo vazio é o ponto inicial do trabalho” - Tadashi Endo.

A partir do entendimento que o dançarino é um escavador nato e se não é, precisará aprender a sê-lo é oportuno lembrar,

[...] a dança não está dentro de nós, deformada por, ou escondida atrás de maus condicionamentos, aguardando pela liberação salvadora de uma espécie de eu interior puro, não contaminado. Pelo contrário. A dança está sempre lá no futuro. O eu puro é pura ficção, e a boa dança não existe no tempo antes, no tempo mítico. Porque não há dança a não ser no corpo que dança. (KATZ, 2005, p.140).

Submetido a uma espécie de rito da destruição do estado anterior, o artista que dança parece ter que demonstrar, tal como a dança de Hijikata Tatsumi que de fato somos filhos da lama capazes de imprimir sobre nós mesmos o vasto mundo das formas que nos circundam e afetam.

Perguntamo-nos sobre o que chega para nós do Ankoku Butoh de Hijikata. E como chega? Flutuando entre trevas e luz na suspeita mestiçagem destas duas forças? O butoh, escreveu Hijikata, “[...] é trevas, é luz, é a mistura dos dois” (SÉKÍNÉ, 2006). Chegam para nós as primeiras pistas desta “zona de misturas” de onde parece emergir o butoh. Convida-nos a patinar na lama o corpo do artista que dança frequentando as zonas imprecisas de onde nascem metáforas que borram as linhas limites do feio-bonito, obscuro-luminoso, absurdo-real. Dança que na voz e no gesto de Hijikata acentuam contradições num misto de revelações e enigmas. Assim como suas danças, os escritos e discursos de Hijikata ficaram para nós como que banhados de uma inesperada lógica que poucos se atrevem a tentar interpretar. Recorreremos à ajuda disposta nas memórias e visões de alguns artistas e filósofos.

Elegemos a metáfora das linhas procurando com isso tencionar os fios manipulados pela dança. Nas linhas que antecedem esta escrita dediquei horas a fio perguntando-me se desejava e poderia seguir as pistas do butoh? Kazuo Ohno (1906-2010) o mestre do Butoh certa vez disse que Tadashi Endo dançando era linha e luz! Num salto de trapezista estendi o corpo e alcancei esta linha de fuga. Comecei perseguindo o “corpo-linha e luz” que vi saltar da dança de Tadashi Endo. No rastro desses passos que Endo ilumina abriu-se uma porta para fora do tempo.

Senti-me convidada a tentar cruzar as “pontes flutuantes” (do tempo, do espaço, da cultura) repensando as origens do butoh de Hijikata e Ohno e buscando linhas capazes de enlaçar o conhecido com o desconhecido. Vejamos o que conta Tadashi Endo a respeito do mestre do butoh,

Esse é o estilo de Hijikata. Às vezes, pode parecer estupidez ou loucura, mas desde sua juventude até sua morte, essa era sua filosofia do butoh. Para ele, todas as coisas são próximas a um ser humano: um amigo, um gato ou um cachorro. Quando se lê o livro de Hijikata, você não entende o que ele quer dizer. Mas se você lê muitas vezes cada sentença, você pode entender: ele era louco, não para ser hospitalizado, mas louco porque extremamente intenso muito, muito extremo. (ENDO apud COLLA, 2010, p.64-65).

Dança-escrita que manipulo como no “Bunraku”, teatro de fantoches para adultos no Japão. Ensaio a invisibilidade e a neutralidade dos manipuladores japoneses e pergunto-me quais são os corpos que me manipulam enquanto danço-escrevo? Em alguns momentos deste escrever-dançar parece-me que as linhas autorais apresentam-se em companhia de outras linhas de força que jogam com minhas intenções, gestos e escolhas. Explica Kunichi (UNO, 2012, p.62) que na língua japonesa existe uma expressão para “não saber onde colocar o corpo” e logo a seguir discorre sobre os corpos dispostos, entre outras coisas e outros corpos, e sobre as distâncias e nosso costume de tentar medi-las. Ele alerta que as distâncias, no entanto, não são fixas porque “tudo que se sabia sobre si mesmo era que seu tamanho sempre mudava”. E este sempre mudar, que todo corpo sobre a terra saboreia é o que muitas vezes nos perturba. Envoltas na crise das intensidades, nos confrontos com a extremidade, na radicalidade das fomes, vejo surgir danças explosivas!

A pesquisadora Ciane Fernandes (2012), publicou recentemente, o texto intitulado “*Transecologia - A Travessia de DÔ*”⁵. Fernandes se debruça sobre o encontro que se deu recentemente entre o “Grupo Bando do Olodum” (Salvador/Bahia) e o “Butoh-MA” de Tadashi Endo. Em seu texto chama atenção para as travessias que perpassam as fronteiras do tempo e do espaço, como o “oxigênio vital das criações”. Explica que é fato que o corpo muda todo dia, em micro explosões e

[...] toda explosão de energia gera deslocamento. Esse deslocamento pode ser caótico, ou revelar um desdobramento harmônico como uma onda. Em ambos os casos, a massa deslocada só tem dois caminhos previsíveis; ou

⁵ Texto publicado no programa do espetáculo “DÔ” (Grupo Bando do Olodum). O espetáculo “DÔ” foi dirigido por Tadashi Endo durante o ano de 2012, em Salvador.

se bater violentamente para a aniquilação, ou dissipar-se quietamente em um campo menos agitado. O que não se pode prever é como a energia gerada pelo deslocamento de forças irá retornar para performar sua revanche, cujo nome é história. (FERNANDES, 2012, em programa do espetáculo DÔ).

Cartografar⁶, ou seja, seguir as trajetórias das linhas e suas variações contínuas em movimento implica em perder-se na trajetória. Cartografar como método de pesquisa fundamentada nas ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 2004). Dissertação, como cartografia no sentido que nos possibilita outras leituras da realidade, pois não quer só buscar o qualitativo, mas também apostar nas zonas que borram a ideia de sujeito e objeto, subjetivo e objetivo, meu, seu, dele, etc. Sob este prisma a própria trajetória da escrita e da investigação artístico-acadêmica vai denunciando as forças que incidem tanto sobre o pesquisador quanto sobre o objeto de estudo. Estas forças atuam rizomaticamente, de uma maneira transversal, ligando processualmente os assuntos dispersos e controversos, constituindo-os em infinitas linhas e planos de força que atuam simultaneamente uma sobre outras. Ao perder-se na trama das linhas múltiplas encontram-se saídas inesperadas do labirinto mecânico e repetitivo. Na dúvida que paralisa e confunde elegemos a linha múltipla definida pela filosofia de Deleuze, que apresenta a linha e a fuga em união. No sentido deleuziano fugir é fazer linhas. Em francês "fuite", abrange não somente, o ato de fugir ou iludir, mas também o sentido de fluindo, vazando, e desaparecendo na distância. Em uma pintura o ponto de fuga é o ponto que abre uma "linha de vô". Elucida Deleuze,

[...] somos feitos de linhas. Não queremos apenas falar de linhas de escrita; estas se conjugam com outras linhas, linhas de vida, linhas de sorte ou de infortúnio, linhas que criam a variação da própria linha de escrita, linhas que estão entre as linhas escritas [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.66).

O corpo e a dança podem ser intempestivos. Elegemos estudar o butoh como quem estuda a dança intempestiva de um corpo tempestuoso. Dança-Devir-Butoh que por um momento de transe ou crise radical, é capaz de despertar um "devir revolucionário" e escapar à história previsível, se elevando, suspendendo a ordem, corrompendo a organização, saindo da rotina, se projetando no desvio, se propagando em outros corpos que lançam mais perguntas, solicitando a atenção, reclamando, reagindo, puxando, grudando, contaminando. O butoh sacode, pisoteia

⁶ Um dos primeiros trabalhos cartográficos elaborados no Brasil foi o livro de Félix Guattari e Suely Rolnik. "Micropolítica. Cartografias do desejo" que começa a ser gestado em 1982, momento da abertura política no Brasil.

e se infiltra sorrateiramente em outros corpos. Dança-Devir porque propaga-se nas zonas da vizinhança. O que não se conhecia antes se avizinha do que se conhece neste contato. Um devir dançarino-lótus, que não se trata de um lótus se transformando em ser humano, tampouco de dançarino tornando-se lótus. Dançar-Devir-Butoh é ser e estar na zona de indiscernibilidade. Seguir o butoh sob uma linha de pesquisa na perspectiva deleuziana é percorrer um espaço que é histórico em boa parte do tempo e em outros momentos, pressupõe perder-se e projetar-se nos devires. Devires não são sonhos nem fantasmas. Estão mais próximos daquilo que Nietzsche chama de “o Intempestivo”. (Deleuze, 1992: 211). Intempestiva é a informação que emerge nas e das diferenças desestabilizadoras das formas vigentes, a qual nos separa do que somos e nos coloca uma exigência de criação, de produção de algo novo nascendo em nós mesmos.

A pesquisa, viva e pulsante foge da historicidade, das hierarquias, sem pretender ofendê-las nem tampouco ignorá-las porque sabe que há passado em tudo! Privilegiar a história seria aquilo que Deleuze e Guattari designam por “linha molar”, uma linha que possui poucas funções perturbadoras ou dispersivas, ao contrário, é constituída de territórios organizados. Segundo Deleuze e Guattari há três linhas que nos atravessam: a linha molar dura, a linha molecular maleável e a linha de fuga, de ruptura, criativa. Somos atravessados e compostos por essas linhas que “compõe nosso mapa” pessoal. O butoh nasce, morre e perdura na memória sempre de forma a perturbar e desorganizar as certezas. Inacabado, fragmentado, atingido de antes, durante e depois, não se fixa deixando gosto de incompletude e incompreensão. Se uma dança não perturba, não se arrisca ponto final, aqui a deixamos de lado. Esta zona Devir-Butoh que investigamos não se anima na imitação (identificação, mimese), nem nas assimilações; como propõe Deleuze, é preciso investir “numa dupla captura, de núpcias entre dois reinos,

As núpcias são sempre contra-natura. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p 12).

Como criar um devir-perturbador para dançar? Na linguagem de Deleuze, seria o mesmo que criar um estilo singular? O filósofo nos incita a falar a nossa própria língua como um estrangeiro. Tatsumi Hijikata tratou seu próprio corpo como desconhecido. Vi o mesmo acontecer com Endo. Dança de um devir-perturbador porque capaz de traçar uma ou mais linhas que nos surpreendem. Dançar nas

vizinhanças com o butoh é deste modo descobrir surpresas. Traçar as linhas das surpresas não é algo tão simples. A captura não é pacífica! Uma linha não é síntese. É a criação, difícil, de outras linhas que enlaçam outros corpos, energias, informações que habitualmente são distantes e desconhecidas para nós. Dança e butoh numa vizinhança desafiadora porque desviante em relação a si mesma e a qualquer destinação pré-estabelecida, de desenvolvimento. O butoh é uma língua própria e estrangeira em si mesma capaz de criar intensidades que ressoam como questão.

Entre o outro e nós, o que há? O que não se pode antecipar. Entre nós e nós mesmos o que há? Há potências e possibilidades. Há surpresas e tesouros a serem descobertos, por isso a metáfora da escavação.

Para Deleuze, o movimento do «devir» não é completamente desprovido de sentido, de orientação ou de direção. Entre um vazio e outro de minha própria escavação, tive a sorte de encontrar linhas de luz. Rastro de mim pra mim, antes oculto, soterrado. Linha de fuga deleuziana, que corre desejando desviar-se ao “modelo da maioria”, corta e suspende as linhas-limite de tudo que se detinha como paragem.

Conheci Tadashi Endo! Em março de 2011, justamente na mesma semana que iniciavam as aulas no mestrado, apresentou-se como uma linha de fuga: participar da oficina ministrada por Endo (que ocorreu durante o “Viva dança Festival internacional-Ano 5”, no Teatro Vila Velha, em Salvador-Bahia). Aquela semana revelou-se como bifurcação em minha trajetória. Na mesma ocasião pude assistir pela primeira vez Tadashi Endo dançando no palco. Ele apresentava “One-Nine-Four-Seven”⁷, nome que corresponde ao ano de seu nascimento, “1947”. Assisti-lo foi como vê-lo nascer em minha vida. No dia seguinte acompanhei a mesa de diálogo “Encontro com os Mestres”, composta por Endo (Alemanha/Japão), o bailarino Antonio Nóbrega (Brasil), e Luis Arrieta (Argentina). Diálogo seguido de improvisação de Endo e Nóbrega. E no ano seguinte (em setembro de 2012) Tadashi Endo me permitiu acompanhar e registrar o processo de criação do espetáculo “DÔ” junto ao Grupo Bando do Olodum.

⁷ “One-Nine-Four-Seven”. Data da apresentação: 02/04/2011. Local: Teatro Vila Velha.

Sua maneira de trabalhar sempre acompanhada de suas palavras adquirem forma de flores em uma oferenda. Sua presença é como o lótus! Os efeitos da flor de lótus são simultaneamente narcóticos e eufóricos. Esta Flor-Endo me despertou. Sobre os flutuantes passos que iniciam este despertar pessoal rumo a minha dança soterrada, se desenrolam as linhas desta pesquisa.

Tadashi Endo chamou seu caminho na dança de “Butoh-MA”. De forma breve sua compreensão do Butoh convida a “estar entre”. Entre, dentro, interior, exterior, antes, depois começam a borrar-se no agora, provocando novas perguntas ao corpo que dança. Corpo que uma vez perturbado, se exaure e se arisca a soterrar sua própria dança. Entre os escombros, afim de não perder de vista as inspirações mais elevadas do butoh, lanço mão do poema de Siva Samhita, texto atribuído à divindade Shiva, escrito provavelmente no século XVIII. Samhita é palavra sânscrita que significa “coleção de ensinamentos”.

O teu corpo repousa na montanha Meru,
 Rodeada pelos sete continentes.
 Há também riachos, lagos e planícies,
 E os deuses das diversas regiões.
 Lá existem profetas,
 Monges e locais de peregrinação.
 E acima dos deuses governantes
 Há estrelas, planetas e o Sol junto com a Lua;
 Lá também se encontram os dois poderes cósmicos,
 Aquele que destrói e aquele que cria todos elementos:
 o éter, o ar , o fogo, a água e a terra.
 Sim, todas essas coisas estão dentro do teu corpo.
 (SAMHITA, versos 1-5)⁸.

Corpo das misturas. Corpo-Mistura que conjuga terra e água fazendo emergir em forma de lama um gesto que une o princípio receptivo da terra ao princípio dinâmico das transformações da água. Foi da lama que nasceu o lótus, fato que faz

⁸ Disponível em: <www.florijane.com/Antigo%20Site/chakras.htm>. Acesso em 14 jan. 2013.

parecer natural pensar de forma a permitir misturar as células de Hijikata Tatsumi com os traços de uma espiritualidade presente na cultura japonesa. Hijikata Tatsumi relata Greiner (1998, p. 85): “[...] instaurou no corpo que dança butoh, a possibilidade de acessar outras qualidades que já estavam lá, internalizadas no organismo e na natureza”. No acesso tênue desta internalização circulam as sombras de tudo que somos e também do que não somos.

No Zazen que é considerado o coração da prática Zen Budista, que consiste em "apenas sentar", com a mente aberta, sem apegar-se aos pensamentos que fluem livremente, pratica-se abrir mão dos pensamentos e do diálogo interno, trazendo a mente de volta à respiração. O praticante respira a partir do Hara, o centro de gravidade localizado abaixo do umbigo, também chamado de Tanden, centro do corpo e sede da vitalidade em cada ser humano. Na dança também, ao dançar, a respiração torna-se mais fácil e profunda, e a mente repousa naturalmente, como penetrando nos subtúneis de nosso próprio corpo desconhecido para em seguida pairar suspensa sobre si mesma numa espécie de nuvem flutuante. Este “naturalmente” é fruto do trabalho e da dedicação do artista, que sabe o quanto somos condicionados, do momento em que nascemos até ao momento em que morremos. Nas palavras do mestre Kazuo Ohno:

Eu não penso que o corpo realmente se transforme, exceto quando ele é trespassado pela consciência da vida e da morte. É por isso que quando tento confirmar minha existência, devo tentar encontrar os traços de minha memória falha, até o ventre da minha mãe, local onde nasci. De todo o meu corpo, procuro então reintegrar todo o peso e a vertigem. Tal é minha consideração à vida onde a dança tem origem. (SÉKINÉ, 2006).

No campo de conhecimento que a dança contemporânea move, um abraço bastante complexo, entre arte e política, tentam colocar para flutuar o comum patrimônio de todos, num golpe criativo, que faz circular e enredar a linguagem da vida. Jogo de equilíbrios e desequilíbrios que as flutuações suscitam. O quê mais interessa ao artista se não a possibilidade do desenvolver sua capacidade de comunicar, de compartilhar memória, de forjar antigas e novas conexões fazendo-as proliferar nas redes “ad infinitum” de nossa evolução humana?

A flor de lótus, venerada na Índia e no Japão como símbolo da espiritualidade, floresce da semente que pode ficar mais de cinco mil anos sem água, esperando a condição ideal de umidade para então germinar. Assim parecem nossas danças soterradas e obstinadamente escavadas ao longo de toda uma vida de dedicação.

Essa flor que nasce na lama e só se abre ao atingir a superfície, quando mostra suas luminosas e imaculadas pétalas, é perfeita analogia para pensar a dança que brota somente do corpo destes artistas que “nascem da lama”. Uma dança que nasce da lama é uma dança da Mistura.

A tradição budista nos relata que quando Sidarta Gautama ⁹, também conhecido como Shakyamuni ("sábio dos Shakyas") que mais tarde se tornaria Buda, tocou o solo e fez seus primeiros sete passos, sete flores de lótus se desabrocharam. Assim, cada passo do Bodhisattva é um ato de expansão espiritual. O próprio termo Bodhisattva, denota, um “ser que está em direção da Iluminação”. A expressão significa, em tradução literal do sânscrito, "ser (sattva) de sabedoria (bodhi)". No Cânone Páli, que é uma compilação dos ensinamentos budistas tradicionais, o Bodhisattva também é descrito como alguém que ainda está sujeito ao nascimento, envelhecimento, enfermidade, morte, tristeza e contaminações. O lótus é simbolicamente associado à figura de Buda e aos seus ensinamentos e, por isso é considerado pelos povos do oriente, “a flor sagrada”. Para os budistas, o conhecimento supremo é comparado ao florescimento do “Lótus de Mil Pétalas”, o portal da espiritualidade (situado no topo da cabeça, como é chamada a expansão do chakra coronário). Nelumbo nucifera, o lótus, também conhecido como lótus-egípcio, lótus-sagrado ou lótus-da-índia, é uma planta aquática que floresce sobre a água. Oferecer uma flor de lótus é oferecer a si mesmo. Flor que pode ser entendida também como a letra, o aroma, o verbo, os sons-sementes que despertam a nossa existência. Neste sentido, o lótus foi escolhido como a principal metáfora desta dissertação, para tratar as danças que desabrocham-butoh. A oferenda de uma dança-flor de lótus é a oferenda de um caminho.

No Japão, a flor é tão admirada que, quando chega à primavera, o povo costuma ir aos lagos para ver o botão se transformando em flor. Apesar de suas raízes estarem na profundidade sombria deste mundo, suas pétalas estão erguidas na totalidade da luz. Ele é a síntese viva do mais profundo e do mais elevado, da escuridão e da luz, do material e do imaterial, das limitações da individualidade e da universalidade ilimitada, do formado e do sem forma. Se o impulso para a luz não estivesse adormecido na semente profundamente escondida na escuridão da terra,

⁹ Sidarta Gautama, popularmente dito e escrito simplesmente Buda, foi um príncipe da região do atual Nepal que se tornou professor espiritual, fundando o budismo. Na maioria das tradições budistas, ele é considerado como o “Supremo Buda”, significando “o desperto”.

o lótus não poderia se voltar em direção à luz. Do mesmo modo o impulso para uma maior consciência e conhecimento está adormecido num estado de profunda ignorância. O bailarino Yoshito Ohno (1938), filho do mestre Kazuo Ohno descreve a dança de Tadashi Endo como uma flor entre o céu e a terra, que luta pela vida.

“Sempre que Endo dança butoh, seus pés penetram profundamente na terra, onde a luz não pode alcançá-los. Mas a sua cabeça eleva-se à luz e ao sol, como se ele recebesse uma mensagem do cosmos. Como uma rosa. Os movimentos que saem do centro de sua alma expressam uma metamorfose interminável” (OHNO YOSHITO apud ENDO, 2008 p.106).

Em um fragmento do “*Sutra do Lotus*”¹⁰, está revelada a saga da flor que surge na zona mais profunda do espaço vazio. A flor firma-se no poder da vontade e da concentração, sempre procurando a sabedoria com diligência constante. “Vós deveis oferecer flores celestiais e incenso”, disse Buda ao bodhisattva Rei da Medicina:

“Se uma pessoa está sequiosa e quer água
ela pode escavar um buraco no solo,
mas enquanto vê a terra seca,
ela sabe que a água ainda está longe.
Mas se pouco a pouco ela vê a terra ficar húmida e lamacenta sabe com
certeza que está próxima d’água.” (BUDA, Capítulo X).

O ser humano é um todo complexo que funciona recebendo e emitindo energia. Somos desse modo, um complexo energético que faz trocas de informação com o meio ambiente de modo ininterrupto. Todos os seres vivos possuem um campo energético em volta do corpo denominado aura. Ligados à aura, funcionando como receptores e emissores de energia, ou seja, como canais de troca, existem os chakras. Os chakras são pontos focais de energia que fazem a conexão do nosso organismo com o meio ambiente. Estudos hindus e derivados do sânscrito falam desses centros de energia dentro do corpo humano e o descrevem como redemoinhos de luz e energia. Em sânscrito, chakra significa "roda". Os chakras também são chamados de lótus ou padmas. Exatamente como um lótus, os chakras podem estar fechados, em botão, abrindo ou florescendo, ativo ou adormecido. Eu dormia quando a dança de Tadashi Endo tocou meu corpo e recarregou de energia meus chakras e padmas!

¹⁰ O Sutra do lótus branco do darma sublime (em japonês, Myōhō Rengekyō 妙法蓮華經) é um dos sutras mais influentes do budismo. É considerado, por muito budistas como o ápice dos ensinamentos de Sidarta Gautama. Faz parte do cânone do zen (禪) e é o fundamento das escolas japonesas tendai (天台) e nichiren (日蓮).

Conta à tradição dos yogues¹¹ que numa ocasião Chanda Kapali foi à cabana de Gheranda¹² e o saudou com reverência e devoção dizendo-lhe,

Oh, Mestre do Yoga! Oh tu, o melhor de todos os Yogues! Oh Senhor! Quero aprender a disciplina de Hatha Yoga que leva ao conhecimento da verdade. O Mestre Gheranda respondeu: “Sem dúvida o pedes corretamente. Te ensinarei o que desejas saber. Escuta com atenção. O ciclo repete-se como o contínuo girar da roda de um moinho de água. Da mesma forma que sobe e desce a roda de um moinho ao sacar água do poço movida pelos pistões (enchendo e esvaziando uma e outra vez os baldes), assim também a alma passa através da vida e da morte movida pelas suas ações (karma). Porém, o corpo degenera-se neste mundo como um vaso de barro fresco submerso em água e só se fortalece com o fogo do treino que vigoriza e purifica o corpo. (SAMHITA, sec. XVII).

A palavra Yoga deriva da raiz “yuj”, que significa controlar ou unir. Algumas das traduções também incluem os significados de juntando, unindo, união, conjugação e meios. Este estudo nasce no período que corresponde a minha aproximação com a dança de Tadashi Endo (março de 2011). Como em uma primavera: as flores da consciência começam a se abrir. Em meio à lama o “Efeito-Lotus-Endo” redespertou uma adormecida atração com butoh agora renovada pela presença do mestre. Endo¹³ explica seu próprio butoh,

MA no Zen-Budismo significa “vazio” e “espaço entre as coisas”. Butoh-MA é o caminho para tornar visível o invisível. O mínimo de movimentos faz com que a expressão dos sentimentos e situações cresçam em intensidade. Torna-se mais importante manter o equilíbrio entre energia, tensão e controle, do que se preocupar com a forma e a estética dos movimentos. A intenção do dançarino de Butoh é encontrar a relação com seu mundo mais profundo a partir do qual sua dança ganha corpo e se expressa no espaço e no tempo. A maneira particular que o Butoh trabalha o corpo abre caminhos de busca para atores e bailarinos, dado que sua principal característica é o encontro de uma dança que seja antes de tudo conectada com a pessoa que a realiza (ENDO, 2010).

Quando iniciei esta investigação, o “estar entre” latejava em minha vida de distintos modos. Como reikiana¹⁴ desejava conhecer mais o que os japoneses chamam de “KI”. Perguntava-me se seria possível rastrear nos corpos que dançam

¹¹ Praticante da Yoga que é um conceito que se refere às tradicionais disciplinas físicas e mentais originárias da Índia. Equivale a práticas meditativas tanto do budismo quanto do hinduísmo.

¹² Gheranda Samhita é um manual de Hatha Yoga do século XVII composto de 351 estrofes distribuídas em sete capítulos. Os ensinamentos apresentam-se em forma de diálogo entre o sábio Gheranda e seu discípulo Chanda Kapali. É uma das três escrituras clássicas do Hatha Yoga e as técnicas que apresenta formam a base de muitas práticas do Yoga contemporâneo.

¹³ Disponível em: <www.periplo.com.br>. Acesso em: 14 jan. 2013.

¹⁴ “REIKI” é uma prática espiritual, desenvolvido em 1922 pelo monge budista japonês Mikao Usui. Tem por base a crença de que existe uma energia vital universal “Ki”, manipulável através da imposição das mãos. Os praticantes acreditam ser possível canalizar a energia universal a fim de restabelecer o equilíbrio natural, não só espiritual, mas também emocional e físico. Comumente chamado de cura da palma da mão ou mãos de cura é por vezes classificada como medicina oriental.

o *butoh*, a ação e os efeitos do KI? Seria possível traçar um paralelo entre o fluxo do KI e os fluxos incessantes da cultura, buscando circundar a ação do KI, tal como ele circunda e cruza os corpos do mundo? Se o KI corresponde ao sopro divino que alimenta a vida poderemos dizer que tudo o que existe no universo, orgânico e inorgânico, é composto e definido por seu KI. Desta forma o sopro divino pode ser pensado como matéria a ponto de se tornar energia ou como energia a ponto de se tornar matéria. Sabemos que para os orientais, o KI é percebido funcionalmente, pelo que faz, por sua ação. Podemos dizer que é um conceito que procura descrever os processos de oscilação, entradas e saídas, subidas e descidas, interrupções e fluências. O KI vem sendo estudado pela medicina chinesa de maneira muito sutil, e pela tradição dos mestres em Reiki que remete a trajetória de Jesus Cristo e Buda entrelaçando-os. Esforço na tentativa de descrever os diversos padrões de fluxo e flutuação no organismo humano, bem como as contínuas trocas entre o organismo e seu meio ambiente. Segundo o físico Fritjof Capra (1939), o KI é realmente idêntico ao campo quântico, recém descoberto. “Os neoconfucionistas, desenvolveram uma noção do KI que apresenta a mais notável semelhança com o conceito de campo quântico da física moderna” (CAPRA, 1939 apud PAGE, 1988, p.9). Em síntese, os físicos modernos e os antigos chineses concordam ao dizer que cada um de nós existe no KI. O KI não se refere ao fluxo de alguma substância em particular, mas representa o princípio do fluxo que, como tal, na concepção chinesa, é sempre cíclico (CAPRA, 1939 apud PAGE, 1988, p.9). De modo simplificado, falar de KI é tratar de fluxo e obstrução. Ele circula entre nós, transita em nós. No livro “*Butô pensamento em evolução*” de Christine Greiner,

[...] o MA pede um complemento KI, que é usado nas artes marciais como intensidade e está ligado à respiração. A dupla MA/KI representa vários conceitos abstratos, mas um somático, o KI é a inspiração e MA o relaxamento, a expiração. (GREINER, 1998, p.53).

Explica Greiner que este “intervalo de tempo e espaço” onde relaxamos, é “onde tudo pode acontecer” (GREINER, 1998, p.101). Exemplo das migrações culturais o conceito do MA transita da China para o Japão, sem perder sua ideia original. Segundo Komparu, na China o MA se referia a imagem de “um sol no meio de um portão aberto” (KOMPARU apud GREINER, 1998, p.101). Como pode ser uma dança que nasce como um sol no meio de um portão aberto? O sol é nosso corpo energético, nosso corpo KI, de intensidades e forças vitais símbolo de nossa

habilidade, nossa arte, nossa técnica ao mover-nos no tempo e no espaço. O portão aberto é próprio corpo esvaziado de tudo, como queria Antonin Artaud. Corpo preenchido da luz e da vibração que emana deste sol. Seria esta núpcia de sol e corpo, energia circulando, oscilando no tempo e no espaço, o encontro MA e KI que desperta o sopro da dança em nossos corpos? Coincidência ou não, o primeiro símbolo (da geometria sagrada) que se aprende na prática do Reiki é o “Cho Ku Rei¹⁵”. O símbolo que também remete a visão de uma porta aberta é utilizado pelos reikianos para iniciar e finalizar processos de transformação.

Greiner comenta a respeito da arquitetura japonesa, “cujas casas possuem portas de correr que não dividem de maneira rígida o interior do exterior” (GREINER, 1998, p.84). Para logo a seguir, contar que “em Osaka, existe uma cidade subterrânea, replicando parcialmente, aquela que aparece nas ruas” (GREINER, 1998, p.85).

Se resulta difícil não nos excitar em demasia nestes momentos onde as portas se abrem em infinitas vias de acesso, também é difícil inspirar e expirar naturalmente nas obstruções, quando todas as rotas parecem desembocar em portas fechadas. Entre nós e as portas há o aprendizado. E entre nós e nós mesmos, também. Entendemos que o corpo do dançarino é o terreno infinitamente explorável e inexplorado ao mesmo tempo. Terreno explosivo. Ocupado de surpresas, que irrompem, interrompem. Terreno escorregadio, lamacento, onde se pode patinar toda uma vida sem quase nada encontrar. Entre nós e nós mesmos há o corpo-lama que se recria, sopro que faz e desfaz, mas também, que descontinuado, espalhado, perdido, se esvazia.

Se algumas vezes a informação está mais disponibilizada, não é o caso do butoh. A história da humanidade está repleta de exemplos de inacessibilidade. Há inúmeros obstáculos entre um lugar e outro, uma informação e outra, um organismo e outro. Nem todo movimento é de atração e sintonia. Há muitos exemplos de gente que se encanta com algo que não pode acessar (pelos mais variados motivos). Mas o inatingível, o intransponível, o indizível, impenetrável pode tornar-se uma apaixonante obsessão investigativa. Deste modo uma importante consideração a

¹⁵ O “Cho Ku Rei” símbolo se assemelha a uma bobina. A bobina é destinada a expandir e retrain, a regulação do fluxo de “KI”.

fazer é que não sendo possível fazer uma completa aproximação, nos arriscamos numa simulação ou se preferirmos, num exercício ficcional.

Para estudar processos de criação neste “namoro” com língua e linguagem estrangeira, partimos das distâncias e dos entre lugares, dos entre espaços que permitem minúcias, dos detalhes soterrados que aos poucos vão subindo a superfície deixando-nos contemplar com mais clareza o desenho de um Japão imaginário. Tendo em vista que são múltiplos, singulares e diversos os corpos que dançam o butoh e os olhos que o apreciam. Greiner explica o “butoh é um mapeamento do estado de ser vivo. Lida com invisibilidades e se replica como a vida lhe permite, aos pedaços e em deterioração” (GREINER, 1998, p.85-86). Chama atenção ao fato que o Ankoku Butoh de Hijikata partiu da ideia do corpo morto. Para repensar o butoh precisamos considerar as continuidades entre o que está aparente e o que está oculto. Corpo-vivo-morto sempre trabalhando para não sair da rede de informações deste “lugar-não lugar suspenso no mundo” (GREINER, 1998, p. 91) que chamamos de arte.

Se o butoh que atravessa o mar e chega ao Brasil aos nossos olhos mais parece um fantasma, que anda lento com o corpo pintado de branco, um espectro que, com a escavação, escapou das profundezas e perambula adiante de nós. Se nosso olhar não consegue lidar com o que vê. Se nosso corpo não consegue digerir os pedaços que encontra e come. Se ao tentar escavar um terreno demarcado, não há como escapar das perdas de sentido, que faz com que a informação, muitas vezes esteja sujeita ao encolhimento, a subtração, se consumindo, se reduzindo a estereótipos e cópias vulgares. Se as informações, os corpos, qualquer objeto, quando deslocados de seu lugar de origem, sofrem restrição, declinam, consumindo parte do todo nos percursos, diminuindo em intensidade. Então, como a chuva vai mermando após uma grande tempestade, com a ação do vento lhe dispersando, também o impacto, destes pedaços de danças, encontros fugazes, em seu efeito de novidade, vão se acalmar e se estabilizar? Ou ao contrário, estes tesouros uma vez remexidos de seu descanso, durante os encontros relâmpagos com um mestre (em uma oficina), nos breves e fugidios contatos com a informação estrangeira podem apenas criar tumulto, desordem e perturbação, causando um sentimento de vazio e incompletude? Como por exemplo, entender, o encontro do butoh com os corpos brasileiros?

Nossa hipótese abraça a poética das misturas. E neste momento da escavação, no auge da constatação das mestiçagens emerge outro tesouro!

Embora vivendo nas vizinhanças do mesmo solo paulistano, não tive a sorte de conhecê-lo pessoalmente. Na procura de indícios da mestiçagem, cheguei ainda que tardiamente (só depois de sua morte) a Takao Kusuno (1945-2001). Nas palavras-testemunho de sua companheira de vida Felicia Ogawa (1945-97) encontrei as certezas da mestiçagem,

[...] trabalhando com artistas brasileiros, buscando criar uma linguagem peculiar, procurando revalorizar e transformar manifestações arquetípicas de identidade corporal e do universo sensorial. Remete os olhos às raízes primordiais tanto individuais quanto da realidade em que vivem ou nascem, e este é um dos pontos básicos da linguagem Butô. (OGAWA, 1997, em programa do espetáculo O Olho do Tamanduá).

Esta pesquisa ganha corpo, alarga-se, adensa ao incorporar a experiência da Companhia Tamanduá (São Paulo) fundada e dirigida por Takao Kusuno em 1995. Refletir sobre a Cia Tamanduá nos incita a deixar de lado os aspectos que insistem na originalidade e na autoria para concentrar atenção na possibilidade do despertar de um corpo múltiplo, capaz de desdobrar e fazer ecoar os gestos. Partimos do Brasil de Darcy Ribeiro (1922-1997), antropólogo, escritor conhecido por seu foco em relação aos índios e à educação no país. Darcy demonstrou peculiaridades do povo brasileiro pra revelar o que já se via a “olhos nus”: que “quase ninguém haveria dentre os brasileiros que não fosse mestiço”.

[...] Nós, brasileiros, nesse quadro, somos um povo em ser, impedido de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo... Um povo, até hoje, em ser, na dura busca de seu destino. [...] O Brasil já é a maior das nações neolatinas, pela magnitude populacional, e começa a sê-lo também por sua criatividade artística e cultural. Estamos nos construindo na luta para florescer amanhã como uma nova civilização, mestiça e tropical, orgulhosa de si mesma. Mais alegre, porque mais sofrida. Melhor, porque incorpora em si mais humanidades. Mais generosa, porque aberta à convivência com todas as raças e todas as culturas e porque assentada na mais bela e luminosa província da Terra” (RIBEIRO, 2006. p. 410).

Antropólogos, historiadores, sociólogos, todos concordam que o povo brasileiro sempre esteve aberto às misturas que constituem a vida da cultura brasileira. A própria Antropofagia, tematizado por Oswald de Andrade no “*Manifesto Antropofágico*” de 1928 é exemplo de como um movimento cultural, pode flutuar em seus alinhamentos, ora se alinhando com ideias estrangeiras, como as surrealistas,

de André Breton, ou com as ideias de Marx, Nietzsche, Freud, ora em profunda afirmação e resgate de suas raízes. Como escreveu Oswald de Andrade, no Manifesto Antropofágico,

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo... Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses... Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago...As migrações. A fuga dos estados tediosos. (ANDRADE, 1928).

Tomados por fomes e por permissões antropofágicas desejamos comer, ainda que só pelas bordas, tudo que pudermos encontrar em meio ao caminho. Migrações e diásporas esbarrando nas fronteiras, no sentido de extremidade ou no sentido de zona de contato. Encontros que trazem à tona provocações a respeito dos deslocamentos da cultura em seus discursos e práticas. Robin Cohen (1944) define a diáspora como “o ato de viver num país e no seio de uma coletividade, mas com o olhar sempre perfurando o tempo e o espaço a procura de outro país ou lugar” (COHEN apud SANTOS, 2008, p. 240). Lugar que para um artista da dança pode significar a reinvenção de si mesmo, a imaginação de um novo corpo desconhecido surgindo na linha de fuga e de auto-organização. Nas palavras de Helena Katz,

Quando o crítico japonês Goda, sugere que todos os estrangeiros que desejam aprender o butoh no Japão voltem aos seus países, está sublinhando que essa busca em forma de movimento para dentro de si mesmo carece de moldura local. Porque o que se pode aprender é somente o processo de captar esse processo. (KATZ, 1996 em programa do espetáculo, O Olho do Tamanduá).

Sob este prisma a dança é local de onde emergem processos de auto-conhecimento. A partir do estranhamento com a diferença, com a linguagem do outro, somos provocados a vivenciar os desafios das traduções, tal como Homi Bhabha esclarece:

A tradução cultural não é simplesmente uma apropriação, ou uma adaptação. A ambivalência e o antagonismo acompanham qualquer ato de tradução cultural porque negociar com a ‘diferença do outro’ revela a insuficiência radical de sistemas sedimentados e cristalizados de significação e sentidos. (BHABHA, 2005, p. 141).

O filósofo francês Michel Serres (1930) é o filósofo contemporâneo ao qual recorreremos nesta aventura antropofágica. Desejo de evasão na cultura do outro? Serres desenvolve o enunciado que todo processo de conhecimento é mestiçagem. Afirma que não existe conhecimento puro e estável. “Quem é você, afinal?”,

pergunta-nos Michel Serres. Ao que ele mesmo responde: “a interseção flutuante de gêneros diversos. Somos corpo, somos mente e espírito flutuando no tempo” (SERRES apud LÉVY; AUTHIE, 1995. p.14). E perante as interseções flutuantes da vida não há fronteiras?

Os saberes não se delineiam como continentes cristalinos ou sólidos fortemente definidos, mas como oceanos, viscosos [...]. Toda evolução e todo aprendizado exigem a passagem pelo lugar mestiço [...] lugar onde tudo se mescla e se mistura [...], no jogo da pedagogia, que não é jogado a dois, é jogado a três. Um processo da aprendizagem implica necessariamente numa mestiçagem, envolvendo um conjunto de interlocutores (mestre, aprendiz e o próprio conhecimento) que, de acordo com o filósofo, formam um único tecido “como uma colcha de retalhos. (SERRES, 1993, p.16).

Entendemos por mestiça a relação que se dá entre um artista e sua própria experiência ressoando, influenciando, contaminando outros, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente. Uma aprendizagem é mestiça, quando,

[...] exige a passagem por um terceiro lugar. Por isso o conhecimento, pensamento ou invenção, não cessam de saltar de um para outro terceiro lugar. Aquele que conhece, pensa ou inventa depressa se torna esse terceiro que passa estando sempre no incessante fluxo das ressonâncias que afetam, impactam e alteram o curso dos corpos em estados contínuos de metamorfose. (SERRES,1993, p.27).

Conceito importante para o filósofo, a mestiçagem é o local de passagem. Mestiça por que nos faz duvidar e até mesmo perder o fio da meada. “Felizmente, você jamais saberá verdadeiramente, apesar de tudo, sua efetiva identidade, por demais múltipla, confusa e flutuante” (SERRES, apud LÉVY; AUTHIE, 1995 p. 192).

Michel Serres faz sua crítica ao sistema educacional, rejeitando a fragmentação e a fronteirização do saber: “o aprendizado abre no corpo um lugar de mestiçagens, para ser preenchido por outras pessoas. Ele se torna gordo. [...] Aquele que conhece, pensa ou inventa logo se torna um pensante mestiço.” (SERRES,1993, p.27).

Serres nos diz que uma mestiçagem do corpo implica numa mestiçagem da cultura. Uma mestiçagem que nasce do desejo e da necessidade de “outrar”. “Não podemos reivindicar identidades quando somos misturas, fruto de cruzamentos, composição heteróclita. Somos e não somos ao mesmo tempo” (SERRES, 1993, p. 27- 28).

Uma dança que têm como natureza às misturas, persevera em si, e em suas inter-relações e evoluções, sobrevivendo no tempo, porque é capaz de afetar e ser

afetada. Misturas que não se tratam da simples fusão de dois ou mais domínios. Como salienta Greiner, há muito mais emergindo nos trânsitos do diálogo natureza e cultura. Um corpo de um dançarino é esta aliança entre campos, onde se perpetuam ilimitadamente processos de atualização das informações, que se repetem indefinidamente, tudo em uma sinergia coletiva, de afetividades plurais. “Corpos banham-se coletivamente” (GREINER, 1998, p. 85).

1.2 FLUTUAR

“Um pouco à esquerda, em meu firmamento imaginado, vislumbro - será apenas uma névoa de sangue e morte - o brilhante fosco das perturbações da liberdade”. - *Aragon*¹⁶.

To float, to waver, wavy. Ondulante, ondulado, vacilante. Flow, flux, to flow... Um sistema aberto, um corpo, uma dança, uma obra de arte, um treinamento etc. Todos sistemas interagem com seu ambiente sofrendo do mesmo perturbações, as chamadas flutuações. Perturbações podem entrar em ressonância com outras perturbações (internas ou externas ao sistema). É natural que sistemas complexos, como um corpo, uma linguagem, uma cultura, sofram perturbações. As perturbações, ou flutuações são sinônimo de um grande afastamento do equilíbrio. Afastamento que pode provocar que tais perturbações sejam ainda amplificadas. Corpos complexos abertos ao regime não linear flutuam, vacilam, ondulado, vagando num campo de possibilidades. Organismos flutuam desde o princípio nas ondas da incerteza. Há céus inumeráveis, incontáveis mundos a explorar. A vida palpita num eterno renascer. Micromundos, sub-sistemas agregados, macro e micro se abraçam dentro do magnetismo universal. A impermanência, lei da vida, não poupa nada nem ninguém; todos os corpos desfalecem.

Os budistas tem o termo “Samsara”, que em sânscrito significa “perambulação” e pode ser descrito como o fluxo incessante de renascimentos através dos mundos. Traduzido do inglês “to flow on” transmite a ideia de “fluir perpetuamente”. Na maioria das tradições filosóficas da Índia, incluindo o Hinduísmo, o Budismo e o Jainismo, o ciclo de morte e renascimento é encarado

¹⁶ Louis Aragon (1897-1982) foi um poeta e escritor Francês. Com André Breton e Soupault, fundou a revista “Littérature”, criando o surrealismo.

como um fato natural. Disse Buda sobre a impermanência no Sutra Vinaya¹⁷, “A reunião acaba em dispersão. A subida acaba em queda. O encontro acaba em separação. O nascimento acaba em morte. No samsara não há certeza, tudo muda.” (GYATSO, 2007).

Os estudos de Ilya Prigogine¹⁸ (1917-2003) demonstram que nossos corpos flutuam num mundo aberto à “mistura de determinismo e de imprevisibilidade”. No sentido prigogineano, “a criação do universo é antes de tudo uma criação de possibilidades as quais algumas se realizam, outras não” (PRIGOGINE; STENGERS, 1984, p.131). Explica Helena Katz, “as flutuações modificam o estado de um sistema – estruturas dissipativas são flutuações gigantes, que se formam por nucleação” (KATZ, 2005, p. 180). O futuro dos corpos que povoam o mundo não está determinado. O futuro não é dado. Somos todos navegadores boiando num mar de incerteza, o futuro é sempre aberto e engajado na dinâmica dos inacabamentos, desvios, incertezas, que Ilya Prigogine chama de flutuações. Sob o regime das flutuações e turbulências os corpos dispersos no mundo, chamam atenção ao caráter passageiro da vida e a tudo que a força, em busca do equilíbrio que deve ocorrer em seu próprio interior, ao mesmo tempo, relacionando-se com o exterior. Como explica Katz, “cada obra fica instalada em uma cadeia fluente, ou seja, na semiose” (KATZ, 2005, p.247). Mais adiante esclarece que, “um mesmo corpo já não é o mesmo corpo, e a mesma obra já não é a mesma obra... tal como a água viciada em mar, estamos condenados ao movimento” (KATZ, 2005) ao que completamos, tal como a dança viciada em ondas, se enamora das flutuações.

Neste estudo a dança é compreendida como um fenômeno¹⁹; é passageira, muda de momento a momento, assim como muda o corpo que lhe empresta vida. Afirmam os budistas e taoístas, todos os fenômenos produzidos são impermanentes. A moeda de ouro não existe separada de seu ouro. A dança não existe separada do

¹⁷ Os ensinamentos do Buda podem ser divididos em duas grandes categorias: “Dharma” ou doutrina, e ‘Vinaya’, ou disciplina. Vinaya em “sânscrito” em seu significado literal quer dizer “que conduz para fora”. Também pode significar “educação”, “disciplina”.

¹⁸ Químico russo naturalizado belga. Recebeu o Nobel de Química de 1977, pelos seus estudos em termodinâmica de processos irreversíveis com a formulação da teoria das estruturas dissipativas.

¹⁹ Um fenômeno tem um significado específico na filosofia de Immanuel Kant. Os fenômenos constituem o mundo como nós o experimentamos, ao contrário do mundo como existe independentemente de nossas experiências (“das coisas-em-si”). Segundo Kant, os seres humanos não podem saber da essência das coisas-em-si, mas saber apenas das coisas segundo nossos esquemas mentais que nos permitem apreender a experiência. O conceito de fenômeno levou a uma tradição filosófica conhecida como fenomenologia.

corpo que dança. Mas quando uma dança acaba, sentimos que algo de verdadeiro aconteceu. Passou e escapou de nós? Ou segue latejando em nossos corpos? As danças mais parecem um arco-íris que surge somente quando um conjunto de causas e condições de possibilidade entram em sintonia. Quando estas possibilidades se dispersam, o arco-íris desaparece, e as danças também. Arco-íris e danças não vêm de lugar algum, e nem vão para lugar algum. Arco íris e danças, assim como qualquer organismo vivo sobre a terra possuem um caráter dinâmico, ou seja, sofrem mudanças. Todos os fenômenos vivem num “estado em negociação permanente” (QUEIROZ, 2009, p.41). Em uma espécie de meta equilíbrio que de tempos em tempos é

[...] acomedido de um chacoalhão e fica subitamente modificado pelos acontecimentos, beira o caos e a perda de sentidos nos milissegundos que se seguem. Nesse momento, o estado em que se encontra fica desestabilizado, e quase tudo que ocorre dali em diante não se encontra preestabelecido, tudo dependerá do modo como o organismo abriga a situação emergente. (QUEIROZ, 2009, p.41).

Nossos corpos estão sempre vivenciando trânsitos e nesse fluxo de ir e vir, vivenciando mortes, perdas, esquecimentos. Pequenos ou dramáticos acidentes, que desencadeiam momentos de crise. Como um furioso Tsunami, que arrasta a ordem para o caos, causa rupturas, pode impulsionar revoluções e também novas proposições ou de fato levar o sistema ao colapso final. Um grande terremoto sacudindo sua casa. Uma batida de carro que faz romper um osso. Uma distração que não cortando a fruta corta a mão. Um assalto. O fim de um amor que não termina com a separação. Uma internação. Uma prisão. Uma simples mudança do seu travesseiro preferido. Uma mudança de casa. Exemplos de “transições de fase que denominam o momento que o sistema-organismo passa quando é abalado” (QUEIROZ, 2009, p. 43).

Os corpos que neste estudo nos chamam atenção não querem e não podem manter as coisas como estão! São corpos terremoto, seguidos de tsunami a poucos passos de uma explosão atômica. São corpos que se alimentam nas e das micro e macro perturbações. Na sequência de pensamento de Clélia Queiroz,

[...] para mudar, é necessário que isso (o tudo como está) se desequilibre. Rompido o equilíbrio dinâmico, rapidamente o sistema perde a sua relativa estabilidade, o conjunto de agregados ou o acoplamento dos componentes e flutuações inerentes se desarranjam, e as zonas de flutuação se intensificam, perturbando o sistema como um todo. Algum nível de flutuação operando no sistema sempre existe, e algumas visões dinamicistas, isso

seria entendido como ruído, algo que atrapalhava a medição do regime atrator local. (QUEIROZ, 2009, p.43-44)

Se pensarmos nos corpos do butoh de forma a ressaltar a forma de um rizoma, porque “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo; o rizoma é aliança, unicamente aliança” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.15) confrontaremos o fato que ao dançar, enaltecemos uma aliança entre vida e arte. Dança-rizoma que se refere a um mapa, um ato, um risco, um passo, um gesto, que vai sendo produzido, construído, mas que é sempre desmontável. Reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas. Assim, o dançarino gesta sua dança acometido de todas as incertezas, automatismos, condicionamentos advindos desta ou daquela técnica. Talvez um dos problemas da contemporaneidade seja aprender a “estar entre” não se deixando limitar-se ao Uno, nem perdendo-se nas múltiplas rotas. O corpo que dança, é feito de dimensões, ou antes, de direções movediças e intensas. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. E como um corpo transborda? Sobrepassando-se, passando as bordas, invadindo as margens, se desterritorializando. Como explica Queiroz,

[...] numa perturbação de alto grau, numa situação crítica em demasia para o sistema, gerando muita instabilidade... o sistema assume uma instabilidade , tão colossal , que juntos, o nível de flutuação interna e o ambiente precisam encontrar uma saída , antes que o sistema entre em colapso. Da situação de perda de sentido ou de caos tudo se reconfigurará num processo auto-organizativo. (QUEIROZ, 2009, p.44).

E depois? Depois, foge para uma nova solução ou tenta fugir. Para o artista que dança fugir pode significar um recomeçar que tenta abarcar tudo que já foi vivenciado. Os corpos carregam as marcas das rupturas cada vez que novas linhas (soluções, escolhas, treinamentos, procedimentos) explodem numa linha de fuga. Explica Katz, “quando a perturbação excede o poder de integração, o sistema é destruído” (KATZ, 2005, p.183). Mas num corpo-rizoma a linha de fuga faz parte dele. Deste modo o corpo busca sua dança numa linha de tensões, que aliança o uno e o todo, sempre atravessado por inúmeras outras linhas que se estendem, se embaralham e se enlaçam em fuga, rumo a outros corpos, outras soluções, de modo inconcluso. O butoh parece se configurar nesta zona rizomática, zona das flutuações, que estende os braços ao desconhecido, onde os significados são passageiros e tendenciosos a incompletude e ambivalência. Quando o butoh

começa a forçar as linhas na fronteira atravessando contextos espalha passos que borram as linhas de demarcação.

Na compreensão poética da vida, aquele estado da alma que nasce de duas ou mais afecções contrárias, é chamado de flutuação da alma, a qual está para a afecção como a dúvida para a imaginação. No mundo da poesia e da estética, a flutuação da alma se manifesta num corpo humano que é composto numa natureza diversa e, por consequência, pode ser afetado de maneiras muito numerosas e variadas, por um ou mais corpos. Inversamente, poderá afetar também um só ou vários corpos de infinitos modos.

Corpo que precisa aprender a “sufar” a dança de um corpo de inventividade. Surfa entre precisão e confusão, entre decisão e indecisão. Surfa em estado de alerta. Alerta de rompimento. Podemos conceber facilmente que um só e mesmo objeto pode ser a causa de afecções múltiplas e contrárias, tal como exposto na *Ética de Espinosa* (1632-1677). Deste modo o corpo nos faz recordar que não sabemos o que ele é capaz e só descobriremos alguns de seus matizes ao longo da existência.

Os corpos aprendem por meio da fricção. Nosso eu encosta no mundo; descobrindo véus entre conveniências e necessidades, selecionando o que convém ao corpo. Espinosa nos diz que o desafio é perceber o que aumenta nossa força de existir, o que amplia nossa potência de agir e, ao revés, o que nos obstrui, reduzindo nossa vitalidade, nosso ânimo (ESPINOSA apud DAMASIO, 2009, p.223).

Há interferência, interpenetração, influência, presentes nos contatos diretos e indiretos dos corpos dispostos no mundo. O contato, a fricção, as trocas entre os seres são a grande ignição dos processos evolutivos da vida. Todo organismo vivo é caracterizado por um fluxo contínuo de transformações metabólicas, envolvendo milhares de reações químicas.

As microações que este estudo move são aquelas atraídas por certos corpos que traçam seus percursos nos nomadismos, nas migrações, nos êxodos. Corpos que passeiam. O filósofo da dança José Gil²⁰ defende a ideia da “presença de um significante flutuante” (GIL, 1997, p. 19). Flutuante é assim a superabundância de significância. O excesso de sentido das coisas. Se o corpo é percorrido por energia,

²⁰ José Gil (1939) nascido em Moçambique é filósofo, ensaísta e professor universitário.

o “significante flutuante” é o que permite o transbordamento de vida, do imprevisível do múltiplo que cada corpo pode realizar. As danças que aqui tentaremos uma aproximação são essas dos corpos no limite de suas forças. Corpos errantes, que perturbados, andam como quem perdeu o rumo; como barco que flutuando se afasta da margem, corpo ar que não se fixa em um lugar. Corpos que ao dançar, iluminam experiências estéticas que nos deslocam, que promovem alguma mudança em nossos hábitos de percepção. Corpos que dançam humanidades mergulhadas na angústia, nas encarnações absurdas e desestabilizadoras. Corpos que saem do caminho habitual, “desencaminhando a dança” de sua rota previsível. Experiências de artistas revelando a crise em seus corpos-questões, corpos-protesto, corpos-explosão.

Dança - bomba de um corpo catástrofe, que explode. Explode do outro lado do mundo, explode em qualquer parte do planeta todos os dias, de muitos modos, e segue propagando os efeitos em novas micro explosões. Explodiu num corpo, lá, distante, mas respingou aqui em forma de pergunta, tal como nos escritos de YuKio Mishima²¹, “Que é que existe, então, no limite extremo? Nada, quem sabe, a não ser umas fitas, flutuando no vazio.” (MISHIMA apud GREINER, 1998, p.84).

²¹ Mishima Yukio é o nome artístico utilizado por Kimitake Hiraoka (平岡公威 Hiraoka Kimitake), romancista e dramaturgo japonês mundialmente conhecido por romances como O Templo do Pavilhão Dourado (金閣寺 Kinkaku-ji) e Cores Proibidas (禁色 Kinjiki). Escreveu mais de 40 romances, poemas, ensaios e peças modernas de teatro Kabuki e Nô.

1.3 BIFURCAR

“... escapar-me e fazer-me desaparecer sob a claridade de um outro.” - Jean Genet²²

Na obra “*A terceira margem do rio*” de Guimarães Rosa (1908 - 1967), o escritor apresenta a criação de um espaço intermediário. Partindo do seu “Realismo mágico”, propõe o “entre”, situando seu personagem “na vagação”. Vaga, vagante, vagabundo, transeunte, o barqueiro de seu conto, em transe, transitando, alienando-se da rotina de sua vida, escolhe passar o tempo em constante deriva. O barqueiro executa “a invenção de [...] permanecer naqueles espaços do rio de meio a meio”, numa canoa que jamais “pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio”, nunca mais tocando “em chão nem capim” (ROSA, 1978, p. 28-30).

Se o homem evolui nos nomadismos que apelavam para o enraizamento, o inquieto personagem de Guimarães Rosa surpreende-nos por ceder à tentação da errância. Ele vai, parte para o abismal, lugar das entre-passagens.

As ideias do filósofo judeo-alemão Walter Benjamin²³ (1892-1940) somente reconhecido enquanto tal, após sua trágica morte, durante a fuga das forças nazistas, pode nos ajudar a compreender o “entre lugar”. O ponto central de sua obra encontra-se na análise das causas e consequências da destruição da “aura” que envolve as obras de arte, enquanto objetos individualizados e únicos. Atribui à arte caráter sagrado, mágico numa reflexão profunda à função e ao uso da linguagem. A concepção de linguagem benjaminiana, estando ligada ao conceito de experiência, expressa uma espécie de denúncia quanto ao perigo da alienação a que está sujeito o homem no mundo contemporâneo. Seu pensamento baseia-se na compreensão de que para se alcançar o conhecimento, tão necessário a nossa evolução, é melhor se favorecer dos desvios. Para o filósofo método é seguir não uma linha reta que segue sempre em frente, ou para o alto em busca da superação, mas em atalhos, percursos laterais. É deste modo sinuoso, oscilante, que o

²² Jean Genet (Paris, 19 de dezembro de 1910 - 15 de abril de 1986) foi um controverso escritor, poeta e dramaturgo francês. Tentou matar-se sem sucesso. A partir de 1970 até a sua morte, engajou-se na defesa de trabalhadores imigrantes na França, assumiu a causa dos palestinos e envolveu-se com líderes de movimentos norte-americanos como os Panteras Negras.

²³ A morte de Walter Benjamin, envolta em mistério, teria ocorrido durante a tentativa de fuga através dos Pirenéus, quando, em “Portbou”, temendo ser entregue à Gestapo, teria cometido o suicídio.

barqueiro de Guimarães Rosa flutua nos dando um bom exemplo deste método indireto que apresenta o desvio como solução dos fluxos. O desvio passa a ser um campo de reflexão.

O artista que dança expressa-se numa verdade latente, mas não de maneira explícita como no cotidiano, e sim por meio dos elementos estéticos que o homem vai magicamente e trabalhosamente criando. Walter Benjamin acredita que “tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado de algum modo” (BENJAMIN, 1989, p.195). Em sua escrita constrói imagens, faz analogias e recorre, a metáforas que mostram a forma do seu pensamento. Para Benjamin, seja a natureza animada ou inanimada, todo acontecimento ou coisa participa na linguagem que é essencial na comunicação do seu conteúdo espiritual. A dimensão espiritual do seu pensamento o fez entender que a linguagem "não é apenas comunicação do que é comunicável, mas, simultaneamente, símbolo do não-comunicável" (BENJAMIN, 1989, p.196). Como incorporar a novidade, como encarnar os traços de uma cultura que conhecemos apenas superficialmente?

Quando as fontes se esgotam, quando um artista se sente estagnado numa sensação de vazio torna-se urgente agir, transitar, passar de um ponto a outro. E este passo é uma bifurcação e o vazio é, nesse sentido, um mundo em potência de onde pode emergir a expressão de uma propriedade nova que força o organismo a se atualizar. A atualização é a lei da vida. De acordo com Prigogine e Stengers,

[...] chama-se bifurcação ao ponto crítico a partir do qual um novo estado se torna possível. Os pontos de instabilidade à volta dos quais uma perturbação infinitesimal é suficiente para determinar o regime de funcionamento macroscópico de um sistema são chamados de bifurcação. (PRIGOGINE; STENGERS, 1984, p. 132).

O ponto crucial, o ponto crítico na trajetória de qualquer organismo vivo, é quando se encontra nas zonas de bifurcação (PRIGOGINE; STENGERS, 1984, p.143), que abrem rotas para outras possibilidades de evolução em que novos estados são forçados a surgir. É possível que perante a crise da criação um artista se pergunte de forma indecisa, bifurcar para fecundar novos acontecimentos interpretativos, teóricos, práticos ou, o ao contrário, permanecer no aconchego tranquilizador das certezas? É “na proximidade dos pontos de bifurcação, onde o sistema tem escolha, entre dois ou mais regimes de funcionamento, e não está, nem

em um nem em outro, que o desvio aparece” (PRIGOGINE; STENGERS, 1984, p. 131). Como em uma floresta, os caminhos se multiplicam, as imagens, ideias, conceitos alargam-se ao encontrarem novas imagens-irmãs. Regiões separadas por distâncias macroscópicas entram em correlação.

A coerência sempre em jogo como a chave da organização filtra as novas informações que se enredam em um nó, numa rede de correlações invisíveis e visíveis. Prigogine explica “a natureza começa onde as trajetórias deixam de ser determinadas”. E salienta: “a física da queda, da repetição, é substituída pela ciência criativa do acaso e das circunstâncias [...] porque se apenas existissem trajetórias monótonas, de onde viriam os processos irreversíveis que nos criam e dos quais vivemos” (PRIGOGINE; STENGERS, 1984, p.218). Nos momentos de transições, nos deslocamentos, o que mal começa a ganhar corpo passa pelo crivo da integração ou extinção. Vida e arte. Morte e arte. Sempre o jogo das permanências e impermanências. Como esclarece Prigogine, o momento da bifurcação trata-se, de “um estado paradoxal, que desafia nossas intuições, à propósito do comportamento, num estado onde as pequenas diferenças, longe de se anularem, se sucedem e propagam sem cessar. Assim o caos indiferente, cede lugar ao caos criador” (PRIGOGINE; STENGERS, 1984, p. 131). O ponto de bifurcação é, portanto, o das instabilidades que redirecionam o sistema para outra condição metaestável, mais complexa. Como explica Fabiana Britto (BRITTO, 2008, p. 49), não é possível prever qual regime de funcionamento será adotado pelo sistema quando ele está vivenciando uma perturbação, pois são as próprias flutuações cuja intensidade não pode ser assimilada de imediato, que se amplificam conduzindo o sistema ao ponto de bifurcação. Este processo auto-organizativo, denominado emergência, evidencia a vigência de novos comportamentos. O ponto crítico das trajetórias talvez seja esta zona multiforme e onipresente, onde os corpos se esbarram, se enamoram se repelem numa proliferação de combinações que associa seres e formas que, a priori, nada aproximaria.

De um modo geral o terreno da arte é também o terreno das bifurcações, das aproximações insuspeitas. Impulsionando o mundo a ceder lugar a um universo heterogêneo, aberto as misturas e ao imprevisível, flutua o pensamento mestiço, flutua nas bifurcações, entrecruza, cruza, superpõe, justapõe, interpõe, imbrica, cola, funde, toda e qualquer informação que passeia pelo mundo. Trajetória-devir, vir a ser

de Heráclito que entende o movimento como “diferença vital”. A informação trajando caminhos num constante ir e vir, como a imagem da maré ou a de um rio.

Recordemos que na maior parte do tempo dançar é um ato solitário. Para Deleuze,

Quando se trabalha está-se forçosamente numa solidão absoluta. Não se pode fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Há apenas trabalho nas trevas, e clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, de fantasmas nem de projetos, mas de encontros. Um encontro é talvez o mesmo que um devir ou umas núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode dar qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e por vezes sem as conhecer nem as ter jamais visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades. Todas estas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Designa um efeito, um ziguezague, alguma coisa que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial. Dizemos o mesmo a propósito dos devires: não é um termo que devém o outro, mas cada um encontra o outro, um único devir que não é comum aos dois uma vez que não têm nada a ver um com o outro, mas que está entre os dois, que tem a sua direção própria, um bloco de devir, uma evolução a-paralela [...] sempre «fora» e «entre». (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 17).

A bifurcação é esta passagem que permite a reconstrução onde se torna possível re-dançar experiências da ausência do outro, das faltas, das insatisfações revirando o medo da solidão ao avesso, voltando a apaixonar-se por si mesmo e por sua criação que de certo modo sempre lhe escapa tal qual nas palavras da filósofa existencialista Simone de Beauvoir (1908-1986)²⁴, “o que constitui o meu ser é, primeiramente, o que faço. Mas desde que já o fiz, eis que o objeto se separa de mim, me escapa” (BEAUVOIR, 1947, p. 246).

²⁴ Simone Lucie-Ernestine-Marie Bertrand de Beauvoir, foi uma escritora e feminista. Escreveu as teses existencialistas, segundo as quais cada pessoa é responsável por si própria.

2 CORRESPONDÊNCIA FLUTUANTE DO BUTOH

“Formando uma só voz, de uma rara unidade,
 Tem vasta como a noite a claridade,
 Sons, perfumes e cor logram corresponder-se”.
 Baudelaire²⁵, em Correspondências.

Começo inspirada na correspondência de Baruch Espinosa (1632-1677). Na carta intitulada “Carta n.2 ou Carta sobre o Infinito”. O filósofo expõe a teoria do infinito, combatendo qualquer tentativa para pensarmos o infinito negativamente. Afirma que é necessário cautela, para abordar o infinito controlando os desatinos da imaginação, não tomando o “conhecimento” por “experiência-vaga”. Para Espinosa (CHAUÍ, 1983, p.19) virtude é conhecer. Coloca-nos como agentes da história e não pacientes dela. No sentido espinosiano o saber é uma meditação sobre a vida, e o sábio pensa em tudo menos na morte. Numa compreensão do Infinito como incessante ciclo de renascimentos. Ele nos deixará através destas cartas o legado de que o infinito é positividade absoluta.

Hommi Bhabha (1949)²⁶, que nasceu na comunidade Parsi de Bombaim e cresceu à sombra do Templo do Fogo (diplomando-se pela Universidade de Bombaim e mais tarde na Christ Church, Oxford University) é um exemplo vivo dos processos de hibridação da cultura da qual ele mesmo descreve ciente que “a escrita jamais pode dar conta das infinitas intervenções que transpassam a vivência” (BHABHA, 1998). Bhabha se concentra nos processos implicados no discurso cultural quando dois ou mais grupos distintos colidem sendo necessário articular as suas diferenças. Bhabha nos conduz as fronteiras para pensar a partir de uma "perspectiva intersticial". Como discorrer academicamente sobre uma obra ou um processo artístico desenvolvido durante a pesquisa de pós-graduação, sem sermos meramente descritivos ou externos a experiência? A pesquisadora da dança Ciane

²⁵ Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), poeta francês e teórico da arte. É considerado um dos precursores do Simbolismo e reconhecido internacionalmente como o fundador da tradição moderna em poesia. Em 1857 publica “As flores do mal”, sendo acusado pela Justiça de ultrajar a moral pública.

²⁶ A ideia central Bhabha é a “hibridização”. Em vez de ver o colonialismo como algo bloqueado no passado, Bhabha mostra a história e a cultura constantemente atualizam-se no presente, exigindo que transformemos nossa compreensão nas relações inter-culturais.

Fernandes já de saída, no título de seu artigo, “*Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação*”²⁷, situa a problemática da escrita acadêmica na arte, “nesta zona intervalar, nos entre-lugares. “Entre-lugar” de S. Santiago, “lugar intervalar” de Glissant, “tercer espacio” de Moreiras, “espaço intersticial” de Bhabha, “the thirdspace” publicado pela revista Chora, “in-between” de Walter Mignolo e S. Gruzinski, “zona de contato” de Pratt ou “zona de fronteira” de Ana Pizarro e S. Pesavento” (FERNANDES, 2008).

No contexto oriental encontramos a ideia de “o caminho do meio” no budismo, no taoísmo e no Zen. Acredita-se que o “caminho do meio” foi experienciado por Buda, antes de sua iluminação e equivale a um importante princípio orientador das práticas espirituais que tem várias definições todas baseadas numa ideia de não-extremismo. Em termos gerais “o caminho do meio” corresponde à moderação e distância entre a autoindulgência e a morte; o meio-termo entre visões metafísicas; e um estado no qual fica claro que todas as dualidades aparentes no mundo são ilusórias. Também podemos ter em mente a ideia do “Butoh-MA” proposta por Tadashi Endo. Eis acima algumas das muitas variantes para denominar, as “zonas do entre”. Zonas criadas pelos descentramentos, tal como na perspectiva mestiça de Serres, de Souza Santos e outros pensadores ocupados em estudar os processos onde a informação, a linguagem, a cultura ultrapassam fronteiras, repondo um local que emerge nos entre-lugares e nos entre-tempos. Em seu texto, Ciane Fernandes afirma que,

[...] por mais estranho que possa parecer para nossas mentes cartesianamente formatadas, a escrita começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança, na pausa. Como anuncia a letra da música infantil de Arnaldo Antunes: “o silêncio é o começo do papo. O desejo é o começo do corpo. A batalha é o começo da trégua”. (FERNANDES, 2008, p.2).

Começamos então a composição destas correspondências que se seguirão com um suspensivo silêncio. Com a pausa daquele que espera por uma carta-resposta que tarda em chegar, prorrogando em reticências a comunicação entre um escritor e outro, um leitor e outro escutamos a voz da experiência surrealista de Andre Breton que assegura,

[...] falar, escrever carta não lhe oferecem nenhuma dificuldade real, desde que, fazendo-o, ele não se proponha um objetivo acima da média, isto é,

²⁷ V Congresso da ABRACE. UFMG, Outubro 2008. Comunicação Oral. UFBA.GT Territórios e Fronteiras.

desde que se limite a entreter-se (pelo prazer de entreter-se) com alguém. Ele não fica aflito com as palavras que virão, nem com a frase que virá, terminada a sua. Ele será capaz de responder à queima-roupa a uma pergunta bem simples. (BRETON, 1924).

Muitos entre nós já trocaram correspondências e escreveram cartas: algumas, enviadas e publicadas; outras, perdidas e esquecidas no tempo. Se me estenderei ao citar alguns exemplos, é para abrir mais rotas de interesse, porque aqui a correspondência é, em primeira instância, um ato de imaginação. Um sonho dadaísta que pretende reunir fragmentos dos escritos de artistas, de dançarinos, de pensadores, num tempo fora do tempo, suspenso e flutuante, em que o que interessa é o eco, que pressupõe a escuta do coração, tão necessária para a arte de viver. Não faltam exemplos da importância das correspondências em nossa história.

A origem das correspondências está relacionada à necessidade do homem em se comunicar. Como confirma a história de nosso país, relatar as edificações da Companhia de Jesus em cartas era uma obrigação de todo jesuíta. Jesuítas portugueses, a serviço do rei D. João III que penetraram no Japão e no Brasil, mantiveram uma rica correspondência entre reinado e colônias. As cartas narravam os sucessos da Companhia na América Portuguesa. Através das correspondências José de Anchieta e seus companheiros ajudavam a provar a capacidade de conversão dos nativos e de sua pacificação, revelando a possibilidade latente de se tornarem futuramente bons cristãos e súditos do rei português. Registros valiosos da missão de Pero Vaz de Caminha ficaram registrados nas cartas que ele escreveu ao Rei D. Manuel narrando fatos do “Descobrimento” do Brasil.

Na arte não foi diferente, as cartas tornaram-se um valioso testemunho. Dois intelectuais, Satoshi Tanaka, renomado filósofo japonês, e o maestro e compositor Koellreutter²⁸, discutiram diferenças entre a estética japonesa e a ocidental em doze cartas, no período de 1974 a 1976. O escritor peruano Mario Vargas Llosa²⁹, trocou duas cartas em 1999, com o escritor japonês Kenzaburo Oe³⁰ (1935), a respeito das políticas de freamento da corrida armamentista e nuclear no mundo, ao que conclui, “... é possível que pense, como na minha primeira carta, que, insisto em falar de um

²⁸ Compositor erudito, maestro, flautista e crítico de arte brasileiro de origem alemã (2/9/1915-). Introduz na música brasileira técnicas contemporâneas europeias, sobretudo o dodecafonismo.

²⁹ Jorge Mario Vargas Llosa, (Arequipa em 1936) é um, escritor, jornalista, ensaísta, nobre e político peruano, contemplado com o Nobel de Literatura de 2010.

³⁰ Escritor japonês. Foi agraciado com o Nobel de Literatura de 1994. Recentemente publicou “Adeus, livros meus!” (2012).

tema muito difícil para um escritor” (GREINER, 2007, p.137). Kenzaburo Oe está intensamente envolvido com o movimento pacifista e ante-nuclear, participa de campanhas e produz escritos (como por exemplo, sobre os bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki). Após o desastre de Fukushima 2011, Oe pediu ao primeiro-ministro Yoshihiko Noda, "deter os planos para reiniciar as usinas nucleares".

A forma de expressão preferida de Antonin Artaud³¹ (1896-1948) eram as cartas. Ele escreveu verdadeiras obras de arte, peças de teatro enviadas por cartas a seus amigos de confiança e editores. Durante os quase dez anos que ficou internado, entre prisões e hospitais na França, ele manteve seus escritos, apesar de submetido as mais inóspitas condições de vida. Conta-se que ele só conseguia escrever apaixonadamente e dirigindo-se a algum interlocutor. As cartas escritas no Hospital de “Rodez” são para Artaud um recurso para não perder sua lucidez. Elas revelam um homem em terrível estado de sofrimento, expressando sua dor através de uma escritura íntima marcada pela intensidade. Diálogos de um ser isolado e desesperado com seu médico e através dele com toda a sociedade. “Não quero que ninguém ignore meus gritos de dor e quero que eles sejam ouvidos” (ARTAUD, 1947). Como não mencionar, que uma profunda “admiração” de Artaud por Van Gogh³² (1853-1890), o levou a escrever escritos memoráveis como, “*Van Gogh le suicidé de la société*”.

Não, Van Gogh não estava louco, mas suas telas eram jorros de substância incendiária, bombas atômicas cujo ângulo de visão, ao contrário de toda a pintura com prestígio na sua época, teria sido capaz de perturbar seriamente o conformismo espectral da burguesia do Segundo Império... E nesse delírio, onde está o lugar do eu humano? [...] Van Gogh o buscou durante toda sua vida com uma singular energia e determinação, ele não se suicidou num acesso de loucura, de desespero por não conseguir encontrá-lo, mas, pelo contrário, ele havia conseguido, tinha descoberto o que era e quem era quando a consciência coletiva da sociedade, para puni-lo por ter rompido as amarras, o suicidou... E aconteceu com Van Gogh como poderia ter acontecido com qualquer um de nós, por meio de uma bacanal, de uma missa, de uma absolvição ou qualquer outro rito de consagração, possessão, sucubação ou incubação. (ARTAUD, 1947).

³¹ Antoine Marie Joseph Artaud, poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Ligado fortemente ao surrealismo foi expulso do movimento por ser contrário à filiação ao partido comunista. Sua obra “O Teatro e seu Duplo” é um dos principais escritos sobre a arte do teatro.

³² Vincent Willem Van Gogh pintor pós-impressionista neerlandês. Viveu acometido de depressão que agravou-se à 27 de Julho de 1890, depois de semanas de intensa atividade criativa (nesta época Van Gogh pinta, em média, um quadro por dia). Dirige-se ao campo onde dispara um tiro contra o peito. Arrastou-se de volta à pensão onde se instalara e onde morreu dois dias depois, nos braços de Theo.

E por sua vez, Van Gogh também escreveu cartas. Nada menos que oitocentos e setenta e quatro cartas! A maioria delas, para seu irmão, Theo. O diagnóstico de Van Gogh mencionava “perturbações epiléticas”. As crises ocorriam de tempos em tempos, precedidas por sonolência e em seguida apatia de duas a quatro semanas, período no qual Van Gogh não conseguia pintar. Nestas crises predominavam a violência e as alucinações. No entanto, Van Gogh tinha consciência de sua doença e lhe era repulsivo viver com os demais doentes mentais da instituição. Vivendo em profunda agonia suas últimas palavras, dirigidas a Theo, teriam sido: "*La tristesse durera toujours*", "*A tristeza durará para sempre*".

A escultora francesa Camille Claudell³³ (1864-1943), entra em uma crise violenta, quebrando tudo e gritando, sendo internada em 1913 no manicômio de “*Ville-Evrard*”. A eclosão da Primeira Guerra Mundial levou-a a ser transferida para “*Villeneuve-lès-Avignon*” onde morre, após trinta anos de internação e desespero, passando a maior parte desse tempo amarrada e sedada. Morreu aos 79 anos. Durante os 30 anos em que viveu internada no asilo, manteve uma correspondência com seu irmão Paul Claudel, o famoso poeta francês. Em suas cartas ela queixava-se de abandono e de uma profunda tristeza por sua condição de interna, que não lhe permitia seguir produzindo. A vida de Camille Claudel, tal como Artaud, Van Gogh, Jenet, todas foram declinando gradualmente. Vaslav Nijinski, (1890-1950) bailarino e coreógrafo russo de origem polaca, considerado um dos maiores bailarinos de seu tempo em 1919, aos 29 anos é acometido por distúrbio mental (esquizofrenia), que caracterizava-se, sobretudo pela desordem de pensamento. Abandonou os palcos, passando por inúmeras clínicas psiquiátricas até completar os 60 anos e morrer em uma clínica em Londres. Camille, desde sua ruptura com Rodin, a partir de 1893 até a situação limite de sua internação, passou por inúmeros processos de crises. Em uma carta, endereçada a Rodin ela responde a ele: “Eu não posso ir aonde o senhor me diz, pois não tenho chapéu, nem sapatos, minhas botinas estão muito usadas”.

Estas correspondências trazem a tona uma aparência visivelmente degradada, da vida destes artistas, em diferentes tempos, contextos culturais. Ainda que por diversas razões, os escritos destes artistas se alinham por temperamento,

³³ A força e a grandiosidade de seu talento estavam na verdade em um lugar muito incômodo: entre a figura legendária de Rodin e a de seu irmão que se tornou um dos maiores expoentes da literatura de sua geração. E não é difícil concluir que as questões de gênero permeiam esse lugar menor dedicado à escultura.

fatos, sonhos, agonia, crise e luta numa exaustiva discussão do corpo e da arte atravessados pela angústia. O que toda esta “cartografia” que não tem fim, tem em comum? A obra! Mãos à obra! Obra e vida confundidas, na carne de cada um destes artistas. Obra encarnada na revolta, na indignação que é única, intransferível. Sabemos que qualquer estudo a respeito destes artistas (acadêmico ou artístico) conseguirá apenas captar átomos dos seus aspectos e facetas. O quê eles nos deixaram, o quê eles efetivamente transmitiram? Certamente, não um conjunto de ensinamentos ou de normas estéticas, mas sim uma atitude, uma postura de rebelião radical, de inconformismo e de recusa a compactuar com a nossa civilização, ou com os aspectos estagnados desta e deles mesmos. Não há dúvida que as trajetórias destes artistas, ainda que tenham sido consagrados em vida ou depois da morte, se delineiam na perspectiva das derrotas e fracassos da humanidade. Se inscrevem nas zonas sombrias da marginalidade. Na radicalidade de suas posturas críticas em face de seu tempo.

Neste estudo as danças serão enlaçadas como numa correspondência. Correspondência como ato da comunicação entre um ser e outro ser, que investe nos relatos da genuína criação sempre acompanhada da crise. Dança e crise se misturam e se correspondem no corpo do artista que dança. Dança de corpos que tremem de medo, que se afetam, se moldam, se fecham, se abrem e se indagam, e com seus gestos perguntam, o que fica diferente depois que encontramos os pedaços de outras danças, de outros corpos? Danças de corpos quem tem fome e encontram-se em correspondência com outras fomes.

Na dança temos como primeira referência das correspondências a obra teórica de Jean-Georges Noverre (1727-1810), bailarino e professor de balé francês que compôs “*Letters sur la Danse*”. Ao dar início a este mestrado, e eleger uma rota de interesse, encontrei-me primeiro com meu próprio vazio e minha própria fome de correspondência. Foi preciso escavar as cegas em busca de minhas próprias linhas de fuga pra encontrar um túnel que pudesse me levar a estabelecer novas correspondências para dançar e pensar a dança. Das cartas de Noverre tratei de incorporar este ensinamento “as paixões são os impulsos que fazem a máquina andar. Assim sendo, quaisquer que sejam os movimentos resultantes, não podem deixar de ser verdadeiros” (HERCOLES, 2005, p. 54). Com este espírito confrontei meu vazio e esperei por uma resposta, por um interlocutor. Me permiti flutuar nas

zonas da perturbação que este sentimento de vazio pode, a princípio gerar, deixei o tempo e o acaso agirem... Só mais adiante elegi corresponder-me com dois artistas japoneses que em seus percursos de vida, deixam marcas de seus passos no Brasil e em mim. Eles nunca se corresponderam, tampouco se conheceram.

A seguir apresentarei duas cartas, como quem oferece duas tigelas pra cozinhar o alimento em uma celebração. Diz o I Ching, no hexagrama intitulado, *A Diminuição*: “Podem-se utilizar duas pequenas tigelas para o sacrifício. Duas tigelas em acordo com o tempo” (WILHELM, 1956, p.431).

Uma carta-tigela ofereço para Tadashi Endo. Se apresentou dançando, diante de minhas perguntas e desde então flutuo num mar de inquietações. Como um artista se aproxima de uma linguagem nova? E para que? Mais tarde, ele mesmo me fez a pergunta que eu ainda me faço, até agora. Qual é o magnetismo? Porque Tadashi Endo? Porque butoh?

Outra carta-tigela ofereço para Takao Kusuno. Nunca o conheci. Tenho dele apenas as lembranças remotas e esparramadas, de suas obras quando dirigia a Cia. Tamanduá. Justamente as que datam do final de sua vida – “O Olho do Tamanduá” (Troféu Mambembe de Dança/1995) e “Quimera o anjo vai voando” (1999)³⁴. Dois amigos ajudaram nesta pretendida aproximação com Takao: Sergio Pupo e Marco Xavier. Ambos integraram a Cia. Tamanduá e dançaram estas obras. Mas foi a partir da estreita convivência criativa com Marco Xavier, que fui determinadamente atraída, por este “desejo de contato” com Takao.

Nos arriscamos nesta correspondência imaginária, neste entre lugar e entre tempo, neste “entre Takao e Tadashi” pra investigar minha dança em contato com os corpos do butoh. Dança e corpo que brotam nestas zonas indistintas, borradas pela explosão da ordem, com gestos que nascem nas zonas de exceção, “zonas prenhes de dúvida”, abertas às incertezas, que não nos permitem deduzir o que acontecerá. Buscaremos correspondências entre danças que mais parecem flutuar como fumaça, marcadas pela hesitação, incertas no comportamento, em constante vibração, em tremor, meneio. As duas cartas desta dissertação, se desenham entre as bifurcações da vida e as flutuações da arte. Escrevo atraída por descobrir os

³⁴ “Quimera” foi “criado em homenagem à companheira de Kusuno, Felicia Ogawa (1945-97). Memórias e realidades da condição humana, num ambiente hospitalar”. Inês Bogéa in Folha de São Paulo 01/05/2004.

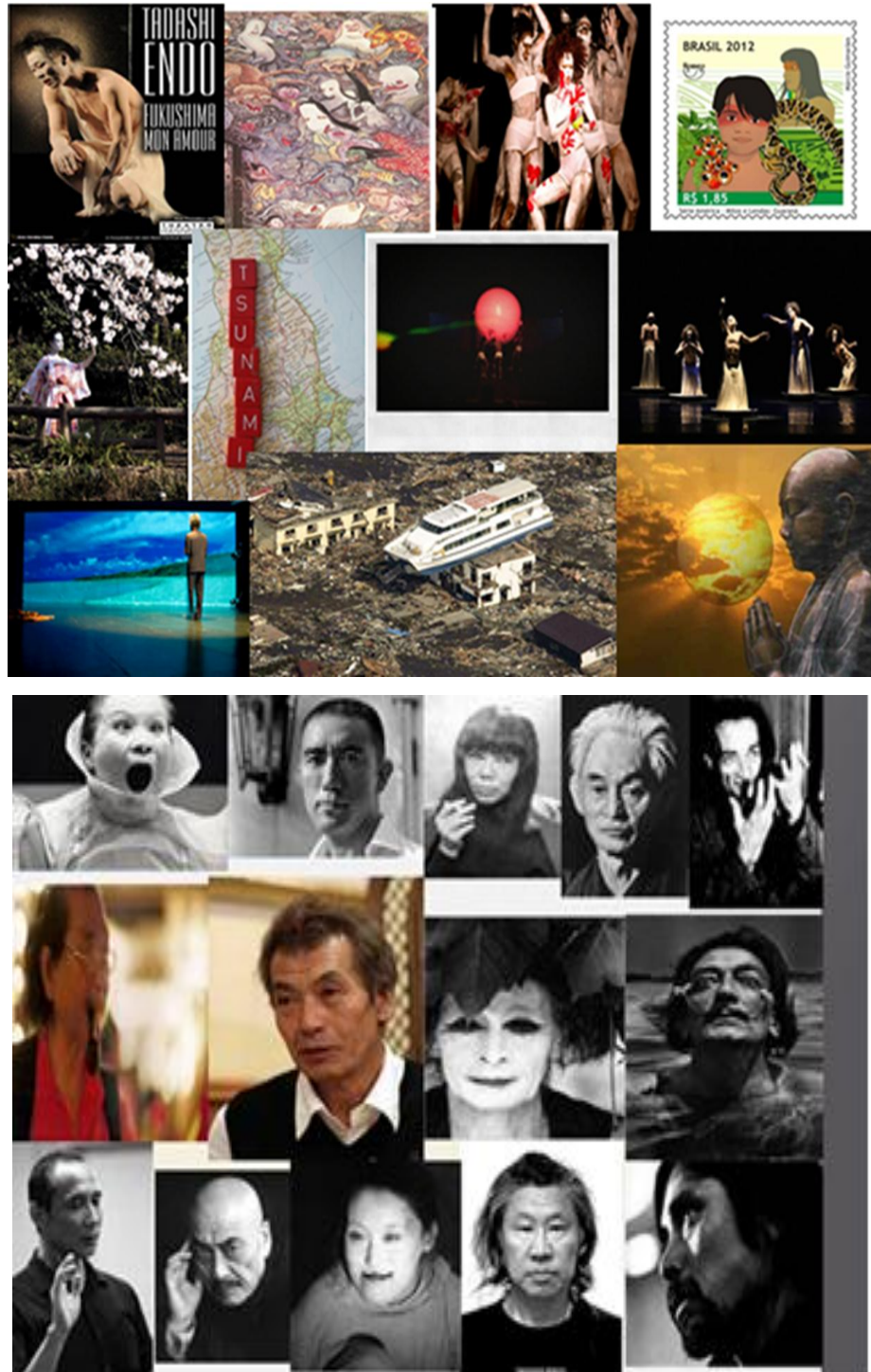
movimentos que um artista realiza para constituir-se soberano de sua própria dança. Importante ressaltar que a ideia de escrever estas duas cartas de dança nasceu inspirada na Tese de doutorado de Rosa Hercoles (2005), "Formas de Comunicação do Corpo - Novas Cartas sobre a Dança".

As cartas bifurcam o lançamento de si em direção ao outro, desconhecido e novo. Flutuam, experimentando estes encontros, provocando a nós mesmos envolvidos a mergulhar numa liberdade como a descrita por Simone de Beauvoir "que é conquistar a existência através da espessura sempre faltosa do ser" (BEAUVOIR, 1947, p. 42, tradução nossa). No pensamento desenvolvido por Beauvoir o ser que somos em si mesmo não apresenta nenhuma consistência, a não ser através de seus projetos de querer - ser. Sua obra é dedicada à liberdade existencial que para autora se trata de um movimento que é constituído de intencionalidade. A partir de uma correspondência que não espera resposta de seus autores, abordaremos não qualquer corpo que dança, já que o campo é infinito, mas o corpo que dança o butoh. Ou o corpo que na bifurcação pretende dançá-lo, ou ainda, corpos que não dançam o butoh, mas em seus percursos entram em contato com algo que fica "debaixo do véu que aqui no ocidente chamamos butoh".

Para que? Quem sabe apenas para perceber que a linguagem da dança, implica em atos de correspondência e troca e como tal, "o que num primeiro momento descobre-se querendo revelar-se aos outros, num segundo movimento esconde-se" sendo preciso arte e engenho, "para não se perder no desejo de ser o que não é" (BEAUVOIR, 1947, p. 42).

Muito mais inclinada a seguir a trilha das perguntas que a das respostas, sigo investigando o impacto das danças em mim. Elegi investigar o butoh por sentir-me desde sempre, impactada por ele. Existem danças que perseveram em suas perturbações, ainda que como ondas em nosso corpo-mente. E não sei se é necessário explicar porque as ondas insistem em tocar a areia da praia? Como escreveu Kuniichi Uno: "tudo esta ligado, a tudo, tudo se comunica com tudo. Uma estética é ao mesmo tempo uma política. A demarcação é imprecisa flutuante" (UNO, 2012, p. 103). O que sei é que encontro um sentido nas elipses, que movem esforçadamente o desejo da partilha destas linhas que se dirigem a explorar o butoh, por onde me arrisco e se cruzam estas duas cartas, que flutuam entre dança e memória.

**CARTA-DANÇA PARA QUEM PODE RESPONDER
AOS DANÇARINOS E A TADASHI ENDO**



CARTA I.

Sobre um bailado selvagem, entre fantasmas, monstros e mortos, luz e linha...

Cata-vento enlouqueceu. Ficou girando, girando.

Em torno do cata-vento. Dancemos todos em bando.

Dancemos todos, dancemos Amados, Mortos, Amigos.

Dancemos todos até não mais saber-se o motivo...

Até que as paineiras tenham.

Por sobre os muros florido!

Mario Quintana.

Querido irmão,

“Como estão você e sua família? Estes últimos dias têm sido um verdadeiro caos. Quando fecho meus olhos, vejo cadáveres, e quando os abro, também vejo cadáveres. Cada um de nós está trabalhando umas 20 horas por dia e, mesmo assim, gostaria que houvesse 48 horas no dia para poder continuar ajudar a resgatar as pessoas. Estamos sem água e eletricidade e as porções de comida estão quase à zero. Atualmente estou em Fukushima – a uns 25 quilômetros da usina nuclear . Tenho tanto a contar que se fosse contar tudo, essa carta se tornaria um verdadeiro romance sobre relações humanas e comportamentos durante tempos de crise. O Japão se esforça para evitar o colapso em um reator nuclear atingido por uma segunda explosão de hidrogênio, dias depois de um terremoto e um tsunami que mataram pelo menos 10 mil pessoas. Rodovias e ferrovias, energia e portos foram paralisados em grande parte do nordeste do Japão, e as estimativas dos prejuízos saltaram para até 170 bilhões de dólares. Equipes de resgate continuam procurando sobreviventes na região devastada pelo tsunami, ao norte de Tóquio, e tentando ajudar milhões de pessoas que estão sem energia elétrica e água. “

Carta dentro da CARTA

Perdoe-me Tadashi, por eleger logo de entrada um tema doloroso e por começar esta correspondência, não pela dança, mas com um fragmento de outra carta. Carta escrita por um imigrante vietnamita que trabalhou como policial no Japão, durante o acidente nuclear em Fukushima, em março de 2011.

Esta escolha se deve, primeiro a uma série de acasos e bifurcações que coincidem com o fato de que a primeira vez que vi você dançando (no final do primeiro dia de seu workshop em Salvador em março de 2011) haviam passado poucos dias do terremoto, seguido de Tsunami, que atingiu sua terra natal, o Japão.

Recolhi da internet este fragmento de carta anônima, que foi enviada a um jornal em Shangai, que a publicou. Fragmento de carta mensageira, informante, capaz de revelar ao mundo um pouco da grande catástrofe que o Japão vem enfrentando.

Último reduto do povo Ainu³⁵ e local de muitas batalhas, Tohoku tem a reputação de local remoto e hostil. Paisagem deslumbrante, mas com um clima muito áspero. Esta região foi imortalizada pelo poeta Matsuo Bashô (1644 -1694) na obra *“Oku no Hosomich...“O estreito caminho através do norte profundo”*. Tohoku que significa "nordeste" é mais conhecida por ser o “celeiro” do Japão já que fornece grande parte dos produtos agrícolas como o arroz, tão fundamental na alimentação de seu povo. Mas Tohoku é também a terra natal de Hijikata Tatsumi. Violento e selvagem, o Ankoku Butoh de Hijikata se apresentou ao mundo trazendo o frio lamacento de Tohoku. Conta-se que na terra abandonada pelo êxodo rural do pós-guerra, os moradores viviam imersos em lendas assustadoras, de espíritos e demônios que acreditavam vagar por lá. Hijikata certa vez, teria dito a um estrangeiro: “Eu venho de Tohoku, mas há Tohoku em toda parte” (BAIOCCHI, 1995, p. 35).

Depois da catástrofe que atingiu todo o nordeste de seu país, e depois da primeira vez que vi você dançar, *“A Grande Onda”*, famosa xilogravura do mestre

³⁵ Ainus ou ainos (アイヌ) são um grupo indígena étnico de Hokaido. O povo Ainu e sua cultura indígena vem enfrentando discriminações ao longo dos séculos. Entretanto, a discriminação tem diminuído muito desde 1900 e alguns Ainus alcançaram posição de destaque nas artes e política japonesa. Ainu, significa pessoa, particularmente em oposição à palavra kamui, que se refere a seres divinos.

japonês Hokusai, (especialista em ukiyo-e) se atualizou para mim, demonstrando o processo de incessante ressignificação dos objetos do mundo. Constatamos a força que uma obra de arte pode ter atravessando a história das evoluções do homem em contato com o mundo que o circunda em seus eventos.

Perseguindo esta primeira “Grande Onda”, encontrei uma lista vertiginosa de “ondas”, cada um mais impactante que a outra, todas do mesmo artista, Katsushika Hosukai (1760-1849) que também pintou trinta e seis vistas do Monte Fuji, série que me custou um largo desvio por entre os significados da montanha para o povo japonês. Fascínio pela variação na mínima repetição? Gosto pela coleção? Hosukai retratou cada uma de suas ondas ou montanhas em sua potência particular, captando algo entre violência e paixão.

Vi saltar uma onda na linha de fuga, que foi parar na capa do disco de Claude Debussy (1862-1918). Apaixonado pelo mar e pelas xilogravuras do Extremo Oriente, Debussy contava com uma cópia da “A Onda” no seu estúdio. A obra inspirou-o durante o seu trabalho para criar “*La Mer*”.

Minutos antes da primeira vez que te vi dançar, antes que esta “Grande Onda” em forma de dança, me atingisse (durante oficina 2011 no teatro Vila Velha em Salvador) lembro que disse ao grupo de artistas que você estava cansado da viagem e que estava triste pela catástrofe que há poucos dias atingira seu país e que por isso ia dançar! Vertiginosa dança no chão sem limites. Êxtase que Roland Barthes³⁶ (1915-1980) chama de “punctun”:

[...] é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra pra designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as imagens de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis, essas marcas, essas feridas” (BARTHES apud COLLA; FERRACINI, 1984. p.10).

O termo “punctun” é utilizado por Barthes para nomear um “detalhe” na foto que chama a atenção daquele que olha. Detalhe que punge, que toca.

Na lembrança ferida de meu corpo caminhavas para o centro da sala, reunindo seu cabelo no alto da cabeça, antes de iniciar sua dança. Em seu traje branco, (como de costume) levava grudado ao peito (na camiseta) a imagem

³⁶ Texto de Ana Cristina Colla e Renato Ferracini. LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP. www.studium.iar.unicamp.br/21/02.html –Consultado dia 15 de janeiro de 2013.

corroída pelo tempo de Kazuo Ohno ! Seguramente o mestre do butoh lhe acompanhava, naquele gesto de dança, que você oferecia ao grupo. Mais tarde encontrei este depoimento seu em entrevista do espetáculo “Shi Zen”³⁷, dirigido por você junto ao grupo Lume.

Sinta-se desconfortável. O corpo do não-problema não existe. Não fique confortável. O público quer ter algo de você. No palco tudo o que você faz é arte. Um tipo de arte. Não é vida real. Mas o que você deve sentir tem que ser real. Não é tudo sonho. No palco o sonho se torna realidade. (ENDO, 2004, em entrevista de “SHI ZEN”).

O mar invadia o espaço vazio da sala do Teatro Vila Velha. Desta vez o “Tsunami” vinha em nossa direção. Recordo-me que ao final de sua dança, uma pessoa perguntou se você estava improvisando. Para mim era claro que improvisavas, mas este improviso fresco e vigoroso trazia com ele um “mar de ancestralidades”. Aquela dança, tão pessoal, era sua, mas também era de Kazuo e de Hijikata e todos que sofrem a dor de uma catástrofe.

O mar é o elemento dominante da composição, do pintor Hokusai. Arte que toma a forma da onda, a qual se estende e domina toda a cena antes de deixa-la cair. Na gravura de “A Grande Onda” observa-se a enorme onda que ameaça um barco de pescadores, na província de Kanagawa.

A água, o mais flexível e ao mesmo tempo insistente dos elementos, tem sempre ondas. As ondas são a prática da água. Falar de ondas em separado da água ou da água separada das ondas é uma ilusão. Água e ondas são uma só. Uma mente com ondas não é uma mente perturbada, na verdade é uma mente amplificada. Este entendimento de corpo-mente amplificado, dilatado, potencializado, concentrado de energia, vi saltar de seu corpo-onda, sobre o grupo de expectadores.

O corpo dança revelando misturas, natureza e cultura, catástrofe e redenção, como numa perfeita articulação de saberes cruzados. Partindo deste entendimento de corpo borrado, aberto as misturas, dei início a uma tentativa de aproximação com “os corpos do Butoh”, elegendo como metáfora a ideia de “flutuação”. Flutuar, perturbar, deslocar, atravessar, penetrar, saltar no vazio. Entre um ponto e outro de equilíbrio, o que há? Pode um corpo dançar uma grande desgraça, um

³⁷ Espetáculo "Shi-Zen, 7 Cuias", do grupo LUME Teatro (Campinas - SP). Direção: Tadashi Endo. Estreou em 2004, no Göttingen (Alemanha) no VIII International Mamu Butoh Festival.

acontecimento funesto, a calamidade? Pode um corpo perturbado, dançar em choque? Entendo que os corpos do butoh são estes, capazes de dançar a adversidade, o flagelo humano e planetário.

Assumi o desvio como caminho interessando-me pelo “mundo flutuante de Ukiyo-e”. O mundo nos escapa em tudo que não conhecemos. Retratar um objeto incansavelmente, sempre descobrindo nele, uma nova perspectiva parece um bom caminho para começar a pensar num “treinamento para dançar”.

Artista navegador flutua entre penumbras e terras desconhecidas. Minha terra é meu corpo, desconhecido e cheio de bruma. “O mundo é repleto de véus complexos”, escreveu o filósofo Michel Serres (SERRES, 2001, p.78). O corpo também. Por meio das misturas entre ciência, filosofia, letras, que este filósofo forjou sua teoria da mestiçagem.

Podemos fazer quase tudo sem luz, nos lembra Serres, salvo escrever. “Escrever requer luzes! Viver se satisfaz com penumbras, ler e escrever exige a claridade”. Mas e dançar? Como seria dançar entre trevas?

Muitos cientistas interromperam suas atividades no campo da física atômica depois de Hiroshima, mas o filósofo Serres fez desta história de trevas, um caminho para reflexão. Revela-nos que Hiroshima foi um fato decisivo em seu percurso filosófico: “Hiroshima constitui o único objetivo de minha filosofia” (SERRES, 1999, p.25).

A questão da violência das guerras será como aponta sua biografia, uma de suas grandes preocupações filosóficas. Serres enuncia um caminho. O caminho do “terceiro instruído”, aquele que não se fixa numa coisa ou noutra, que não está num lugar ou noutro, mas sempre num terceiro lugar.

Recentemente vi uma série fotográfica de Eiko Hosoe³⁸ (1933) que ele chamou de “teatro fotográfico”. Uma mistura de fotografia com ukiyo-e. Imagens pictóricas projetadas nos corpos pintados de branco de jovens bailarinos do Butoh.

³⁸ Hosoe Eiko, fotógrafo japonês e cineasta que surgiu no movimento de artes experimental do pós-II Guerra Mundial Japão. Ele é conhecido por suas imagens psicologicamente carregadas, muitas vezes, explorando temas como a morte, a obsessão erótica, e irracionalidade. Colaborou com o escritor Mishima criando uma série de imagens eróticas centrada no corpo masculino, morto (Barakei, 1961-1962). Com Hijikata criou “Kamaitachi”, uma série de imagens em referência a um ser sobrenatural.

“Uki” quer dizer flutuação; “yo” que dizer mundo. “Yo” também pode ser entendido por desenho, estarei correta? A ideia presente nesta estética ukiyo-e parece sugerir-nos que os artistas são capazes de desenhar um mundo (tal como na visão budista) enaltecendo o caráter efêmero da vida. A arte Ukiyo-e buscava capturar a dinâmica fugaz de nosso cotidiano, está correto?

A dança butoh, surgindo trezentos anos depois mais parece com os terremotos e tsunamis que assombram o Japão atualmente. Vale a pena não perder de vista essa bela passagem de um Japão vivendo tempos mais tranquilos, na obra do escritor Ukiyo Monogatari (1660) que descreve nuances do conceito de ukiyo:

Viver só para este momento, concentrar toda a atenção na beleza da lua, da neve, das flores de cerejeira e das folhas do bordo; cantar canções, beber sakê, simplesmente abandonar-se ao prazer, flutuando, flutuando; não se preocupar minimamente com a pobreza próxima, afugentar todas as atribulações, comportar-se como a cabaça na corrente do rio: isto é o que chamamos de mundo flutuante (MEDEIROS apud GREINER, 2011).

Sua dança faz sentir a nostalgia deste mundo flutuante. Sutilmente, deixa escapar um frescor que “flota” sob os volumes de seu corpo concentrado e atento ao momento presente. Por alguns instantes as linhas que você desenha abandonam o expectador ao prazer, ou ao tormento, que advém do fato de aceitarmos ou não a vida como ela se apresenta. No mais dinâmico e perturbador estado de crise nossas vidas se apresentam em forma de uma “Grande Onda” que traz consigo um “Tsunami”. Dancemos o Tsunami!

Em física, a flutuação consiste no estado de equilíbrio no qual um corpo se encontra em repouso ou está suspenso na superfície de um fluido líquido ou gás. Uma onda é uma perturbação oscilante de alguma grandeza física no espaço e no tempo. Dançamos entre equilíbrio e perturbação no espaço-tempo. Corpo-água-ondulante. Água e ondas são uma só. Dança e perturbação também. Assim, nossa mente-corpo flutua nas ondas das perturbações incessantemente. Fisicamente, uma onda é um pulso energético que se propaga através do espaço ou através de um meio. A definição de “onda” em Física equivale a qualquer perturbação (pulso) que se propaga em um meio. Uma pedra lançada num lago provocará ondas em sua superfície. Essa onda se propagará em todos os sentidos até que se possa notar a perturbação atingindo as bordas.

Procurei entender melhor o termo "Tsunami" que provém do japonês. Tsu que significa "porto" (tsu, 津) e Nami que corresponde a "onda" (nami, 波). Muitos

textos antigos geográficos e oceanográficos referem-se a Tsunamis como "ondas sísmicas do mar". Tsunami: 津波, literalmente "onda de porto" ou maremoto, do latim, mare, mar, acompanhado de "motus", movimento. Posso sentir até agora, quase dois anos depois, os efeitos da perturbação que sua dança causou em mim.

CARTA II.

Flutuando sobre as ondas do mar sem fim que é teu corpo.

“Agora eu já sei da onda que se ergueu no mar

E das estrelas que esquecemos de contar...

O resto é mar, é tudo que eu não sei contar.”

Tom Jobim, em “Wave”.

Recentemente aprendi que em sua língua “Wataru” quer dizer “atravessar” e 駐 CHUU viajar com paradas, residir em novas terras. Está correto? Em caráter de expedição exploratória, esta carta se endereça rumo ao transitar de culturas. Mergulha em 沖 CHUU: oceano aberto, mar aberto, para subir ao céu como nuvens passageiras. Do alto contempla 注 CHUU que por derramar, irrigar, verter lágrimas, desagua na terra. Terra que tremendo, tira tudo do lugar, sacode, rompe e dirige-se para 宙 CHUU que aéreo, airoso, espacial, sideral, tudo memoriza em intervalos de tempo. Para escrever pra você tenho que primeiro atravessar as águas da memória e do desconhecido. Parto de 衷 CHUU: do íntimo, do coração, do sentimento, do centro equilibrado, em busca de 仲 CHUU: relacionamento, entre algo. Do Atlântico ao Pacífico, partindo das distâncias, busco estender as linhas atrás de um Japão imaginário.

Compreendendo que são múltiplos e singulares os corpos e diversos os corpos que dançam o butoh, ficamos cientes que só será possível fazer uma vaga e flutuante aproximação com o que aqui no Brasil chamamos butoh. Se algumas linguagens artísticas estão mais disponibilizadas, não é o caso da linguagem do butoh. É preciso tentar sobrepassar os obstáculos da tradução cultural e da linguagem. Há o problema da fascinação que cega e mistifica criando mais distâncias. Há o problema da curta duração das experiências. Há o problema dos breves encontros e contatos. Parece que o butoh é um campo fértil em problemas. Como você disse,

[...] Tudo vem do escuro para a luz, tudo tenta ir para luz, mas não é fácil. A flor cresce, mas não é fácil, vem da terra que é escura. Somos como as pedras, energia de pedra, nascendo de debaixo da terra, na escuridão. (ENDO, 2012, em DÓ).

Na primeira vez que vi você dançar, experimentei um breve, porém potente silêncio. Como nas linhas escritas na língua do “*Livro do Silêncio*”, do “*Livro de Cabeceira de Sei Shônagon*”³⁹. Linhas que sabem que “sussurrar pode ser um descanso do rumoroso mundo das palavras”. Fascinante obra da literatura clássica japonesa, escrita por Sei Shonagon (c.967- c.1017), dama de companhia da imperatriz Sadako. “Sei” é seu nome de família e “shonagon” significa “pequeno conselheiro”. O diário desta escritora, guardado dentro de um travesseiro, sobre o qual a autora encostava sua cabeça durante a noite inspirou-me neste desafio de escrever pra você...

吉野山
 とばかり花の
 これはこれは
 安原貞室

“Ah!

E isso foi tudo o que eu disse

Vendo as flores do Monte Yoshito!”

(TEISHITSU,1673).⁴⁰

Dança Flor, aroma, sons, sementes que ajudam a despertar nossa existência. Neste sentido, sua dança acompanhada de suas palavras, são como uma oferenda de flores. Destas que quanto mais escurece, mais perfumam. Como narcóticos e eufóricos. Dança flor-oferecida e recolhida. Inspirando a flor e a poesia, venho provando o prazer e o desafio de escrever sobre sua dança para você. Para

³⁹ Peter Greenaway (1942) cineasta inglês, lançou o filme “The Pillow Book” (O Livro de Cabeceira), inspirado no diário de Sei Shonagon” em 1995.

⁴⁰ Yasuhara Teishitsu (1610-1673) em seu célebre Haikai o poeta immortalizou o Monte Yoshino, na província de Nara. O Monte tem sido um dos locais mais famosos para apreciação das cerejeiras em flor (hanami).

escrever as linhas que seguem, voltei-me inúmeras vezes, para seu corpo dançando. Uma verdadeira batalha para tentar escapar dos clichês e modismos que concluem qualquer comentário sobre dança com duas palavras “forte e interessante”. Parafrazeando o pensador existencialista, humanista radical, Franz Fanon⁴¹ (1925-1961) “atribuo uma importância básica ao fenômeno da linguagem. Pois (dançar), falar é existir absolutamente para o outro”. (FANON, 2008, p.33).

Procurei-o também na memória de meu corpo, quando em contato com sua dança. Procurei-o por toda parte, nas fotos, nos escritos, nas práticas. E vi sair de seu corpo uma língua que eu não conhecia, mas me sentia convidada a investigar. Seu corpo convite pra dançar, compôs uma coleção infinita de coisas inapropriadas, seguidas de coisas irritantes, coisas surpreendentes e perturbadoras acompanhadas de coisas que perdem por que não podem ser comparadas, coisas esplêndidas. Aquela primeira dança seguida de outras, inaugurou uma viagem que intuo sem fim. Desta travessia onde nascem os escritos caóticos só na aparência, versos saltam da memória de teu corpo e passam a combinar-se com as memórias de meu corpo. Seguindo as pistas de suas palavras... “A luz da vela vai se apagar, mas o fraco pavio deixa rastro... Curta vela vida, longa vela luz” (ENDO, 2011)⁴².

O mais importante a deixar claro, é que obviamente nada que eu tente expressar aqui, é comparável com o infinito de sua dança, cheia de riquezas e belezas que sugerem silêncios felizes. BOOMMM! BIG EXPLOSÃO! Um breve intervalo, seguido de uma nova linha para dançar e ler ao som de Sarah Vaughan cantando “Wave”, de Antônio Carlos Jobim!

Dance. Quando estiver triste, dance! (ENDO, 2011)

Dança bomba que dilata poderosamente minha alma. Dança do Corpo-bomba, do Corpo-onda, que explode em perguntas,

Como você pode mostrar abertamente seu corpo?

Nós precisamos de honestidade.

⁴¹ Fanon, psiquiatra francês-argelino nascido na Martinica, tornou-se um filósofo revolucionário cujo trabalho é influente nas áreas de estudos pós-coloniais, teoria crítica e marxismo. Fanon apoiou a luta pela independência da Argélia e se tornou um membro da Frente de Libertação Nacional da Argélia. Sua vida e obra tem incitado e inspirado movimentos anti-coloniais de libertação por mais de quatro décadas.

⁴² Fragmento do texto escrito por Endo anexado ao programa do Festival Viva Dança (Salvador)2011.

Ninguém pode se esconder dentro do grupo.

Se deixar cair seu próprio corpo, é como dinamite...

(ENDO 2012, em DÔ).

Recordo-me de um momento no processo de criação do espetáculo “DÔ”. Você pedia aos atores do Bando do Olodum (Salvador, 2012) que experimentassem cair. Depois de um longo período de experimentações você demonstrou a queda com seu próprio corpo. Corpo dinamite, surpreendente, impactante. Chega sem aviso como Tsunami. Corpo e chão se entrecruzam fazendo tudo ao redor tremer...

Em uma oficina que Yukio Waguri⁴³ ministrou em São Paulo no ano de 2003, comentou o fato que “na dança a previsibilidade é monótona. *É interessante não poder prever o que vai acontecer no momento subsequente*” (WAGURI apud OKANO, 2003). De repente um acidente, um escorregão, uma queda que rompe a normalidade. Um esquecimento, um lapso, um impulso que muda tudo. O ator Renato Ferracini⁴⁴ (Grupo Lume/Campinas), que trabalhou junto a você no processo de criação do espetáculo “Shi Zen”, disse,

[...] na arte você puxa o público para uma zona de jogo, uma zona de turbulência e diz, fala comigo!...O espetáculo me convida a criar, a entrar, não numa relação de racionalidade, mas numa relação de afetações, aquela para buscar rizoma, outras possibilidades, outras relações... se você não criar comigo este espetáculo vai ser muito chato e é claro que para muita gente – é chato. Deixe-se afetar. A arte o tempo todo está dizendo deixe-se afetar por outras possibilidades. (FERRACINI, 2004, em entrevista de Shi Zen),

Aprendi com você, Tadashi, que o bailarino deve buscar a imprevisibilidade no seu próprio corpo. Nossa dança deve ter o poder de surpreender em primeiro lugar, a nós mesmos. Recordo agora suas últimas palavras quando estava encerrando o processo de ensaio de “DÔ”. Disse ao grupo, no seu habitual modo cortês e bem humorado, que você desejava somente “um pouco mais de loucura. Loucura que não quer dizer, desrespeito ao corpo...

[...] eu quero um pouquinho mais de loucura! Não somente força.

O tempo todo um pouco marginal, um pouco louco! Não é idiota, bobo.

⁴³ Waguri ficou conhecido no Brasil pelo CD-ROM que organizou com uma versão pessoal das lições de Tatsumi Hijikata.

⁴⁴ Fragmento do depoimento de Ferracini no vídeo do espetáculo “Shi Zen - Sete cuias”, produzido pelo LUME - Núcleo de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas, 2004.

E sim alegria extrema, radicalidade, “avant garde”! Traz uma tensão positiva, essa loucura, esse desejo. Eu tenho muito respeito por meu corpo. Eu escuto o que meu corpo quer. Eu também sou preguiçoso “very preguiçoso” mas se eu parar de trabalhar com a dança, meu corpo morre. Se eu estou muito preguiçoso... é melhor beber cerveja! Então eu vou lá e tomo cerveja e fumo. Muito chato! Não Tadashi! Eu digo a mim mesmo. Brigue com você mesmo. Não contra o outro, contra você.

Não desista não desista. (ENDO, 2012, em DÔ).

Loucura, entrega, dedicação, coragem. Quem busca encontrar em suas oficinas uma aula de dança com receitas para coreografar e mover o corpo, com certeza terá uma grande surpresa. Dança e vida absolutamente misturados em suas práticas. Dança e vida enquanto intensidades. Nada é artificial ou gratuito. Mesmo nos dias que você começava o ensaio de “DÔ” com um aquecimento corporal, parecia haver uma proposição existencial⁴⁵ envolvendo cada exercício. O encontro de cada um com a execução de um simples número oito (com braços, pernas, com os olhos, com o corpo inteiro) solicitava não apenas a concentração e a habilidade corporal, mas também uma atitude de abertura e presença. Uma dança pode demolir os muros de nossa percepção fechada?

Acompanhando o processo de “DÔ”, percebe-se o poder do choque, do espanto. Seu corpo e suas palavras como farol na imensidão das dúvidas.

Entre linhas de força que se opõe também se estendam linhas de atração. Atração magnética entre corpos que nunca se conheceram e que de repente dançam juntos. Atração entre corpos que nunca se encontrarão, a não ser no campo sagrado da criação ou do sonho. Que privilégio, poder presenciar este encontro de Tadashi Endo com Bando do Olodum! Aproveito para agradecer a oportunidade. Também presenciei você improvisando com o bailarino Antônio Nobrega (Viva Dança, Salvador, 2011). Entre dois países, entre dois ou mais artistas, entre poesia, entre abismos do tempo, entre escombros, entre mares... Apesar de estarem distanciados geograficamente a quilômetros, ainda assim, os corpos podem encontrar ressonâncias, complementariedades entre si. Isso foi o que constatei assistindo a você e Antônio Nóbrega compartilhando a cena soteropolitana.

Exercício de mestiçagem que interroga sem pretender respostas imediatas. Respeitando o que não se conhece, a cultura do outro, a dança do outro, a surpresa

⁴⁵ Existencial no sentido da filosofia humanista de Simone de Beauvoir e Sartre onde compreende-se que ser humano é ser capaz de expressar o poder de fazer livremente escolhas independente da influência da religião ou da sociedade.

do outro, produz conhecimento novo na base do reconhecimento do que não se sabe. Aprende de novo, recomeça, retoma, revisita a relação de onde partem novos objetos.

A partir da obra de Boaventura de Sousa Santos (1940)⁴⁶, “A gramática do tempo” (2006), podemos entender que “tudo que existe, existe porque é construído”. Construção que para o autor equivale dizer “pôr em relação e em interação” (SOUZA, 2006, p.149). Deste modo constato que um processo de criação, não pode ser reduzido à soma de seus elementos heterogêneos mobilizados para criar. Um processo de criação é um campo de experiências e de forças, onde “objetos transformam-se quando colocados em novas situações, seja adquirindo novas propriedades sem perder as que os caracterizavam, assumindo identidades novas que permitem a sua reapropriação em novas condições” (SANTOS, 2006, p.149). No processo de “DÔ” pude observar que a dança, o entendimento de corpo e a encenação podem tornar-se objetos partilhados. A partilha se torna possível porque emerge neste território de passagem, onde nada é fixo, tudo está sujeito a transformar-se. Até o último dia de ensaio de “DÔ” observei que as portas de sua composição mantiveram-se abertas a mudanças, sugestões, ajustes. Como você sugeria ao Bando do Olodum nos ensaios, precisamos de um pouco mais de loucura e coragem. Ao menos no campo da arte, devemos arriscar às misturas, os devaneios, as irracionalidades que pressionam as linhas de demarcação. Quem provaria reunir e misturar no mesmo terreiro Candomblé e Butoh? Butoh-Borrão? Não estou dizendo que vocês fizeram isso em “DÔ”, principalmente porque nenhuma das partes envolvidas estava interessada em nomear e classificar o que faziam. Pareciam mais impelidos numa busca de diversidade que pressupõe conhecimentos e trocas. Que ninguém nos fale do que é pequeno!

Suspendendo os hábitos e rotinas, fazendo sobressair à simplicidade, bem como a exuberância dos corpos e a extravagância do temperamento brasileiro, com sua presença você conduziu a todos para um estado permanente de suspensão. Como nas “bifurcações prigogineanas” de Ilya Prigogine⁴⁷ que aposta nas ações individuais como cruciais para a mudança da história e da cultura. O cientista

⁴⁶ Seus escritos dedicam-se ao desenvolvimento de uma Sociologia das Emergências, procurando valorizar as mais variadas experiências humanas, contrapondo-se a uma “Sociologia das Ausências”, responsável pelo desperdício da experiência – como exposto em seus livros “Renovar a Teoria Crítica” e “Reinventar a Emancipação Social”.

⁴⁷ Cientista Belga-russo, Prêmio Nobel de Química de 1977.

escreveu a “*Carta para as futuras gerações*”, onde anuncia em tom profético, “[...] os dados não foram lançados e o caminho a ser percorrido depois das bifurcações ainda não foi escolhido. Estamos num período de flutuação no qual as ações individuais continuam a ser essenciais”. (PRIGOGINE, 2001, p. 19).

Vejo sua passagem pelo Grupo Bando do Olodum como uma dessas bifurcações. Neste breve contato entre culturas distintas, foi possível lançar entre todos os envolvidos, o que me pareceu a virtude de sua linha de trabalho, a chama emancipatória!

Sousa Santos (2006) explica que a mestiçagem consiste na destruição da lógica, onde relações de poder são substituídas por autoridade partilhada, que ele chama de autoridade mestiça. Em face do calor do mestre, do amigo, do par, capaz de aquietar e ao mesmo tempo reascender o fogo do autoconhecimento, o artista deve procurar sua emancipação.

Dance sozinho. Cada um tem seu caráter! Cada um tem que achar sua própria linguagem. E não mudar no meio. Pode dançar direto para o público. Ache claramente seu estilo, sua própria linguagem e não mude no meio. Ninguém é bom ou ruim cada um é original! (ENDO, 2012, em DÔ).

Partindo da margem do Oceano Atlântico como quem flutua entre as Galáxias do poeta brasileiro Haroldo de Campos⁴⁸ (CAMPOS, 1975, p. 120), “nesse martexto por quem os signos dobram” (CAMPOS, 1975, p.120), posso afirmar que se já resulta difícil expressar claramente nossas ideias para quem conhecemos mais difícil pode ser tentar qualquer comunicação entre desconhecidos que não falam a mesma língua. Mas há que esticar as linhas e a alma. Talvez seja este o ofício do artista, criar linhas magnéticas!

Esta carta que endereço a ti tem pretensões de texto galáctico, por assim dizer, texto procedente de um duplo movimento de contração e de expansão, de idas e vindas, que configuram a respiração, e o ritmo espontâneo desta linguagem que nos aproxima: a dança! Uma vez mais a água volta a invadir e molhar estas linhas. Dança que revela “um corpo em linha d’água que se transparenta quando o papel encorpa e deixa ver esta epiderme” (CAMPOS, 1975).

Entre todos os corpos aquele que mais facilmente se magnetiza e que também comunica melhor a energia de que é portadora é água. Nesse sentido

⁴⁸ Dentre os autores brasileiros contemporâneos que se dedicaram a uma reflexão acerca do barroco destaca-se, o poeta, tradutor e criador do movimento concretista, Haroldo de Campos (1929-2003).

tomamos consciência de que os corpos estão imersos em ondas eletromagnéticas. O Sol, nossa maior e mais importante fonte de energia espalha calor e luz através de ondas eletromagnéticas. As ondas transferem energia de um ponto para outro, de um corpo para outro. Ondulatória é a parte da Física que estuda as ondas. Ondas do mar, ondas de luz, ondas sonoras...

Teu corpo-onda reverbera luz que também é energia radiante! Talvez por isso Deleuze e Guattari afirmem que a arte produz “seres de sensação”. Deleuze nos ajuda a entender que arte “não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 62).

Durante os ensaios de “DÔ” observei sua dedicação e concentração, buscando captar o sentimento de cada artista, o caráter de cada um. Recordo-me que explicava aos artistas do Bando,

Esta roupa do corpo. Corpo-roupa que cobre nossa alma. Ninguém pode ver essa alma. Eu nunca vi. Mas tenho certeza que todos temos alma. Quando você dança, continuamente tem que se fazer a pergunta. Para que eu posso dançar? Eu quero dançar minha alma invisível. Nós não temos outra chance. Temos que dançar até nossa morte. (ENDO, 2012, em DÔ).

Uma obra de arte, uma pintura, uma dança, até mesmo um ensaio, é uma espécie de “campo eletro-magnético” onde forças contraditórias, porém organizadas, pelas manipulações (de performers e diretores) exprimem-se por ações. Penetrando no mundo de Franz Anton Mesmer (1734 -1815) compreendemos que tudo no Universo é atração magnética. Mesmer, físico alemão, médico e magnetizador, publicou várias cartas sobre a cura magnética, esclarecendo a sua tese de doutorado, e as enviando como divulgação, a alguns médicos: “*Carta ao povo de Frankfurt*”, “*Carta a um médico estrangeiro*”, “*Cartas sobre a cura magnética*”. O físico foi certamente um visionário que já as voltas de 1766, defendeu a tese: “*Dissertatio physicomédica de planetarum influxu in corpus humanum*”. “*Da influência dos planetas sobre o corpo humano*”. Sustentava a teoria de que o homem, sendo feito da mesma substância que o universo está sujeito a influências oriundas do infinito. Para ele um fluido magnético misterioso emanaria das estrelas enchendo todo o universo, influenciando todo o equilíbrio ou a força vital dos organismos vivos. A má distribuição desse fluido seria a causa das doenças.

De onde te escrevo, ao lado das janelas com vista para o Atlântico a bruma torna tudo variável. Conta-se que o Atlântico tem montes de bruma, distâncias

banhadas em vaga neblina. Michel Serres salienta “aquilo que cobre é também coberto pela bruma” (SERRES, 2001, p.65). Neste imenso país continental que é o Brasil, somos todos filhos das misturas e do sol. A bruma passageira e calorenta entorpece os corpos e os perturba em sua vagueza. Entre os artistas, encontramos exímios navegadores das brumas, que intuem que as demarcadas linhas que delineiam as fronteiras, não sejam exclusivamente linhas divisórias, mas lugares de comunicação. Artistas são cada vez mais convocados a assumir a missão de converter fronteiras em lugares de circulação da informação e de intercomunicação. Ainda que clandestinos ou esporádicos estes lugares onde a cultura do outro, se apresenta como uma infinita linha de luz e sombras são cada vez mais necessários a saúde de nossa civilização. Como no poema “*Elevação*” Charles Baudelaire, em “*As Flores do Mal*”⁴⁹,

Depois do tédio e dos desgostos das penas
 Que gravam com seu peso a vida dolorosa,
 Feliz aquele a quem uma asa vigorosa
 Pode lançar às várzeas claras e serenas;
 Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz,
 De manhã rumo aos céu liberto se distende,
 Que paira sobre a vida e sem esforço entende
 A linguagem da flor e das coisas sem voz!
 (BAUDELAIRE, 1976)

Depois que lhe conheci, não posso mais concordar completamente com o poeta. Imagino que você também discorda dele no que tange ao esforço. Assistir suas danças tem sido como receber um novelo pra desenrolar as próprias linhas, cruzando-as em outras linhas que, não param mais de se traçar e multiplicar, numa espécie de explosão de fogos de artifício no céu! Mas esta festa, esta missão, este desvelamento de si mesmo, não brota sem esforço! Esforço de memória fugaz, do que resta da lembrança de sua “Dança-Flor de Fogo” que me levou para passear

⁴⁹ Charles Pierre Baudelaire (1821 - 1867). Poeta e teórico da arte francesa, considerado um dos precursores do Simbolismo.

entre cata-ventos e florestas. Assim parece ser seu corpo quando você dança: encontro da ternura e da tristeza num mar mais silencioso.

Antonin Artaud na antológica “*Lettre à la Voyante*”, escreve a carta que é também um poema lírico que suspeito antever a sua Dança-flor de fogo.

Fogueiras cresciam na direção do céu. Embaixo, as danças já haviam começado, diante dessa beleza finalmente concretizada, dessa beleza de imagens fulgurantes como vozes num subterrâneo iluminado. Senti que meus esforços não haviam sido vãos. (ARTAUD, 1985)

Antes de sair na captura destas esforçadas linhas pergunto-me o quê, de importante, poderá ser dito a respeito de sua dança, depois do que disse o mestre Kazuo Ohno pra você?

“Sua dança é sobre luz e linha. Assim disse Kazuo Ohno”
(ENDO, 2011, durante oficina no Viva Dança).

CARTA III.

Dança-luz. Nas linhas secretas de desorientação e des-territorialização.

Não saberia dizer quem estava enfeitado, se a montanha ou eu. Pode ser que eu tenha nascido com um corpo atormentado, ilusório como a imensa montanha; mas é um corpo cujas obsessões servem para alguma coisa; e percebi, na montanha, para que serve a obsessão de contar. Não houve sombra que eu deixasse de contar ao vê-la dando voltas ao redor de alguma coisa; e muitas vezes. Foi somando sombras que cheguei até estranhos lugares. - *Artaud, em A Montanha dos sinais.*

Luz que dança ao som de “Love Supreme” de Jonh Coltrane.

Iluminado Artaud que já era pós-moderno: ao propor um corpo fragmentado, ou como diria Deleuze, “cheio de buraquinhos que se multiplicam”, ele já sonhava com a desterritorialização, que aponta para uma multiplicação de perspectivas e de sentidos. Ao ver sua dança evoco as palavras de Artaud, perante a “montanha dos sinais”. Em “*Os Tarahumaras*” (1955), Antonin Artaud, deixou um belo exemplo de narrativa poética de viagem e de antropologia participante, registrando sua tentativa de viver outra cultura e não apenas observá-la. Experiência que lhe custou caro. Em “*A Montanha dos Signos*” ele nos deixa um exemplo de quando não são mais os produtos da cultura que formam um discurso, mas sim a própria natureza. Montanhas, pedras, abismos, tudo é linguagem e tem sentido na obra de Artaud e na sua também.

Ter a oportunidade de conhecer algumas de suas práticas de dança, é como Hommi Bhabha escreveu, encontrar-me “na presença de um terceiro espaço, a condição necessária para a articulação da diferença cultural” (BHABHA, 2005). O filósofo Michel Serres também fala deste “terceiro lugar” como sendo o lugar mestiço, onde espantos e novidades impedem o fechamento e o acabamento dos processos incessantes de abertura e troca. Você chama seu butoh de “Butoh-MA”.

O “MA” não é um intervalo, mas um processo de comunicação. O “MA” é um jeito muito particular de se pensar a metamorfose do corpo, porque considera a “invisibilidade” como parte da comunicação. O mínimo de movimentos. O “Butoh-MA”, o “estar entre”, é, evidentemente, muito importante para mim e está diretamente conectado com minha vida, porque minha vida é “estar entre”.⁵⁰

O tema da desterritorialização absoluta que se refere ao pensamento e à criação chama a atenção de alguns artistas. Os filósofos Deleuze e Guattari afirmam

⁵⁰ ENDO, em entrevista concedida a Valmir Santos, publicada na Folha de São Paulo, 2004.

que o pensamento se faz no processo de desterritorialização. Pensar é desterritorializar dizem os filósofos! Para se criar algo novo, é necessário romper com o território existente? Dançar convoca uma estreita relação com as rupturas? Para Deleuze e Guattari “pensar não é nem um fio estendido entre o sujeito e o objeto, nem uma revolução de um em torno do outro. Pensar se faz antes na relação entre o território e a terra” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.113). Os autores estão propondo pensar os encontros, os agenciamentos que se dão “entre os fluxos e as intensidades de desejo”, investigando como eles se inscrevem na própria terra. E o que é a terra do dançarino? Explicam os filósofos que, para que o pensamento exista, é necessário um solo, um meio. Esse solo, esse meio, é a própria terra. “O território é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI e ROLNIK, 1986:323). Como foi expresso por Artaud em “*Acabar com as Obras-Primas*”.

Neste instante, num só golpe, se faz noite em cena. A Terra treme. O trovão rugue, com relâmpagos que fazem zig-zag em todos os sentidos e nos zig-zags dos relâmpagos se vêem todos os personagens que começam a correr: abraçam-se uns aos outros, caem na terra, se levantam e correm como loucos. (ARTAUD, 1983, p.75).

Artaud propõe um teatro “onde as imagens físicas violentas golpeiem e hipnotizem a sensibilidade do espectador pego pelo teatro como por um turbilhão de forças superiores.” (ARTAUD, 1983, p. 75). Ele escreve, “Correm como loucos meio a estrondos e relâmpagos”. Em “*Surrealismo e revolução*” palestra pronunciada no México em 1936, Artaud diz, “toda vez que a vida é tocada reage através do sonho e de fantasmas”. Trata-se da “recusa desesperada de viver tendo, no entanto que aceitar a vida” (ARTAUD, 1983, p. 88).

Considerando que os estratos que compõem um livro, um corpo, uma dança, até mesmo essa carta, contém intensidades, como partículas que circulam dentro de um organismo, entendemos que todo sistema, todo organismo vivencia um processo de desconstrução de seu próprio texto, criando novas referências, ou novos agenciamentos, montando uma nova rede de contatos com conceitos antes desconhecidos. Neste interim, exatamente neste ponto onde celebramos o contato com a informação nova e desconhecida é que saltam as palavras ausência/presença; representação/repetição, imitação/recriação, que sempre tornam a realidade ambígua.

A arte se alimenta de ambiguidades, o território na arte pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. “A espécie humana está mergulhada neste infinito movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.323). Não sem esforço. Nada está dado. Deste modo esforçado, refletir sobre a dança, poderá nos fazer entender os corpos como transacionais?

Considero o corpo-transacional porque carrega as marcas das diversas experiências e memórias de deslocamentos, de interrupções, de bruscas rupturas. Corpo-conjunto de operações, crises, cisões e separações, em caráter de transação. O corpo está sempre em trânsito, sempre se desfazendo, se decompondo. Ante a finitude dos processos ele estremece. Treme entre perder-se e encontrar-se.

Em 1937, Antonin Artaud, é tido como louco. Internado em vários manicômios franceses sendo transferido após seis anos para o hospital psiquiátrico de *Rodez*, onde permanece ainda três anos. Em *Rodez*, Artaud estabelece com o Dr. Ferdière, médico-responsável do manicômio, uma intensa correspondência. Uma relação ambígua se estabelece entre os dois: o médico reconhece o valor do poeta e o incentiva a retomar a atividade literária, mas julgando a poesia e o comportamento de seu paciente muito delirante, o submete a tratamentos de eletrochoque que prejudicam sua memória, seu corpo e seu pensamento. Nas inúmeras cartas que escrevia Artaud, durante os quase dez anos que passou confinado entre um hospital e outro, estão às linhas imersas da luta contra o corpo impotente da anatomia e da medicina. Artaud fez ressurgir nos seus textos este devir corpo-sem-órgãos, infinitamente potencial, criativo, inventivo e rebelde.

Caminhando em direção aos corpos do butoh, seguindo a linha traçada por Artaud, não é mais preciso pensar num corpo com identidades fixas “o corpo sem órgãos não para de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras” (DELEUZE, 2006, p.23). O corpo precisa passar pelas multiplicidades caóticas, ou seja, desvencilhar-se das amarras que o aprisionam. Gilles Deleuze em “*Diferença e repetição*” (2006), explica,

[...] o corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização. Piolhos saltam na praia do mar. As colônias da pele. O corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades (DELEUZE, 2006, p.23).

CARTA IV.

Dança nas linhas de um sonho fantasmagórico.

Sobre seu corpo, você disse,

Um corpo acordado e desperto que sabe exatamente onde estou, mas meu corpo move independente de mim, não que eu não o controle, é como se meu corpo se tornasse independente de mim. Neste momento meu corpo está tão aberto para tudo e todos, talvez vazio, que algo, ou alguém começa a usar meu corpo. Meu pai entra no meu corpo e dança. (ENDO, 2012 em DÔ).

Assim como Artaud inventou uma dança corporal de signos sobre a página, Hijikata Tatsumi tomou suas lembranças particulares como motivos para dançar. De algum modo, arrisco-me ao tentar seguir Hijikata! Venho procurando também colocar todos dentro de meu corpo. Desde então ando povoada de “Mishimas, Tadanoris, de Artauds e Deleuzes”, uma lista infinita. A bailarina Yoko Ashikawa, principal discípula do mestre, corrobora nesta perspectiva das multiplicidades que nos compõem, ao comentar sobre Hijikata:

Ele percebeu que não podia ficar sozinho e continuar a dançar, por isso ele encontrou mais gente dentro de si mesmo. (ASHIKAWA apud BAIOCCHI, 1995, p.32).

Desde que comecei a me interessar mais pelos saberes que atravessam o butoh, entendi que o corpo é esse Uno-Múltiplo, esse conjunto de quantidades de força com diferentes qualidades sempre em relação com outras quantidades e outras qualidades de força. Deste modo, o corpo do artista que dança faz-se pela relação com tudo que lhe atravessa. O corpo exprime-se em relação a outros corpos, tocar e ser tocado, ver e ser visto, sentir e dar-se a sentir, afetar e afetar-se. Impossível dizer o que é um corpo dançando, porque ele está sempre escapando, se metamorfoseando e há sempre um vestígio de pequenas percepções que escapam a qualquer denominação.

O filósofo da dança Jose Gil, trata a percepção do corpo humano, sempre carregada de uma carga afetiva: “percepcionar é transferir, entrar em relação de transferência” (GIL, 1997, p. 182-183). O artista ao dançar percorre essa linha de sensações vivenciando “novas” sensações, como se abstrai, isto é, concentra-se no que está a realizar, vivencia de certa forma um outro mundo. Um mundo-devir onde a comunicação flutua acima de tudo num acordo e contaminação de afetos entre pessoas, por concordâncias ou choques, por filtragem, por subjetivações.

Mugen é a palavra japonesa para “infinito”, correto? Também pode significar 夢幻, “sonho”, “fantasia” e “visão”? Infinitum Corpus! Sonho de um corpo múltiplo e misturado de outros corpos. Visão de amplitude e complementariedade. Corpos de luz, de energia, células, moléculas, partículas...E o que é infinito? Infinito é o corpo em sua possibilidade criadora. Infinito é o corpo do butoh que se metamorfoseia. Homem-mulher-criança-mãe-mar-rocha-caracol-areia-vento-lama. Nós não sabemos exatamente, mas “infinito” é uma palavra que usamos para indicar “alargamento”. Alargar da nossa consciência para a viabilidade, desordenada e inesgotável que nos rodeia. Corpos encarnam infinitas formas,

[...] quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269).

Um corpo alargado e consciente é um corpo glorioso.

Há danças que são um fio que não termina. Um fio que não termina pode ser a morte de um ente querido que não apaga sua presença como onda do mar batendo nas pedras sem parar. Nós terminamos nossas vidas com a chegada da morte. Mas a vida está repleta de minúsculas e ininterruptas mortes. Todos os gestos que fazemos, as palavras que dizemos, todas as nossas criações caminham para a morte.

Para a socióloga Avery Gordon (1997), que escreve sobre a guerra, prisão, e outras formas de expropriação, explorando as conexões entre a história, horror e assombração, os fantasmas são todos aqueles fins que não terminaram... Gordon se refere, por exemplo, ao fim da escravidão que não terminou com o escravagismo. Ou o fim da colônia que não terminou com o colonialismo. Uma guerra que não deixou de ser perpetrada... Um evento que não sai de nossa mente. Os fantasmas são para Gordon, os corpos enterrados impropriamente, porque descartados, esquecidos pela história. Corpos que brotam do chão, provocando desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos.

Se o corpo alcança uma linha de fuga, linha que é como explosão de linhas ele atravessa o muro, como quem sai do buraco negro?

“Os fantasmas prolongam a matéria da história para uma concretude espectral, que faz o passado reverberar e atuar como contemporâneo do presente” (GORDON, 1997).

Será que esta ideia corresponde de certo modo a sua ideia de fantasmas?

Nesta paisagem tropical que é o Brasil, encontrei Gilberto Freyre⁵¹ (1900 - 1987) que vê nossa terra povoada de fantasmas. Diz ele, “sob o passado e o presente, fantasmas da escuridão saídos dos porões das casas-grandes, do tronco, dos confessionários” (FREYRE, 1933, p.17). Fui procurar mais informações a respeito deste tema dos fantasmas e assombrações na cultura brasileira e encontrei um mundo se abrindo por meio de Gilberto Freyre. Refere-se ao culto aos mortos ativando este mesmo imaginário da assombração, pois: “abaixo dos santos e acima dos vivos ficavam, na hierarquia patriarcal, os mortos, governando e vigiando o mais possível à vida dos filhos, netos, bisnetos” (FREYRE, 1933, p.16). Mais adiante esclarece:

As casas grandes acabaram sempre mal-assombradas, com cadeiras de balanço se balançando sozinhas; com barulho de pratos e copos batendo de noite nos aparadores; com almas de senhores de engenho aparecendo aos parentes ou mesmo estranhos pedindo padres-nossos, ave-marias, gemendo lamentações, indicando lugares com botijas de dinheiro. Eram barulhos de louça que se ouviam na sala de jantar; risos alegres e passos de dança na sala de visita; tilintar de espadas; ruje-ruje de sedas de mulher; luzes que se acendiam e se apagavam de repente por toda a casa; gemidos; rumor de correntes se arrastando; choro de menino; fantasmas do tipo cresce-míngua. (FREYRE, 1933, p.17).

Fantôme, Fantasma. Do grego phântasma, aparição, visão, sonho. Este tema dos fantasmas, que salta de suas danças, puxa uma linha espantada que penetra num mundo desconhecido. Monstros assustadores e monstros divertidos, absolutamente estéticos, deformidades, risonhos, sarcásticos, todos começaram a dançar ao redor de mim. Como num passeio ao parque de diversões, comecei a ver no fundo da caixa preta, do palco italiano ou da sala de ensaio onde você dançava (no Teatro Vila Velha, em Salvador) um zig-zag de seres fabulosos! Enquanto você dançava eu podia ver, “uma espécie de enorme dente fálico com três pedras no cume e quatro buracos na face externa; e vi, desde o começo, todas essas formas passarem aos poucos para a realidade” (ARTAUD, 2000, p.39). É possível que você veja outros

⁵¹ Freyre foi escritor, ensaísta da interpretação do Brasil sob ângulos da sociologia, antropologia e história. Foi também jornalista, autor de ficção, poeta e pintor. Seu primeiro e mais conhecido livro é Casa-Grande & Senzala, publicado no ano de 1933.

monstros... Também comecei a perceber a passagem do vento ou o calor solitário de um deserto. Com o tema dos fantasmas talvez você pretenda mostrar mesmo a vida cotidiana; a maneira como, nos tornamos escravos de nossos desejos e escravos cegos de nós mesmos. Temos corpos-fantasmas? Relações-fantasmas? Desejamos a liberdade que só pode ser experimentada por nós como aparição, visão ou sonho fantasmal? Por isso os Fantasmas? Eu nunca tinha pensado antes em danças e fantasmas lado a lado. E disto se trata, dança que pensa o que quer e convida para dançar juntos, “orixás e yokais” (fantasmas em japonês). Como você disse,

Existe limite? A energia não vem só da gente...“BUTOHORIXAS” ...muitas historias da humanidade olhando através do muro.(ENDO, 2012 em DÔ).

Soube que antigamente no Japão as pessoas gostavam de se reunir sob a luz de mil velas e contar contos de terror... Choque, susto, grito, medo, tremor, dor, todos ao redor de ti, começaram a dançar também, esta dança sem nome que vou chamar de selvagem!

CARTA V.

Dança da terra vermelha. Na linha que dá noção transcendental

Com janelões abertos em três direções, aquelas ruínas não abrigavam do temporal. Ao contrário convidavam o vento e a chuva a entrar, deixando-os livres para executar seu bailado selvagem. A vasta paisagem do Oceano Pacífico, tinha sido limitada pelas nuvens carregadas de chuva, mas enquadradas neste rebordo escuro e difuso, as ondas em fúria expondo dorsos brancos faziam, antes imaginar uma imensidão selvagem desprovida de fronteiras. - *Mishima, em Mar inquieto.*

Segundo o sentido dado por Simone de Beauvoir (1980), a transcendência está vinculada ao contínuo movimento subjetivo de superação do dado do mundo e lançamento de si ao novo, enquanto que a imanência é atribuída à ausência do movimento, à não realização do lançamento do ser em direção ao não constituído ainda, e então o ser continua a ser o que já está dado – o mesmo. As Linhas que seguem abaixo em busca da transcendência podem ser lidas ouvindo “Lua, lua, lua, lua, lua” de Caetano Veloso, na voz de Virgínia Rodrigues...

Lua, lua, lua, lua
Por um momento meu canto contigo compactua
E mesmo o vento canta-se
Compacto no tempo... (VELOSO).

Fascinantes histórias parecem rondar o imaginário japonês, como por exemplo, as que dizem que leva mais de cem anos para uma cauda de raposa aparecer. De um modo geral o mundo chama de sobrenatural ou espiritual, tudo que envolve entidades como fantasmas, demônios ou deidades. Em religiões pré-históricas, existe o animismo ou a veneração dos mortos. Em muitas culturas, fantasmas malignos e perturbadores são diferenciados dos espíritos benignos envolvidos na veneração aos mortos. Parece que no Japão o mundo dos vivos e o dos mortos estão muito próximos, é verdade? E a relação com o sobrenatural, com o que não é ordinário e não obedece às regras do homem neste mundo, vai muito além do antropomorfismo⁵². No Japão vida, energia e sabedoria podem habitar em uma “pequena lanterna de papel azul”!

Venho aprendendo que para o povo japonês, tudo tem seu espírito próprio, como “o Aoandon”, ou como uma “Raposa Kitsune”, um dos tantos animas mágicos

⁵² Antropomorfismo é uma forma de pensamento que atribui características ou aspectos humanos a Deus, deuses, elementos da natureza, animais e constituintes da realidade em geral. Nesse sentido, toda a mitologia grega, por exemplo, é antropomórfica.

da cultura nipônica. Aoandon é um youkai japonês certo? Um espírito que representa as cerimônias de agradecimento? Durante as cerimônias, as velas são postas dentro de uma lanterna de papel azul, para criar um clima de mistério. Raposas e seres humanos têm vivido próximos desde o Japão antigo; numa convivência que deu origem a lendas sobre essas criaturas. Kitsunes são associadas com a figura do Deus Xintoísta, “Inari”, Deus do arroz, da fertilidade, da agricultura, das raposas e da indústria, servindo como suas mensageiras. Esta função de mensageira oficial reforçou o significado sobrenatural da raposa. A qualidade física mais notável da Kitsune são suas caudas, quanto mais caudas uma kitsune tiver mais velha, sábia e poderosa ela é. A relação com o tempo, à duração e a atenção a este espaço-tempo que acontece entre um objeto e outro, um gesto e outro, chama atenção na cultura japonesa. Lembro suas palavras,

Continue, continue concentrado no mesmo, não mude, aprofundando a sua dança, aquela que você sente. Isso é o ritual... continuamente repetindo. E não se esqueça... a dança precisa de uma adrenalina, como salto em altura! O artista precisa da preparação para concentrar e entrar profundamente. Porque quando você está concentrado, seu corpo muda! Vamos tentar mais uma vez! (ENDO, 2012, em DÔ).

Uma raposa que leva cem anos para que sua cauda possa aparecer me faz pensar em Ohno. Continue, como Kazuo Ohno, dançando, até os braços da Morte, em uma cerimônia cósmica! Dançando como um feto na neve, que se despe de sua própria pele e a estende pelo caminho. Ohno insistiu em vida, mesmo quando a morte era iminente e lentamente lhe roubava a mobilidade. Confrontando a morte em cena, em suas performances dançando até seus 94 anos, buscou a resistência da vida perante os chamados da morte. Continue, continue exaustivamente, não pare, não pense, não critique, siga enquanto lhe apraz e siga adiante quando a muito quisera ter parado.

Escreveu André Breton no “Manifesto Surrealista” (1924), “continue, confie no caráter inesgotável do murmúrio”. Ah se pudéssemos driblar o tempo... Mas tudo que podemos é seguir o rastro deixado pelo rabo da raposa. Você acha possível seguir o rastro destas duas raposas Kazuo e Tatsumi? Poderão estes espíritos ser captados por meio dos fragmentos que ainda restam espalhados pelo vento? Falas e gestos carregam ambivalências e contradições. Há linhas de tensão e oposição flutuando o tempo todo adiante de nós. Linhas de Hijikata que revela,

Minha dança se originou em um lugar que não tem afinidade com santuários xintoístas e templos budistas.[...] Eu nasci da lama. (HIJIKATA, apud BAIOCCHI, 2005, p.50).

E não foi na lama que nasceu o lótus? Então não será natural que as células de Hijikata resguardem os traços da forte presença “espiritual” que o Japão carrega? Como delimitar com rigor estas separações e não perceber nesses corpos que dançam o Butoh influências da tradição Zen? Sabemos que butoh não é yoga nem meditação, mas se pensarmos, por exemplo, na prática Zazen onde se treina abrir mão dos pensamentos e do diálogo interno, trazendo a mente de volta à respiração, talvez se possa estabelecer relações com o corpo que dança o butoh?

Ao dançar, a respiração torna-se mais fácil e profunda, e a mente repousa naturalmente. Quem dança sabe que este “naturalmente”, é fruto do trabalho e da dedicação do artista, que não esquece o quanto somos condicionados, do momento em que nascemos até o momento em que morremos. Podemos pensar o dançarino como um escavador nato de si mesmo e da pequena bolha-mundo que lhe cerca? Escavador que, se não é, precisará aprender a sê-lo. Submetido a uma espécie de “rito da destruição do estado anterior”, o artista que dança parece ter que demonstrar de fato que é filho da lama, capaz de imprimir sobre si mesmo o vasto mundo das formas que o circundam e afetam.

O filósofo japonês Kuniichi Uno (2012), escreve a respeito do butoh de Hijikata e Min Tanaka explicando que no contexto em que esta dança surge “era preciso, ao mesmo tempo, inventar a dança e redescobrir o corpo” (UNO, 2012, p.61). Pensar em continuidades e metamorfoses desata o fio que conduz aos primórdios do butoh de Hijikata? Dizem que Hijikata soube encarnar “Kamaitachi”, o espírito do vento cortante, que assombrava o povoado de sua infância. Nas fotos, de Eikoh Hosoe publicadas em 1969, podemos ver Hijikata, como um errante fantasma espelhando a paisagem austera que os agricultores enfrentavam.

Permita-me compartilhar um pouco da cultura indígena de meu país. Conta à lenda que entre os índios Yanomamis, vivia a Lua no corpo de um grande pajé-xamã. Quando ele morreu, ela saiu a vagar pelo céu, mas regressou a terra para comer a cinza dos seus ossos. Quando a viram, os parentes do pajé dispararam flechas contra ela, mas as flechas caíram por terra, sem feri-la. A lua se esquivava delas, escondendo-se atrás das nuvens. Mas no final de tantas tentativas uma flecha

a alvejou e a Lua começou a sangrar sobre a terra. Dessas gotas de sangue nasceram os Yanomami.

De todas as etnias da Amazônia, os Yanomami são indubitavelmente uma das mais estudadas e conhecidas. Yanomami significa homem, gente ou espécie. Quem não for Yanomami é “nape”, isto é, “forasteiro”. Para os Yanomamis somos forasteiros, o que pode ser lido como “gente de quem é preciso tomar cuidado, gente perigosa”. Este sim parece ser um comportamento universal, ver o outro como “estranho perigoso”. É possível que o Butoh e sua dança façam parte deste estranhamento? Quero dizer, há algo de perigo, algo de bélico, explosivo, cruel manifesto nas danças do butoh? Uma marginalidade, que nasce nos corpos e atravessa o corpo de quem a testemunha? Dança testemunho grotesco dos temas tabus, dos males, dos feios-belos, dos gritos, dos vazios.

Entre os povos indígenas do Brasil há o respeito à terra, não só como chão sagrado, local de sobrevivência física, mas também como morada dos espíritos. Davi Kopenawa, pajé do povo Yanomami, afirma,

[...] dentro das serras moram os espíritos da natureza. E entre as serras têm os caminhos dos Xapori. Ninguém vê, só pajé conhece essas ligações. As serras são lugares sagrados, lugares onde nasceram os primeiros Yanomami, onde suas cinzas foram enterradas. (KOPENAWA, 2004).

Entre os Yanomamis, homens e mulheres cortam o cabelo negro e liso em forma arredondada e se tosam. Costumam pintar o corpo com uma série de corantes. Nas expedições de guerra, os homens se pintam de “negro fumo”, cor que para eles simboliza a noite e a morte. Quando uma mulher está de luto, deixa de pintar-se de vermelho, usando pintura negra sobre as maçãs do rosto, por um ano. E para algumas de suas festas, untam a pele com argila branca. Explica o pajé Davi,

Nós, Yanomami, que somos xamãs, vemos e conhecemos a floresta. Depois de tomar o poder alucinógeno de suas árvores, nós vemos. Fazemos os espíritos da floresta, os espíritos xamânicos, dançarem suas danças de apresentação. Os espíritos xapiripê dançam para os xamãs desde o primeiro tempo e assim continuam até hoje. Eles parecem seres humanos, mas são tão minúsculos quanto partículas de poeira cintilantes. Para poder vê-los deve-se inalar o pó da árvore yākōanahi muitas e muitas vezes. Leva tanto tempo quanto para os brancos aprender o desenho de suas palavras. O pó do yākōanahi é a comida dos espíritos. Quem não o ‘bebe’ dessa maneira fica com olhos de fantasma e não vê nada.

Os espíritos xapiripê dançam juntos sobre grandes espelhos que descem do céu. Nunca são cinzentos como os humanos. São sempre magníficos: o corpo pintado de urucum e percorrido de desenhos pretos, suas cabeças cobertas de plumas brancas de urubu rei, suas braçadeiras de miçangas

repletas de plumas de papagaios, de kujubim e de arara vermelha, a cintura envolta em rabos de tucanos. Milhares deles chegam para dançar juntos, agitando folhas de palmeira novas, soltando gritos de alegria e cantando sem parar. Seus caminhos parecem teias de aranha brilhando como a luz do luar e seus ornamentos de plumas mexem lentamente ao ritmo de seus passos. Dá alegria de ver como são bonitos! Os espíritos são assim tão numerosos porque eles são as imagens dos animais da floresta. Todos na floresta têm uma imagem: quem anda no chão, quem anda nas árvores, quem tem asas, quem mora na água... São estas imagens que os xamãs chamam e fazem descer para virar espíritos xapiripe.

Estas imagens são o verdadeiro centro, o verdadeiro interior dos seres da floresta. As pessoas comuns não podem vê-los, só os xamãs. Mas não são imagens dos animais que conhecemos agora. São imagens dos pais destes animais, são imagens dos nossos antepassados. (KOPENAWA, 2004)⁵³.

Encontro uma relação entre os rituais indígenas e o butoh, no que tange as metamorfoses.” Você disse:

Metamorfose é a finalidade da dança. Os mortos também são energia, nada acaba mesmo os que já morreram continuam como energia. “DO”, movimento que não para nunca, nossa existência não para nunca! (Endo, 2012, em DÔ).

Na mitologia japonesa o Kitsune é, sem dúvida, um dos yokais mais poderosos e uma das suas habilidades mais fascinante é a de mudar de forma. Entre os indígenas Karimés, acredita-se que quando ficamos com medo, não amamos. Deste modo entendem os Karimés que “neste momento não estamos xamã”. O xamã é um curador que incentiva o autoconhecimento, a transformação, e a auto-cura. O xamanismo é constante em diversas manifestações indígenas brasileiras. A palavra “pajé”, de origem Tupi, se popularizou na literatura de língua portuguesa em referência ao “Xamanismo ou Pajelança” que pode ser compreendido como a comunicação com os encantados e entidades ancestrais através de cânticos e danças. Perante esta cultura milenar me pergunto quem afinal é o fantasma? A narrativa do pajé Koppenawa fala, com efeito, dos “olhos de fantasma” dos não-xamãs. A alusão aqui é aos espectros dos mortos (porepë), ele explica,

Quando o sol sobe no céu, os xapiripë dormem. Quando ele começa a descer, à tarde, para eles a aurora começa a surgir. Eles despertam todos, inumeráveis, na floresta. Nossa noite é para eles o dia. Enquanto dormimos, eles se divertem, dançam. E quando falam de nós, chamam-nos espectros. Aparecemos aos seus olhos como fantasmas, pois somos semelhantes a estes. Eles os xapiripë nos falam assim: “vocês são estrangeiros e

⁵³ Fragmento do texto de Eduardo Viveiros de Castro, “A floresta de cristal’: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”, publicado por Cadernos de Campo - Museu Nacional, Rio de Janeiro.

assombrações, porque vocês morrem. (KOPENAWA; ALBERT, 2003, p. 68)⁵⁴.

Tanto na fascinação de Artaud pelas práticas xamânicas, como na relação de Hijikata com a natureza, e gestos de seu povo, o que parece interessar a ambos é a arte como zona de confronto com a nossa civilização e um possível efeito que essas criações possam causar alterando nossa percepção e nossa consciência de vida. Talvez por isso não se possa dançar sempre, nem a todo tempo? Porque ao dançar deslocamos nossas consciências, e não podemos fazer isso o tempo todo?

Temos de sentir, mas não só na imaginação; temos que sentir também com nosso corpo. É isso que “DO” significa. “[...] o ideograma japonês de “DO” é formado por dois lados que se unem: no lado esquerdo está a palavra peso e no direito a palavra poder, que também pode ser entendida como energia. Então o significado do sinal é “energia pesada”; o movimento é “energia pesada”. [...] mas esse movimento deve ser também como o vento. (ENDO, 2012, em DÔ).

Sua dança Tadashi parece convocar uma espécie de “zona de espaço sagrado”. Penso que quando você dança, conversa com os espíritos. Dança que inaugura um espaço sagrado porque convida distintas energias pra dançar junto contigo. Porque se há zonas de medo, de exceção, de derrota, também há zonas do sagrado. Não me esquecerei das suas súbitas danças, entre um café e outro, no Teatro Vila Velha, durante os ensaios de “DÔ”. Danças que transcendem porque almejam o desenvolver de si mesmo. Dança-lua-iluminada de sangue, como nas palavras do pajé Davi, que faço minhas,

Foi a minha vez de despertar. Eu era ignorante, não sabia das coisas, mas depois de ter tomado yākōana (alucinógeno), meu fantasma caminhou, guiado pelos espíritos xamânicos da floresta. Eu vi a floresta sendo destruída. Então comecei a querer protegê-la. (KOPENAWA & ALBERT, 2003, p. 68).

A floresta era o corpo.

⁵⁴ Ibidem.

CARTA VI.

Dança do corpo-nuvem. Nas linhas da imensidão sem fronteiras e nas linhas de perigo e de resistência.

O que circula no mundo ou no interior dos corpos, chamamos de informação ou de espíritos animais? O vento é o portador das misturas, penetram no corpo as misturas... espíritos animais sobrevoando a colina.
Michel Serres

O corpo quando dança se eleva ao buscar o rumo em meio às trevas, ama as pequenas percepções, em graus baixos. Dança que pergunta ao corpo: O que amas então, extraordinário estrangeiro, hein? O corpo-dançarino responde: Amo as nuvens... As nuvens que passam lá, ao longe. Lá no alto, maravilhosas nuvens! No “Mar inquieto” de Mishima,

[...] nuvens galopavam no céu escuro e, com elas, luz e sombra iam e vinham, incessantes. Uma onda chegou e molhou a tira do tamanco do rapaz, que absorto na contemplação do céu, não percebera sua aproximação “ (MISHIMA, 2002, p.62).

Permita-me Tadashi, traduzir e compartilhar essa passagem de seu livro,

Um dia meu avô levou minha avó para a fronteira da China com a Mongólia (onde ele trabalhava como policial). Ela sentou-se e não disse nada. Depois de muito tempo, minha avó, perguntou a meu avô: por que você me trouxe aqui? Ao que ele respondeu:

Você vê o limite? Vivemos neste lado de cá, e do lado de lá também as pessoas estão vivendo.

Mas eles não estão autorizados a vir aqui e não estamos autorizados a ir lá.

Estamos cheios de tristeza e as pessoas de lá também têm problemas. Mas você vê o céu?

O céu não tem limite. Os pássaros e todos os animais não têm limites. Eles são livres. Quando você observa o céu, os problemas e desejos humanos parecem ser tão pequenos e sem importância. Há coisas muito mais importantes. Será esta a razão por que eu estou sempre viajando? (ENDO'S, 2008, p.58).

Um dos projetos do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud era encenar “A Conquista do México”; só que em vez de encená-la, Artaud foi vivê-la! Nem Artaud, nem Hijikata Tatsumi eram conservadores, não estavam interessados na restauração de alguma cultura tradicional. Ambos propuseram inverter e começar a olhar o que é vivo, mutante, em transformação, ainda que a partir de um corpo que

sabe que não escapará da morte. Corpo-vivo-morto, que morre todo dia e nos faz pensar que são os fluidos, as comunicações, as relações, o que está prestes a desaparecer na primeira lufada de vento. Todo objeto (energia, partículas, informação) assim como qualquer domínio são, pois, “nuvens”, formas fechadas e abertas, que perambulam entre estabilidades e instabilidades, onde o que importa são as passagens e as interconexões. Pode-se apreender uma língua, uma ciência, uma técnica, mas o que é volátil, não pode ser capturado, escapa à linguagem. Apesar disso, pode-se “compor” fora do sólido, no flexível, no flutuante, da mesma forma como a natureza compõe. Uma dança-nuvem para dançar “fora dos tapete” como você sugere.

Recordo-me que logo nos primeiros dias dos ensaios de “DÔ”, você disse ao Grupo Bando,

Se alguém fica fazendo constantemente alguma coisa e vem outro e faz a mesma coisa e mais outro, começa a nascer um ritual. O ritual em qualquer lugar é sempre conectado com Deus, agradecemos aos Deuses algo que ele nos deu. Nossa vida existe neste chão, que é composto por deuses, orixás... Nossa vida começa nesta base, a gente briga, faz indústria, trabalha, constrói casas, e nesta vida temos vários desejos e esperanças. Para mim o que interessa não é a religião, me interessa esta base, este chão! Você vê o chão? O chão não tem limites. (ENDO, 2012, em DÔ).

CARTA VII.

Linha para acreditar no que se faz.

Perdi-me no labirinto para melhor me encontrar.

Os destroços do céu desabam sobre mim,

Tremor de pensamento.

Murilo Mendes, em Poema Deslocado.

Perseverança foi a palavra subliminar que esteve presente nos ensaios de “DÔ”. Perseverança para atravessar o mar de novidades, o mar de dores que cada corpo tem que suportar, o mar de dúvidas. Perseverança dos pescadores no pequeno barco adiante de “A Grande Onda”. Perseverança para reconstruir o nordeste japonês pós-tsunami. Yoshito Ohno (OKANO, 2003)⁵⁵, contando a respeito da experiência que teve ao visitar um orquidário nipo-brasileiro, comenta a respeito da perseverança. Encontrou orquídeas que consumiam sete anos de cuidados diários para nascer uma primeira flor. Se treinamos como a flor durante anos, o corpo internalizará este objeto de tal maneira que este passará a existir na nossa dança, mesmo estando aparentemente ausente? Na primeira linha de seu livro,

何を信じている

***Believe in what you do
Acredite no que você faz
(ENDO’S, 2008, p.5).***

Uma vez eu lhe disse: Adoro seu livro! Nesta oportunidade talvez eu possa escrever algumas linhas sobre este sentimento. Das linhas oriundas da língua portuguesa, que não sabe comportar-se como o haikai, simples e breve, saltam minhas memórias-palavras banhadas de barroquismos que forçam os traços desta correspondência a se arriscar entre divagações. O traço distintivo do Barroco que certamente atravessa o caráter do povo brasileiro é a dobra que vai ao infinito. É

⁵⁵ De Michiko Okano (Assessora cultural da Fundação Japão) doutoranda em Comunicação e Semiótica da PUC, em notas do workshops de: Yoshito Ohno, Akira Kasai e Yukio Waguri, realizados em São Paulo, no SESC Consolação (2003).

possível que este escrito não passe de um “atrevimento Macunaímico” (anti-herói nacional que celebra a preguiça e o ócio) para celebrar o encontro entre estranhos e nos fazer dançar “o samba do crioulo doido”⁵⁶. Esfumando os contornos num jogo de fazer, desfazer e refazer como nos poemas de Haroldo de Campos (1984) flutua sua dança que rompe o equilíbrio estável do signo, num constante deslocamento dos corpos “planetas desorbitados que abandonam suas elipses para inserir-se em outras orbitas” (CAMPOS, 1984, p.127). Dança que aparenta surgir do nada. Pode uma dança nascer do nada?

Venho aprendendo que danças sempre nascem do agora e do muito antes. Nascem nas elipses, antes do próprio dançarino que faz nascer a dança, antes de ti, antes de nós. Deleuze (2002) diz,

[...] o corpo não está jamais no presente; ele contém o antes e o depois, o cansaço e a espera. O cansaço, a espera, mesmo o desespero, são as atitudes do corpo. Sentimos alegria quando um corpo se encontra com o nosso e com ele se compõe; inversamente, sentimos tristeza quando um corpo ou uma ideia ameaçam nossa própria coerência. Encontramo-nos numa tal situação que necessitamos recolher apenas o que acontece ao nosso corpo, o que acontece à nossa alma, quer dizer, o efeito de um corpo sobre o nosso, o efeito de uma ideia sobre a nossa. (DELEUZE, 2002, p. 25).

Efeito vertiginoso que sua dança provoca.

Saio perseguindo sua dança, acompanhada de Mishima, em uma viagem atrás das “Linhas de Eros”. Em grego “Ερως; no panteão romano “Cupido”, o Deus grego do amor. Contigo compreendi que para seguir dançando também é necessário o prazer. Prazer de seguir traçando e retraçando as linhas entre lembrar e esquecer, entre repetir e inovar.

Sem Eros a dança é inofensiva. Não dance sempre a mesma coisa que você gosta. Dançar não é nadar suavemente na música, todo mundo faz isso, a música é como um tapete, todo mundo dança no tapete. Experimente dançar do lado de fora do tapete. (ENDO, 2012, em DÔ).

Recordo o que respondeu ao grupo (durante oficina em Salvador) quando perguntaram o que era butoh?

O que foi aquilo que você dançou? ”, perguntou Hijikata a Kazuo. Ao que Ohno respondeu: “Dancei o que você disse que era para dançar, dancei o

⁵⁶ O “Samba do Crioulo Doido” é uma paródia composta pelo escritor e jornalista Sérgio Porto, em 1968, para o Teatro de Revista, em que procura ironizar a obrigatoriedade imposta às escolas de samba de retratarem nos seus sambas de enredo somente fatos históricos. A expressão do título é usada, no Brasil, para se referir a coisas sem sentido, a textos mirabolantes e sem nexos.

Butoh, dancei violência e Eros. (ENDO, 2011, em oficina durante Viva Dança).

Afinal, quem manipula a linha do butoh? A violência, a paixão? Algo mágico e misturado entre as cuias? Experimento estender uma linha fictícia entre você e Mishima. Como você, o escritor teve o privilegio das viagens para fora do Japão. Ele provou o Brasil, em duas viagens as voltas de 1950. Ele escreveu: eu amo profundamente os brasileiros, sob a luz desse país luminoso, sem sombras de decadência (MISHIMA, apud KUSANO, 2005, p. 80). Em português “decadência” é o ato ou efeito de cair num estado ou condição inferior ou pior; deterioração, degeneração moral. Será possível dançar sem as sombras da decadência? Dançar poderia nos ensinar a ver matizes nas sombras? Espalhadas e vagando, sombras de corpos desconhecidos, sombras de aprisionados, sombras sem destino, corpos fracos, corpos fortes. Mas e quando um corpo é luminoso, para onde vai sua sombra?

A dança destaca o caráter efêmero dos fenômenos. Ao dançar confirmamos o fato que cada passo é um momento inicial e final em si mesmo. Na construção das danças que você faz surgir, nossos corpos caminham pela vida entre linhas firmes e tênues, cambaleando, rumo à luz e atraídos pelas sombras. “O prazer da vida brasileira é algo que os japoneses deveriam imitar...” escreveu Mishima, “mas mesmo que eu visite o Rio de Janeiro mais uma vez, este momento inicial não ressuscitará de novo” (MISHIMA, apud KUSANO, 2005, p.77).

Um corpo-rizoma, uma dança-rizoma, desincorporado, que não começa nem conclui, se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. “Não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte.” (DELEUZE, 1996, p.169). Corpo-Linha que se esforça para desenhar mandalas, uma onda sobre o Japão e uma flor de lótus!

Árvores para lembrar dos antepassados...frutos e flores.

Flor que se move num outro tempo, diferentes do nosso”.

(ENDO, 2012, em DÔ).

“Hanabi” é a palavra japonesa para nomear os fogos de artifício, não é? Palavra composta do encontro de dois corpos. Um corpo que diz “flor” e outro que

diz “fogo”. Sua dança me ajuda a ver o botão transformando-se em flor. Sonho de homem-flor, na cena, nas salas de ensaio, nos escritos, nos discursos, onde seja possível criar zonas oníricas. No início da primavera é costume em sua tradição admirar as belas flores rosadas. Esse costume recebe o nome de Hanami⁵⁷, isto é, “olhar as flores”.

Na profundidade sombria deste mundo, profundamente enraizados, a parte superior dos lótus está erguida em face à totalidade da luz. O lótus nasce envolto de lama, perdido em nevoeiros espessos, assim como o homem perambula por entre o caos, caminha entre forças criadoras e destruidoras. Dança do velho sentado bebendo saquê sob a árvore. Velho que sabe que se houver uma queda de pétalas, as pessoas estarão contentes e com sorte! Talvez o butoh seja uma Dança-Hanami, que nos faz olhar a flor que nasce oculta em cada ser. Talvez seja um caminho particular, “KADO”, caminho de flor... Dançar é criar caminhos, contextos para cruzar linhas que não param de interferir em outras linhas.

Diversas linhas se apresentaram nesta correspondência interminável. Corpos e danças nas linhas de fuga. Linhas de errância no espaço cotidiano das fronteiras que não paramos de inventar. Butoh, linha de extremidade ou linha de frente, onde só é possível a experiência da proximidade com a diferença. Cada espécie, cada indivíduo, cada corpo que dança tem as suas linhas. Nas linhas que nossos corpos traçam, algumas são costumeiras. Um cozinheiro se habitua a linhas distintas de um escritor, um bailarino de dança afro tem costumes diferentes de um bailarino clássico, e assim por diante, um pintor, um dentista, cada um em sua linha singular. E o que seria uma linha errática? Há momentos que perdemos algumas de nossas linhas. Há momentos que perdemos muitas linhas. Momentos que saímos da linha, da tendência. Entramos nos desvios, nos becos, nas curvas sinuosas de um labirinto cheio de fantasmas. Explodimos, implodimos.

A arte flutua nestas linhas de errância entre sonho e realidade sem distinção. Existem linhas de inspiração! Hijikata, Kazuo, Min Tanaka, Takao Kusuno, Tadashi Endo... Interesse-me na atitude de Hijikata que se retirou em determinado momento de sua vida para sua cidade Natal. Quando estava às voltas de seus 40 anos deu início a uma nova etapa de vida que culminaria em novas etapas de sua produção

⁵⁷ Hanami – Cerejeiras em Flor, filme de 2008 da diretora alemã Doris Dörrie que Endo dança e coreografa.

artística. Hijikata parece ter trilhado um caminho bastante retirado das tendências artísticas de sua época. Será que retirar-se do cotidiano é uma necessidade elementar para escavar o *butoh*?

“Dance”! Dance como fumaça!
(ENDO, 2011, em oficina durante Viva Dança).

Eu ainda não sei dançar como a fumaça. Espero um dia experimentar esta arte, encontrar os rastros destes passos, agora apenas posso recordar do poema de Garcia Lorca em mais perguntas,

Mas, por quê? Por que me atormentas? Se me transformasse em lesma, tu te transformavas em onda do mar, ou em alga, e se quiseses uma coisa muito longe, para não desejares beijar-me, tu te transformavas em sol. Mas, e em faca? (LORCA, 1991, p.611).

Sucessivas metamorfoses foram sugeridas desde que tomei contato com a sua dança. Tu te transformas em fumaça, eu me transformo em olho-de peixe-lua. Tu te convertes em lua cheia e eu que te observo e quero aprender contigo, captá-lo, comê-lo vivo (moda antropofágica de minha cultura). Se eu me convertesse em maçã? Ou em água viva para carregá-lo colado a minha pele pegajosa...

Nesta longa travessia de dois anos de navegação, constatei que há corpos que grudam. Corpos que se sentem inexplicavelmente atraídos por outros corpos. Será o tal magnetismo? Você me perguntou uma vez qual era o magnetismo que me atraía até você. Espero ter iniciado esta resposta, que não pretendo pontuar com conclusões. Com você também aprendi a apreciar as reticências... Constatei que o corpo, a vida e as obras de arte não param de se atualizar pelo mais variados motivos. A dança pode ser *“Obra Aberta” (1962) como no livro escrito por Umberto Eco que reúne uma coletânea de ensaios a respeito das formas de indeterminação, nas poéticas contemporâneas. Você demonstrou abertura em “DÔ” (2012) convidando cada artista do Bando, a participar ativamente na construção do objeto artístico. Obras de arte pulsam vida ao dialogarem com os acontecimentos do cotidiano. Corpos também. Obras são como um grande tecido onde se combinam e recombina assuntos que dizem respeito à humanidade. Assim como na proposição do semiótico Thomas Sebeok⁵⁸:*

⁵⁸ Thomas Albert Sebeok nasceu em Budapeste, Hungria, em 09 de novembro de 1920, morreu 21 de dezembro de 2001.

Todos os seres vivos são interligados de maneira altamente organizada. Esta ordem é mantida pela comunicação. A comunicação é o atributo da vida que retarda os efeitos desorganizadores.. De modo que a comunicação pode ser descrita como a transmissão de qualquer influência de uma parte de um sistema vivo para outra, produzindo mudança. São mensagens sendo transmitidas. O processo de troca de mensagens, ou semiose, é característica essencial de todas as formas de vida na Terra. É a capacidade de conter, replicar e expressar mensagens, de extrair o seu significado, o que de fato distingue as criaturas vivas das não vivas. (SEBEOK, 1991, p.22).

Danças que não pretendem o fim das linhas, porque infinitas, preferem ser desesmaranhadas em novas danças. Ofereço, por fim, este fragmento de "*Pequenos Poemas em Prosa*" (1869) enviado por Charles Baudelaire (1821-1867), para seu amigo Arsène Houssaye (1815-1896)⁵⁹.

Nós podemos interromper onde quisermos, eu os meus devaneios, você o manuscrito e o leitor sua leitura; porque eu não impeço a vontade contestadora de cada um no curso interminável de uma intriga superfina. Tire uma vértebra da coluna e as duas porções dessa fantasia tortuosa se reunirão sem dificuldade. Parta-a em numerosos fragmentos e você verá que cada um pode existir isoladamente. Na esperança de que alguns desses pedaços serão os mais vivos para agradá-lo ou distraí-lo, eu ousou dedicar-lhe a serpente inteira. (BAUDELAIRE, 1869).⁶⁰

Por fim ou por quase recomeço, entrego-te a "Linha Kakekotoba". Linha que pede desculpas por minha falta de brevidade. Linha "kakekotoba", da técnica verbal japonesa. Kake vem do verbo kakeru, pendurar. Kotoba é palavra. Palavra que tem um sentido suspenso, além do comum. Kakekotoba que diz respeito a passagem de sua linha de luz e fumaça entre minhas linhas de vida, nela deixando seu perfume. Linha que deixo suspensa e flutuando entre nós se esforçando para dizer-dançar num só ato... Uns olham para o alto, cometas, luas, galáxias...

Outros olham de banda, lunetas, luas, sintaxes. De frente ou de lado, sempre tem gente olhando, olhando ou sendo olhado. Outros olham para baixo, procurando algum vestígio do tempo que a gente acha, em busca do espaço perdido. Raros olham para dentro, já que dentro não tem nada. Apenas um peso imenso, a alma, esse conto de fada. (LEMINSKI, 2000)⁶¹.

⁵⁹ Arsène Houssaye escritor francês, poeta e homem de letras. Também é conhecida sob o pseudônimo Alfred Moss.

⁶⁰ Fragmento de "Pequenos poemas em prosa" de Charles Baudelaire. Um das mais importantes obras de Baudelaire, ao lado de "As flores do mal", este livro (que é também conhecido como "O spleen de Paris") é uma reunião de escritos do autor publicada postumamente, em 1869.

⁶¹ Paulo Leminski (1944-1987), o Rimbaud-curitiba, um caipira-cabotino, interiorano, políglota e cósmico.

CARTA-DANÇA PARA QUEM NÃO PODE RESPONDER AOS DANÇARINOS TAMANDUÁS E A TAKAO KUSUNO



CARTA olhos para Morte

[...] aos 39 anos, Hijikata atravessava um período de introspecção, com uma dieta de leite, sopa e missô, fazendo bronzamento artificial para preparar esteticamente o corpo, como fizera Mishima, antes de morrer. (GREINER, 1998, p.25).

Meu olhar entende que você Takao, elegeu olhar a dança e os corpos brasileiros através do olho de um tamanduá. Criando seu próprio Butoh-tamanduá, Butoh-Come-Formiga que nasce em terra estrangeira! Butoh no exílio? Qual é terra do Butoh? Não poderia ser a terra de Pina Baush em sua Sagração da Primavera? Aquele bater dos pés na terra, não pretendia acordar os mortos e os vivos assim como nas origens do Butoh? Como driblar esta suspeitosa submissão e mitificação que naturalmente se estabelece com os mestres que já morreram (e aos produtos gerados a partir deles), sem que se tornem assombrações pra nós? Tal como o filósofo Walter Benjamin formulou em muitos de seus textos: "vivemos na impossibilidade de voltar ao que já acabou e da necessidade de reelaborar a memória como uma problemática do presente, mesmo que seja ela resultado de um declínio" (BENJAMIN, 1986, p. 195). Perante o declínio Benjamin afirma que os autores /artistas precisam buscar formas de expressão que atuem e tragam em sua estrutura contextos sociais vivos. E este foi também o principal chamado que Cristine Greiner problematizou para mim, quando iniciava esta tentativa de aproximação com o butoh...

Você, Simone, está lidando com uma experiência de morte, não apenas porque o butô sempre discutiu o corpo morto, mas porque são os fantasmas que mobilizam a sua experiência. A grande questão é como tornar esta experiência viva, localizada em seu contexto, sem permanecer submissa a essas assombrações e aos produtos gerados a partir delas que vem sendo comercializados por toda a América Latina. (GREINER, 2012)⁶².

É provável que alguns questionem o porquê de voltar ao que aparentemente já está encerrado. Aos mortos a morte! Porque tentar reavivar os mortos ou experiências passadas? Talvez, porque nossas experiências se constituem, justamente através deste contato reiterado com o passado, pela possibilidade da experiência das gerações passadas serem comunicadas às gerações atuais e

⁶² Palavras de Greiner no parecer da qualificação em agosto de 2012, UFBA, Salvador.

futuras. Conseqüentemente, estas discussões sobre tudo que de certo modo tenta trazer de volta o que passou, são também proposições lançadas às gerações futuras, numa retomada da tradição que afirma a importância destes eventos especiais seguirem repercutindo. Refiro-me às experiências celebradas como dias de festa, que se destacam do desenrolar cotidiano do tempo. Experiências dignas de rememoração. Sob este prisma a memória, não é entendida somente como a recordação de uma experiência vivida no passado, e sim como atualização do presente. Visitar antigas experiências reitera o cruzamento das linhas do tempo numa espécie de comunicação entre passado, presente e futuro. Segundo Walter Benjamin, seria esse o contato com o passado almejado pelas correspondências de Baudelaire. Seguindo as linhas de Benjamin:

O belo é, segundo sua existência histórica, um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado. O ser-capturado pelo belo é um ad plures ire como os romanos chamavam a morte. A aparência no belo consiste, para efeito dessa caracterização, em que o objeto idêntico buscado pela admiração não se encontra na obra. Esta admiração recolhe o que gerações anteriores admiraram na obra. (BENJAMIN, 1989).

No mundo antigo, onde os livros ainda não existiam, as pessoas tinham que se lembrar. Daí o artifício entre os budistas da criação dos sutras, que pretendem transmitir uma máxima de forma quase telegráfica, de modo que as pessoas possam se lembrar por séculos, passando de geração em geração. Recordar, para que a máxima, que cada sutra expõe, tentando capturar apenas o essencial, permita que a mensagem passeie, viajando e estendendo-se nas linhas do tempo. Conta à tradição budista que Buda Shakyamuni propagou o “Sutra do Lótus” por oito anos. Depois de sua morte, os discípulos que o acompanharam, enfrentaram a tarefa de transmitir as gerações futuras os ensinamentos que Buda havia exposto durante quarenta e cinco anos. Nesse sentido cada pessoa é um ouvinte. Cada pessoa é um leitor do mundo.

Sutra, palavra que quer dizer fio. Um Sutra é um fio que nos dá o mínimo a ser lembrado, porque a respeito da memória humana, sempre há diversos perigos a vencer. Há o perigo de esquecer algo, há perigo de ignorar algo fundamental, há perigo de acrescentar uma ínfima mudança que poderá alterar tudo. Por estas razões os budistas criaram estas “pequenas máximas”, pequenas sementes para cultivar. Todo aprendizado deve considerar que as sementes precisam de solo fértil para crescer. Nossos corpos também, para florescer. Há sementes que caem em terras cheias de pedras. Sementes caem sem parar em diferentes solos. Memórias

puxam memórias, histórias carregam outras histórias, memórias enlaçam histórias, histórias que contam memórias.

Na Índia antiga, onde nasceu o budismo, que mais tarde se expandiu até a China e o Japão e depois ao mundo, a palavra escrita era considerada vulgar e predominava a ideia que os ensinamentos sagrados não deveriam ser gravados na forma da escrita, deveriam ser memorizados e transmitidos oralmente. A primeira assembléia para recopilar os ensinamentos de Buda, aconteceu num lugar chamado “A Gruta das Sete Folhas”, na Índia Oriental, apenas três meses depois da morte de Buda Shakyamuni. As regras disciplinares que os monges deveriam seguir foram preservadas em textos conhecidos como “Vinaya”, e os ensinamentos, deram origem aos “Sutras”. Tradicionalmente os Sutras iniciam com a frase... “Assim escutei”.

O motivo das linhas, que seguem abaixo, é estimular o estudo de si mesmo neste processo contaminatório com o butoh. Contaminar-se com liberdade daquilo que nos atrai: butoh, capoeira, candomblé, enfim, para frente para trás ou de viés namorando as linhas do tempo e da cultura. Não há como escapar: a dança que fazemos, por mais que se lance para longe, diz respeito ao lugar onde estamos, diz respeito ao que somos. Não temos como usufruir a experiência do outro a não ser tornando-a própria, corporalizando-a. Como ser singular? Em fluxo contínuo, reconstruímo-nos o tempo todo, a partir de referências pessoais sempre banhadas de tudo que nos atravessa. Neste sentido a Dança faz-se parecer com tsunami que vai arrastando tudo por onde passa. Então gostaria de perguntar a você Takao, que trabalhou dentro e fora do Japão acerca das diferenças de um corpo que dança butoh no Japão e outro que dança butoh fora do Japão.

Puxando as linhas da pesquisadora Fabiana Britto, “as informações não permanecem intactas no tempo, expandem-se continuamente no mundo, replicando-se sempre que as condições do meio forem favoráveis á sua atividade interativa” (BRITTO, 2008, p.85)... “os acontecimentos ou obras são descontínuos, entre si, porque não são versões melhoradas de seus antecessores, mas sínteses transitórias das relações de coerência acumuladas no ambiente, ao longo do tempo” (BRITTO, 2008 p.94) Ao que conclui mais adiante, “nesta concepção coevolutiva, a história não tem fim” (BRITTO, 2008, p.95).

Kazuo morreu no dia primeiro de junho de 2010 em Tóquio. Morreu com 103 anos de insuficiência respiratória. Pina Bausch morreu, em junho de 2009. O Ankoku

Butoh nasceu com Hijikata em 1959 ao dançar Kinjiki. (Cores Proibidas) inspirado no romance de Yukio Mishima. O escritor, na manhã antes da sua morte, escreveu: “a vida humana é finita, mas eu gostaria de viver para sempre”. Em 25 de Novembro de 1970 aos 45 anos, cometeu “seppuku”. Buda nasceu 563 a.C. e sua morte data de 483 a.C. Akaji Maro nasceu em 1943 e fundou “Dairakudakan” em 1972. Em 1973, Hijikata apareceu pela última vez no palco como artista convidado de Dairakudakan em “Myth of the Phallus”. Morreu abruptamente de insuficiência hepática em janeiro de 1986, com a idade de 57 anos. Paulo Leminski foi um estudioso da língua e cultura japonesas e publicou em 1983 uma biografia de Bashô. Morreu em 7 de junho de 1989, em consequência do agravamento de uma cirrose hepática que o acompanhou por vários anos. Denilto Gomes um dos mais importantes bailarinos de sua geração nasceu em 1953 em Sorocaba e lá morreu, às vésperas de completar 41 anos, em 1994. A Cia. Tamanduá nasceu em 1995. Takao Kusuno e Felicia Ogawa morreram no Brasil. Tadashi Endo nasceu em 1947, está vivo e escreveu recentemente no programa de sua apresentação durante o “Viva Dança” (Salvador, 2011) este fragmento abaixo,

Nós estamos unidos nesse sentimento de existência absoluta
 O tempo é visível e palpável para nós. A luz da vela vai se apagar
 Mas o fraco pavio deixa rastro
 A cera o protege
 Dar algo ao invés de tirar
 As pessoas que morreram nos carregam
 É por isso que estamos em pé sobre esta terra
 Obrigado aos mortos. (ENDO, 2011).

Como podemos estar preparados para a interrupção? Interromper nossos projetos, nossos discursos, mas também interromper nossos hábitos, automatismos, enveredar em uma nova via que nos leve a investigar o corpo de um modo pessoal e autêntico. No artigo intitulado: “*O colapso do corpo a partir do Ankoku butô de Hijikata Tatsumi*” a autora Christine Greiner (2005) comenta a posição do sociólogo Zygmunt Bauman (2003), que acredita que “na verdade ninguém nunca está preparado nem para a morte, nem para o amor”.

Partindo das pistas do corpo-crise (GREINER, 2010) refletimos sobre a dança que Hijikata detonou sobre o Japão e mais tarde sobre o mundo. A pesquisadora Christine Greiner dedica muitas linhas ao colapso do corpo que presenciamos no butoh. Esclarece, “o corpo no butoh é sempre processo, inacabado, perecível, indistinto do lugar onde está e eternamente em crise de identidade” (GREINER

2005). O filósofo Kuniichi Uno (2012) destaca alguns aspectos da trajetória de Hijikata. Ele comenta que:

Hijikata volta a ser a criança que ele era, criança que não se pergunta jamais quem ela é. Ele está no meio de tudo que você, ouve sente toca. Tudo o que o cercou e o atravessou uma vez começa a redançar em seu corpo. (UNO, 2012, p.50)

Muito antes, em 1961, Mishima publicou um artigo, a respeito da dança de Hijikata, intitulado “A dança de vanguarda e sua relação com as coisas”. (MISHIMA, apud KUSANO, p.326).

Nesta obra de Hijikata, Doces de Açúcar, parece que o palco vai estar repleto de objetos semelhantes a brinquedos frágeis e sonoros. Mas os brinquedos são objetos de adulação, por assim dizer, os fantasmas das coisas, em que o mundo amedrontador das coisas vê-se como encanto e aproxima-se das crianças. (MISHIMA, apud, KUSANO, 2005, p.327).

Dança devir criança. Devir fantasma, que enfim conta que quando danço redanço! Nesta carta redanço a Dança dos Tamanduás em círculo, caminhando sobre a terra vermelha, batendo o pé na terra, cheirando a terra, pé-nariz no chão. Redanço: “Quimera - O Anjo Vai Voando (1999)”, sem imitar nem simular entre minha criança que foi e que será. Dança do olho do tamanduá que nos leva ao sonho das metamorfoses. Sonho de tamanduá-dançarino-escavador, imerso na crise dos corpos que sonham migrações. Tal qual na poesia de Mishima,

Há uma velha historia de um sábio que sonhou que era borboleta. Quando acordou, não sabia mais se era uma borboleta sonhando que era homem, ou um homem sonhando que era borboleta. Num certo momento de fato, nós nos tornamos borboletas. Nós nos transformamos em várias coisas. A transmigração da alma ocorre a todo instante, há transmigrações grandes e longas, como também pequenas e momentâneas. Cada qual pode despertar amanhã como borboleta ou como barata. (MISHIMA, apud KUSANO, 2005, p. 77).

Em “Dança da Escuridão” de Harmen Sikkenga (1994) a pesquisadora comenta a respeito destas pretendidas metamorfoses do corpo.

A coisa importante não é a transformação em uma galinha, mas a transformação em si, o fato de mudar. Somente desta forma você pode trazer o corpo de volta ao seu estado original. Não é representação ou simbolização, que é a base do butoh. É a metamorfose. (SIKKENGA, 1994).

Dançar é pretender metamorfoses. Isso é o que aprendi de sua Dança Tamanduá. Acredito que a metamorfose do corpo do artista que dança é um tema importante no butoh. Também é pra você? Afinal, soube aproximar Japão e Brasil nos corpos e na poesia dos dançarinos-tamanduás.

Quando o dançarino se propõe a transformar-se em outro ser que não seja o humano, ele pode vislumbrar a superação das partes dessa limitação.

Nesse caso, o ato de transformação, para o dançarino, não deve ser resultado de técnicas de interpretação, mas de seu esforço de transformar-se no outro escolhido por sua imaginação. É justamente esse esforço que lhe torna possível a metamorfose do corpo. (KUSUNO; OGAWA, 2006).

A luz de uma lamparina nos guia pela noite escura cheia de buracos e perigos. Há noites escuras do corpo tal como na visão de Artaud. Corpo que se metamorfosea em campo de batalhas. Corpo que se perde em perdas. Corpo mutilado. Corpo colado de Hijikata e Artaud. Ambos travaram uma batalha contra os inimigos da força vital (UNO 2012, p.73), porque ambos sabiam que “viver é voltar a si mesmo, a todo segundo, com obstinação e é o esforço que o homem atual não quer mais fazer” (ARTAUD apud UNO, 2012).

É com admiração profunda que considero Hijikata Tatsumi (1928-1986). Escavador de sua própria motivação para dançar. Criador de contextos, em um país se reerguendo por entre os escombros de um pós-guerra. Já que falamos do limite e das transformações: Vida e morte. Homem-flor-fio-fumaça. Quando termina uma guerra termina mesmo? Hijikata foi um exemplo de dançarino-borboleta, não se acomodou e travou em seu corpo experiências para implodir qualquer tipo de condicionamento.

E porque não havia mais nada para jogar, como um ladrão eu estudei os gestos e modos das tias do bairro, minha mãe e meu pai, e, claro, todos os meus outros membros da família. Então eu coloquei todos dentro do meu corpo. E todas essas coisas flutuam dentro de mim como jangadas em um rio. As vezes são várias jangadas que se comunicam entre si. Muitas vezes elas devoram o mais importante dos meus alimentos, as trevas. (HIJIKATA, apud BAIOCCHI, 1995, p.56).

Sob o véu de um Japão fantasmal, pairando, flutuando, pode estar um butoh rarefeito que alimenta a conta gotas o corpo faminto do artista que sonha, em terra distante? Dança-sonho, que retirado em si mesma nos convida a mergulhar em mais considerações a respeito do treinamento do corpo do artista que dança afetado pelo butoh.

CARTA do Butoh que flutua sobre os mares.

O mar é uma coisa a espuma, outra;
 Esquece a espuma e contempla o mar noite e dia,
 Tu olhas para a ondulação da espuma e não para o poderoso mar.
 Como barcos, somos jogados daqui para ali,
 Somos cegos, embora estejamos no brilhante oceano.
 Ah! tu que dormes no barco do corpo,
 Tu vês a água; contempla a Água das águas!
 Sob a água que tu vês há outra água que a move,
 Dentro do espírito há um espírito que o chama.
 - Jalaluddin Rumi

Dançar é uma navegação. Trata-se muito mais do mar de possibilidades, que nos convida a surfar a onda de Michel Serres filósofo - marinheiro que nos relembra que “no mar não existem auto-estradas.

Voilà! No mar não existem auto-estradas... Quer dizer que se você quer ir um pouco mais à esquerda ou um pouco mais à direita, você tem muito mais liberdade do que numa auto-estrada. A auto-estrada é direcional. Não, o mar. E, portanto, a metáfora da navegação me parece mais justa, porque há flutuação, há tempestade, há turbulências, há coisas que não são assim tão direcionais; no fundo, é a diferença que há entre o sólido e o líquido. A metáfora da auto-estrada é uma metáfora sólida e a metáfora da navegação é uma metáfora líquida”.(SERRES, 1999)⁶³

Dançar é ter liberdades que perturbam!

A metáfora da navegação parece adequada para pensar o butoh? Navegar nos permite pensar o corpo que dança a partir dá flutuação. Sabemos que o butoh ama o solo, atraindo para si as forças da terra sob as plantas dos pés que lambem o

⁶³ Serres entrevistado por RicardoTeixeira que responde pela tradução. Em 1999, o filósofo Michel Serres esteve em São Paulo para uma série de conferências do Iº Congresso Internacional de Desenvolvimento Humano. www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32-66k.

chão que é sólido como um cristal ordenado. Mas ama também a lama líquida. Entre cristais e fumaça. Entre o passado o presente e o que ainda virá o quê que há? O ser e o não-ser. Entre o determinado e o indeterminado o quê que há? Entre o idêntico a si mesmo e a contradição, o que existe? O sendo, fazendo, desfazendo. Um certo modo de ver o mundo que nos conduz a citar as linhas deleuzianas,

[...] primeiramente, nunca se trata de um retorno, e não é uma viagem aos mares do sul que nos fará transpor o muro, sair do buraco ou perder o rosto. Jamais poderemos refazer em nós uma cabeça e um corpo primitivo. (DELEUZE, 1995, p.58).

As danças que mobilizam nossa atenção nesta carta são essas envolvidas neste sugerido poder mágico das misturas. Misturas capazes de convocar o poder criativo adormecido a se reinventar em contato com o que antes desconhecia.

Para o filósofo e semiólogo, Umberto Eco (1932) quem pinta quem compõe uma sinfonia, sabe que deve desenvolver algo do imaginário. A obra, assim liberada de padrões, modelos e preconceitos, pode emergir plena em sua potencialidade, ainda que composta a partir de elementos iniciais obscuros, pulsionais, obsessivos, e às vezes, não mais que de uma vontade ou de uma lembrança. O artista, tal como um tamanduá mergulha na matéria prima que é seu corpo, respeitando suas próprias leis naturais, sua própria pulsão, incluindo a lembrança da cultura em que está embebida, e também as vozes de outras e diversas intertextualidades. O artista mergulha em si mesmo para moldar a obra que, no caso dos dançarinos, emana de suas carnes, isto é, captura, com palavras, aromas, sonoridades, o efeito poético capaz de plasmar um insólito objeto, de gerar interpretações que não param de se metamorfosear. A dança e os corpos que nesta carta ensaiamos nos aproximar são, sem sombra de dúvida, sombras das misturas.

O Olho do Tamanduá pode ser considerado um espetáculo de dança do “Butoh brasileiro”? Vale a pena seguir catalogando e classificando os sonhos dos poetas? Do pouco que sei sobre você Takao, nunca houve de sua parte esta preocupação em encaixotar a arte que você produzia. Porque eleger auto estradas quando podemos navegar?

Akaji Maro (1986) relatou em seus escritos um pouco a respeito da época que foi morar com Hijikata por cerca de três anos a partir de 1965.

Eu tinha dezenove anos e Hijikata estava na casa dos trinta anos. Eu vim morar em sua casa como um gato de rua. Na minha primeira reunião com

ele eu tive um forte sentido de possuir meu passado, minhas raízes. (MARO, 1986, p.76).

E nada mais, encontrei. É como ler um antigo pergaminho onde se perderam partes importantes. Esta carta é sobre o presente, sobre o que segue latejando, pulsando em nosso corpo-memória e também sobre o que já se passou e não passará mais. É sobre o que esquecemos e o que fica soterrado, parecendo sem função, apenas apodrecendo, decompondo-se. Como um texto que ninguém lê, como uma carta que não chega a seu correspondente, ou como as 750 mil fotografias encontradas entre as ruínas deixadas pelo terremoto, seguido de tsunami no Japão na cidade japonesa de Yamamoto.

Após a catástrofe de 2011, as fotos não puderam ser enviadas para seus donos. Algumas destas fotos então cruzaram o oceano, viajaram para Nova York para fazer parte de uma exposição. Catástrofe e arte se entrecruzam. O efeito causado pela devastação fez muitas das fotos adquirirem uma atmosfera que oscila entre o artístico e o fantasmagórico. As fotos foram recuperadas pelos serviços de emergência na cidade de Yamamoto. A maioria das fotos voltou a seus donos, mas cerca de 30 mil não foram identificadas. Férias, casamentos, nascimentos e aniversários são temas das imagens, muitas delas alteradas pelas águas. Um grupo de voluntários decidiu transformar as imagens em um memorial permanente em homenagem às vítimas em Nova York⁶⁴.

Esta carta flutua por entre os escombros do pós-tsunami. Flutua entre o efeito da água que dificulta a identificação dos corpos. Lembra-nos o quanto pode ser difícil “decifrar” um corpo e suas imagens. Carta-molhada que trata das emoções dos artistas-dançarinos. Artistas que trabalhando junto a estes mestres da dança que marcaram a história do butoh, são como as imagens de um memorial vivo. Haverá um certo comportamento particular capaz de identificarmos, no modo como estes mestres do butoh trabalham com seus grupos? Neste viés busquei saber um pouco sobre o cotidiano da Companhia Tamanduá. Permita-me compartilhar um pouco das lembranças de Marco Xavier,

Tem muitas coisas que sempre me lembram de Takao. Por exemplo, quando ele me chamava porque precisava conversar sobre um assunto urgente, me punha emabalada correria até sua casa e chegando lá descobria que o urgente era trocar o chuveiro ou instalar cortinas. No começo eu ficava tão bravo, depois fui entendendo que era sua maneira de

⁶⁴ Exposição em Nova York entre os dias 2 e 27 de abril.

dividir ideias e conceitos artísticos. Porque enquanto eu trabalhava nesses “serviços domésticos urgentes”, o tempo se dilatava, ele preparava o almoço (que era sempre uma delícia)... ele gostava muito de preparar “carré” um ensopado de costela, papas, yuca, e outros legumes com curry, era tão bom! Fumávamos juntos e depois, assistíamos uma partida de futebol pela TV! Ou vídeos de dança. As minhas várias idas ao médico acompanhando Takao e Felícia, quando ele rompeu o tendão de Aquiles e passou por uma cirurgia era uma coreografia... eu retirava Takao de dentro do carro carregava (e assim, deste modo, íamos juntos ao “Gombe” um restaurante de um amigo dele, no bairro da Liberdade. Na primeira viagem para fora do país que fiz com Hideki e Takao, quando fomos dançar em Cuba, no Aeroporto de Havana, na volta Takao me falou: Marco vamos para o Japão você vai adorar! Você consegue o \$ da sua passagem porque casa e comida eu ofereço. O presente que ele me deu foi me fazer olhar para os meus próprios, recursos, histórias, olhar para minha vida para dançar nos seus trabalhos. (XAVIER, 2012).

Quando recebi este relato, ele chegou pra mim carregado de vida. Ontem, hoje e amanhã misturados. E claro fiquei com vontade de saber mais. Conhecer os detalhes que fazem a diferença. Diferença e repetição que se perdem nos silêncios.

Esta carta é sobre lembrar e esquecer. Sobre o que fica na memória, sobre o que se registra e que se repete e o que se perde também. Por essa razão recolho exemplos desses testemunhos espalhados ao longo do tempo. Através destes relatos, dos escritos, fragmentos de lembranças, podemos nos deparar com o prazer de conhecer detalhes que dizem respeito ao longínquo cotidiano do convívio com estes mestres. Numa espécie de “condicional” saímos um pouco de nosso exílio particular para entrar em contato com outros mundos. Cada corpo-organismo sobre a terra é um mundo informacional. Corpos se dilatam em contato com outros corpos. Uma dança engorda outras danças.

Nesta navegação rumo a ti Takao, procuro não temer seguir pesquisando fantasmas que dançam a “dança-fumaça”. Insistir nas caminhadas. Investigando a trilha dos mestres. Reeditar o corpo que Antonin Artaud nos proporcionou desejar...

[...] um corpo sem órgãos que quer dizer um corpo estendido ilimitadamente flutuante, em uma variação contínua sem forma fixa que é vivida como tempo, mais do que espaço, para se erguer a todo segundo, traçando uma linha catastrófica que se enrola em torno de um corpo pouco visível. (UNO, 2012, p.67).

Entregando nosso corpo como quem entrega a vida, não com pressa, ao contrário, respeitando a sua natureza.

Termino esta carta como comecei ciente que a dança que atrai nossa atenção é esta posicionada a beira do precipício. Por isso encontramos no butoh este entre

lugar de onde não podemos voltar atrás mesmo sabendo que há sempre algo que se derrama, que se desvia, que perde o sentido durante a caminhada, algo que se atrofia, se interrompe em nós em nossas trajetórias de corpos cadáveres. Dançar em contato com o butoh equivale dançar no abismo? Significa romper com a ideia de lugar? A ruptura faz parte da trajetória do corpo em trânsito, entre um tempo e outro, uma cultura e outra, um ser e outro, uma dimensão e outras. Dançar nas bordas da lucidez e da insanidade, que seria também a ponte flutuante entre o corpo vivo e o corpo morto que o butoh propõe? Dançar enfrentando a finitude e a incompletude. Dançar e sobrepassar os desânimos. Sobrepujar os medos e as críticas. Dança e vida escapando e fugindo das formas fixas, se “entreabrçando” em um ato surrealista (no eco de Breton em seu manifesto) que se oferece como quem “entra na Caverna para nunca mais sair”.

CARTA entre dedos

[...] uma dança pré-concebida, feita para ser exibida não tem nenhum interesse. A dança deve ser absurda...quero mostrar os aspectos da vida que habitualmente não aparecem, como o que acontece entre dois dedos. - *Hijikata Tatsumi*

Acorda fantasma, vem ver a lua e dançar as trevas de braço dado com Hijikata e Ohno! Dança com um pé no tapete de Tadashi Endo e outro pé no de Kusuno. Entre mundos. Entre atos, gostaria de pedir ajuda ao mestre Takao. Como explorar modos de afastar-nos de uma dança presa a convenções? Onde estão os espaços alquímicos por excelência, onde fluxos e emanções de vida e de morte poderiam ser sensorialmente sentidos como verdadeiras coreografias?

“Seja folha que se move no vento”! Sugere o bailarino tamanduá Marco Xavier nos ensaios, nas aulas. Antes, “caminhem” ! Caminhando como quem segue as pistas, os rastros de outros e de si mesmo? Caminhando na lama, com o pé fincado no pasto como boi. Xavier propõe sempre diversas caminhadas. Caminhada do Coração. Caminhada do Boi. Caminhada das Flores. Sugere imaginar duas linhas esticadas em direções opostas, que se conectam com um ponto no espaço, procurando não afrouxá-las durante as ininterruptas horas de caminhada. Uma hora, duas horas, três horas, horas e mais horas. Relógio de Salvador Dalí que, derramado, não trabalha. Caminhar até perder-se um pouco, esvaziar-se, exaurir-se. Afastados, distantes do antes, de onde viemos esquecidos das distâncias, como num deserto, sob o sol, sob a chuva. Depois de algum tempo nossa costumeira percepção, do tempo, do espaço e de nossos corpos se desloca. Corpos em luta para manter-se de pé... como é mesmo a famosa frase de Hijikata? “O butoh é um cadáver que se coloca de pé arriscando a vida” (UNO, 2012 p.60). Retomando a contagem do tempo. Quatro horas, cinco horas, cinco dedos, quatro dedos. Corpo estendido no chão pedindo água. Corpo-miragem. Corpo-bomba, Corpo pós-bomba!

“Caminhante, não há caminho, só rastros”, é o nome da dissertação de doutorado de Ana Cristina Colla, atriz do Grupo Lume. Quando tudo explode ainda

fica o caminho. Estilhaços e rastros do bombardeio. Colla trabalhou e escreveu sobre Tadashi Endo. Rastro de um corpo-butoh explodindo no corpo de uma brasileira? Pista de mestiçagem que Colla nos permite vislumbrar? Rastro e relato das experiências de sua dança-solo criada sob a direção de Tadashi Endo. O diretor comenta o corpo-catástrofe,

Em Hiroshima, depois da explosão, muitas pessoas caminhavam pelas ruas em direção ao rio. Estavam queimadas, a pele caindo, sangue, cachorros, corpos mortos, todos no rio, a água negra e todos bebiam: era essa a única possibilidade. Essa situação extrema, como pode ser humana? Como o ser humano pode sobreviver a ela? Normalmente não podemos acreditar que isso seja possível. (ENDO apud COLLA, 2010).

Nos locais cultivados pela arte, encontramos exemplos da ruína que se transmuta em vida e beleza. Há beleza, nascimento e transcendência nas proposições dos mestres do butoh. Não foram poucas as vezes que ouvi Tadashi Endo sugerindo a beleza como tema para os artistas do Bando do Olodum (durante os ensaios de “DÔ” em setembro de 2012). Nas conversas que se seguem ao treinamento com Xavier, ele também costuma contar ao grupo das longas horas que passava caminhando nos ensaios dirigidos por você Takao. Relato de um dançarino-tamanduá que vê beleza em suas proposições.

[...] uma figura em pé, com todas as suas forças, deve estar sustentada apenas por um pilar de cinzas, que sopradas pelo vento vão pelos ares a lugares inimagináveis. (OGAWA, 1997).

Acompanhei recentemente a caminhada de composição de um espetáculo dirigido por Tadashi Endo. Pude presenciar passo a passo a caminhada do Grupo Bando na criação de “DÔ”. Caminhavam com sapatos na cabeça e entre as mãos. Caminhavam com mochilas nas costas, nos ensaios e no espetáculo “DÔ”. Tadashi Endo lhes sugeria uma caminhada iniciada há muito tempo atrás. Os sete corpos negros, brasileiros, soteropolitanos, fortes e nutridos de uma pele brilhante, pareciam não poder deixar seus órgãos pelo caminho. Órgãos que aparentando trabalhar tão bem, não permitia-nos ver “a olho nu” vestígio de dor ou crise, apenas beleza. Esforçavam-se em apresentar seu cansaço, torções e tensões, mas “bombados” de vitalidade e beleza tropical escondiam qualquer rastro de possível fumaça. Como escavadora-tamanduá, não desisti de encontrar os rastros da explosão Tadashi nos corpos do Bando, sigo caminhando. O empenho nos dá o caráter de forças positivas. Onde há fogo, há fumaça!

Tadashi interpreta a palavra “DO” reunindo num mesmo sentido, movimento peso e energia, e fundamenta, “o movimento é energia pesada”, mas deve ser como o vento, maleável. Dança fumaça de um corpo maleável? Caminho do vento, das pedras, de tudo que compõe o mundo ao nosso redor. Dança-Caminhada da auto consciência, como nas suas indicações Takao...

[...] essa consciência corporal, ou seja, a visão objetiva de si mesmo e o esforço para se transformar no outro imaginado implica a anulação de si mesmo, criando-se, assim, a visão objetiva de si mesmo. Descarta-se o ego para se transformar no outro. E para buscar essa possibilidade é necessário aguçar a própria percepção para observar nos menores detalhes a organicidade do outro escolhido. (KUSUNO; OGAWA, 2006).

Ensaio fazer meu corpo ceder lugar ao vento. Recordo-me das indicações de Xavier. “Dance como uma folha que se move no vento, na brisa, no tufão, no furacão. Seja a folha, o vento, o deslocamento” (XAVIER, 2012). Xavier cita o trabalho de Waguri que entende que a previsibilidade é monótona. Xavier comenta que é interessante não poder prever o que vai acontecer no momento subsequente. Como trabalhar com esta imprevisibilidade no próprio corpo? Xavier explica que Waguri acredita que o imprevisível poderá ser obtido através da rápida negação de uma escolha do movimento improvisado. Esclarece que é como criar um vento que mudasse instantaneamente a sua previsão momentânea. O corpo do dançarino é este vento.

Corpo-fumaça-vento-polém. No Brasil, não estamos acostumados a dançar com essas metáforas. Talvez numa aula para crianças. Justamente este devir criança foi um aspecto insistentemente explorado por Hijikata que deixou um rastro de influências. Por exemplo, o peixe, assim como as águas do mar estão profundamente ligados à cultura japonesa. Peixe, água e cultura saltam para dentro da dança. Dance com um peixe nadando dentro de você. Sugere Xavier-Waguri. Este zig-zag de palavras e conceitos emprestados de um e de outro nos faz indagar o quanto nossas criações são verdadeiros diálogos com a cultura que nos perpassa. Num deserto deve ser mais comum chamar as serpentes pra dançar do que os peixes. Mas os artistas em sua radicalidade exploratória querem provar o mundo todo, sem limites. É fato que estamos grudados por uma cola invisível aos hábitos de nossa terra. Cada um nada dentro do útero de sua mãe terra. Quando um ocidental pensa em Japão o que lhe vêm à mente? Peixe cru? Gueixas e Samurais? E quando pensamos em butoh?

Seu corpo é um aquário cheio de água. Passeiam e jogam em você vários peixinhos. Pequenos, delicados, ou ainda grandes e afiados? Peixe que livremente dança dentro de nós. Você não deseja mover-se, mas esse peixe surge e tira você do espaço habitual, do conforto. (XAVIER, 2012).

Um corpo que dança na Linha de Waguri, ou de Xavier, demonstra, ao mesmo tempo, que o artista se torna um touro-peixe-flor deve haver a construção do seu eu exterior que se observa touro, peixe, flor. O bailarino-escavador, está sempre lá com a lanterna acesa.

Atualmente, o sucesso de um artista-pesquisador costuma vincular-se, a sua capacidade de captar recursos, encontrar pessoas dispostas a trabalhar em sua equipe e fazer alianças que proporcionem a tecnologia e os equipamentos necessários para o desenvolvimento da investigação. Quanto maior for o prestígio e reconhecimento obtido nas apresentações, maior será o poder de persuasão e sedução no processo de fazer aliados. Criar condições, desenvolver estratégias de sobrevivência, conquistar a si mesmo, desbravar novos territórios, constituem um conjunto de atitudes que podem nos levar a pensar a dança como “campo de batalha”, de um modo que, ao traçar analogias com os princípios advindos das artes marciais talvez não pareça algo tão sem propósito.

Na tradição japonesa das guerras encontramos o “Bushido” que literalmente se refere ao "caminho do guerreiro", um código de conduta e modo de vida para os Samurais. Para o “Bushido”, o caminho do guerreiro exige que a conduta de um homem seja correta em todos os sentidos, dessa forma, a preguiça é um mal que deve ser abominado. O caminho do guerreiro é o caminho da pena (escrita) e da espada. Esse conceito vem do antigo Japão feudal e determinava que o guerreiro (bushi) dominasse tanto a arte da guerra quanto à leitura apreciando ambas as artes.

O Kendo, por exemplo, que consiste na prática de mil cortes diários com uma espada por mais ou menos meio século. Para os professores de caligrafia japonesa, praticar uma arte deve ser algo como copiar o “*Sutra do Coração*” dez mil vezes. Certa vez um Sensei concluiu,

Em seu treinamento, não tenha pressa, pois leva no mínimo dez anos para se dominar o básico e avançar a primeira fase. Nunca pense que você é um mestre perfeito que sabe tudo; você deve continuar a treinar diariamente

com seus amigos e alunos progredir juntos no Caminho da Harmonia. (Stevens, 2012).⁶⁵

Talvez por isso Takao, caminhar seja um ato importante para alguns dançarinos do butoh? Passo a passo ininterruptamente e sem pressa. Nas largas jornadas dos exercícios das caminhadas, entra-se em contato não só com o desafio de nossos corpos cansados, mas também nossas mentes impacientes, inquietas perambulando num zig zag de porquês. Por quê não paro? Quanto tempo falta? Já vai acabar? Há quanto tempo estou caminhando? Para onde estou indo? De onde venho? Quem me acompanha na caminhada?

No contexto das artes marciais, "Kei" significa pensar, comparar ou medir a si mesmo. "Ko" significa via, antiguidade, significando também o tempo consumido e a dificuldade para a realização onde é necessário muita paciência e disciplina. Keiko é um princípio secreto das Artes Marciais. Mas e para dançar o butoh? Dança não é arte marcial. Dança não é meditação, afirmou Tadashi Endo durante a oficina que participei em março de 2011. Dança é esforço, concluo depois de consultar os mestres. Esta carta é para perguntar a você mestre Takao: haverá algum princípio secreto para dançar o butoh?

O ser humano, os seres vivos em geral, as matérias inorgânicas e orgânicas, os fenômenos sociais e os fenômenos do universo podem tornar-se o objeto-alvo. É necessário observá-lo, analisá-lo nos seus pormenores para compreender e captar seus mecanismos interiores. Nesse processo de observação, é importante perceber e sentir as reações do próprio corpo, que está ligado a alguma ação real; como consequência dessa percepção, a manipulação do próprio corpo pode acontecer. Essa consciência corporal, ou seja, a visão objetiva de si mesmo e o esforço para se transformar no outro imaginado implica a anulação de si mesmo, criando-se, assim, a visão objetiva de si mesmo. Descarta-se o ego para se transformar no outro. E para buscar essa possibilidade é necessário aguçar a própria percepção para observar nos menores detalhes a organicidade do outro escolhido. (KUSUNO & OGAWA, 2006).

Linha da bailarina-tamanduá, Emilie Sugai que compartilha o que aprendeu,

[...] conceito que em português significa "severidade", que também poderia relacionar-se com o conceito de "keiko", como denominou o mestre Kazuo Ohno. "Keiko" pode ser traduzido por "treino"; assim, "shugyô" ou "keiko" determinam uma "inflicção ao corpo de uma ação rigorosa que propicia o crescimento espiritual do praticante. É preciso incitar, provocar o corpo para a superação de seus limites corpóreo-físicos, pois, assim, algo verdadeiro e interno nasceria e seria revelado no corpo que dança. (SUGAI, 2012)⁶⁶.

⁶⁵ John Stevens Sensei é professor de Estudos Budistas e Instrutor de Aikido na Universidade Tohoku Fukushi no Japão. É autor e tradutor de livros sobre Budismo, Zen, Aikido, incluindo "Os Segredos do Aikido" e "A Arte da Paz". Consultado em, www.aikikai.org.br/art_shugyo_john.html - 16k.

⁶⁶ www.emiliesugai.com.br/ - 4k -

Pensar numa Metodologia pra investigar o butoh mais parece o “caminho das pedras”. É prudente sentar-se sobre elas, observar tudo o que preenche o espaço entre elas, contemplar e meditar. Arrisco dizer que dançar o butoh pede um pouco de meditação. O percurso requer ser reinventado a cada etapa. A dança convoca os esforços. Linha por linha. Como nesta escrita que dança pra lá e pra cá perturbada, perseguindo seu melhor equilíbrio. Como na linha que sabiamente se mistura e entrelaça suas ideias com a de sua companheira Felicia Ogawa. Neste encontro já perdemos as linhas que demarcam onde começa um, onde termina o outro?

Da dúvida que nasce quando é dado o primeiro passo e surgem as questões “para onde” e “de que maneira. A ação de andar só se torna possível com o rompimento dessa dúvida e da fragmentação. O impulso interior nasce na situação-limite, em plena situação de dúvida e fragmentação. O possível se ativa quando, por um instante, há o abandono de si mesmo. O movimento que nasce da existência e o mecanismo do corpo com que depara nesse instante tornam-se o primeiro passo da dança, o que confirma a existência do fenômeno físico da ação que nasce das situações-limite. (KUSUNO & OGAWA, 2006).

O que pode ser uma situação limite para um dançarino? Vivemos em uma sociedade que quer conforto, que tem pressa, nosso feijão se cozinha numa panela de pressão, comida a lenha se tornou artigo de luxo nas casas de campo da burguesia que consegue comprar umas poucas horas sem pressa. Então como falar de entrega? Investiga-se cada vez menos, nossos ensaios são curtos, assaltados de atraso e de celulares que solicitam e dispersam a concentração. Na quase totalidade de mulheres, muitas estão ocupadas com seus filhos e companheiros. Falta mergulho, verticalidade, entrega. Falta escuridão e sombras. Falta o fundo do mar. E coragem para mergulhar nas águas. Falta se enlamear. Justificamos tudo com a contemporaneidade, com a luta pela sobrevivência, com as urgentes necessidades. Estamos sempre em luta. Luta contra o câncer, contra surdez, cegueira, contra a indiferença a opressão. Luta contra a banalidade, a trivialidade, a superficialidade. Nossas danças nascem como milagre de vida, em estado de alarme, alarmadas.

Quando alguém no grupo reclama do cansaço ou questiona os estados físico-mentais que experimenta durante os ciclos de trabalho propostos por Marco Xavier, ele costuma responder: “seja como um cisne”! Apesar de seu peso, os cisnes voam muito bem. Suas asas levantam um peso quatro vezes maior em comparação com as gaivotas. Diz Xavier (2012), “o cisne trabalha forte, com suas patas dentro da água; mas, por cima delas, flutua docemente, desliza elegante, de modo que ninguém percebe seu esforço”. É possível que o exemplo do cisne, em Xavier, seja

um mote seu Takao. A convivência é grande mãe das misturas. Durante o trabalho físico, Xavier às vezes relata as memórias vividas na “*Companhia Tamanduá*”. Do mesmo modo Tadashi Endo, em suas oficinas, muitas vezes intercala a maratona de exercícios físicos com anedotas a respeito de sua própria vida e cita passagens de Ohno e Hijikata.

Encontrei também entre os escritos de Emilie Sugai um pouco destas convivências. Ela recorda experiências de sua parceria com o bailarino Denilto Gomes (1953 - 1994),

Denilto utilizou-se do conceito ‘ma’, de tempo e espaço, onde o tempo no movimento foi dilatado ao máximo; a contenção de energia do corpo no não-movimento, as quedas e sustentações do corpo, tudo foi realizado de modo drástico, sem concessões. E isto tudo ficou gravado em meu corpo de uma maneira bruta, carregada de fortes emoções. Na memória fica a admiração de um criador ímpar e grande intérprete da dança, o privilégio deste inesquecível encontro e a continuidade que dou a estes princípios sob novos olhares. (SUGAI, 2012).

Assim a informação vai caminhando. Vejamos o que escreveu Katz sobre Denilto “infelizmente interrompida pela sua morte precoce, a pesquisa onde misturava o mundo rural a rituais ancestrais não chegou para onde apontava, e que seria, possivelmente, o desenvolvimento de um butô brasileiro” (KATZ, 2005)⁶⁷. Entre os dedos registram-se os vestígios desta aprendizagem, que se dá entre pares. Denilto e Emilie certamente aprenderam muito contigo. E nós tratamos de aprender com estes testemunhos. Duvidar é o começo da dança? Dançar é aprender a manipular as dúvidas? Dançar é seguir os passos de alguém, é seguir os passos que ainda daremos, é passear em si mesmo, ensimesmado e ao mesmo tempo passear no outro que te assiste. Aqui tratamos das danças que acontecem na presença de outros. Não se trata de dançar somente para si mesmo. Investigamos estes acontecimentos onde nossa motivação está em oferecer-se ao outro. Experiências compartilhadas em comunhão.

Seguindo com Emilie Sugai,

O japonês tem o termo “kamae” que refere-se
à postura do corpo, bem como uma postura

⁶⁷ Denilto Gomes estreou em São Paulo, em 1976, recebeu o Prêmio APCA como bailarino revelação. Estudou com Janice Vieira e com Maria Duschenes. Conheceu Takao Kusuno, em 1979, o diretor que lhe traria a descoberta de um caminho pessoal dentro da dança. www.centrocultural.sp.gov.br/danca/deniltogomes.asp?pag=1

mental abrangente ou seja, a atitude.

É comumente usado em artes marciais e teatro

Tradicional. (SUGAI, 2012).

Encontrei esta passagem, escrita por você, Takao, e Felícia,

Em relação à postura do corpo, trata-se de estar fisicamente em pé com a energia natural, de forma relaxada e ao mesmo tempo com todos os poros atentos à espiritualidade. Essa postura, em japonês, é denominada kamae, palavra que deriva do verbo kamaeru, que significa “estar preparado, estar alerta. (KUSUNO & OGAWA, 2006).

No sentido japonês da palavra, “Sensei” pode ser traduzida como "Grande Professor" ou "Grande Mestre", literalmente significa "pessoa nascida antes de outro". No uso geral, significa "mestre" ou "professor". A palavra também é usada para mostrar respeito a alguém que atingiu um nível de maestria em uma forma de arte ou alguma outra habilidade: romancistas, músicos e artistas, por exemplo, são tratadas desta forma. Neste sentido, “Mestre” não é aquele que maneja com habilidade as técnicas de composição poética, de pintura a nanquim ou de luta com a espada, mas sim, aquele que, tendo assimilado essas técnicas, superou o mero domínio formal, atingindo “shado”, a arte sem arte, ou criação natural e sem artifícios. “Shado” corresponde ao ideal zen-budista de desapego. Remete ainda à natureza original da mente, que é o estado de vacuidade, ou “sunyata”, a harmonia que transcende todas as oposições entre sujeito e objeto, o interno e o externo, o efêmero e o eterno.

A criação artística, nesse contexto cultural, não é vista como mera representação da natureza ou de conceitos éticos e metafísicos, mas como modo de conduta, ascese, prática para iluminação espiritual. Somente alguns artistas são capazes de expressar o “mushin” numa beleza transcendente e intuitiva, que não pode ser analisada ou explicada. Este conceito é traduzido para o português como "sem mente" ou "sem pensamento consciente" é um estado mental, em que somente aqueles altamente treinados artistas marciais são capazes de vivenciar. Este estado mental deve ser praticado durante todos os dias. O termo é encurtado de “mushin no shin”, uma expressão Zen que significa a “mente sem mente”. Alguns mestres acreditam que conquistar “mushin” é alcançar o estado onde uma pessoa finalmente entende a inutilidade de técnicas e torna-se verdadeiramente livre para se

mover. Tadashi escreveu no livro de sua autoria “eu sou um anti-dancer. Eu não quero aprender dançar. Eu quero encontrar meu butoh” (ENDO’S, 2008, p.13). Neste caso a pessoa já não se considera "combatente" e sim um ser vivo que em seu esforço de autoconhecimento se desloca através do espaço. No “*Livro dos Cinco Anéis*” do samurai japonês, Miyamoto Musashi⁶⁸, (1645) as palavras, “ Os homens devem moldar seu caminho. A partir do momento em que você vir o caminho em tudo o que fizer você se tornará o caminho” (MUSASHI, 1645).

“Pare de pensar!”, solicita o dançarino de butoh, Akira Kasai. “Isto é, pare de ter uma visão científica do mundo onde as coisas são divididas, classificadas e analisadas. Deixar a sensibilidade aflorar era a ordem ditada pelo mestre”, relata a pesquisadora Michiko Okano⁶⁹ que assistiu Kasai em seu workshop. Michiko Okano, que escreveu o livro “*MA Entre-Espaço da Arte e Comunicação no Japão*”, (OKANO, 2012.) teve a oportunidade de presenciar os workshops de alguns dos mais importantes representantes do Butoh na atualidade: Yoshito Ohno, Akira Kasai e Yukio Waguri. Através dos olhos de Michiko, podemos burlar as fronteiras e saber um pouco do que se passou ali. Momentos de tanta riqueza, vivenciados por um seleto grupo de privilegiados, podem ser de algum modo estendidos à multidão de interessados que fica pra fora destas raras e breves experiências, pelas linhas de Okano.

Kasai explica inicialmente a sua classificação do mundo: aquela que é baseada nas ciências e outra, no xamanismo. Ele acredita que o xamanismo, que procura a integração do homem com o meio ambiente e do homem com o homem, é subjacente a todas as civilizações, o que foi resgatado pelo butoh dentro de uma estrutura contemporânea. Independentemente de questões sobre a qualidade de tudo o que tem sido escrito por autores estrangeiros a respeito do butoh além-mar, vale destacar o valor destes esforços. Se dançar é uma tarefa difícil, escrever sobre dança é missão de redobrado esforço. Para começar, uma dança nunca está sozinha, ela puxa um fio de perguntas, sensações da memória de outras danças.

⁶⁸ O Livro dos Cinco Anéis (五輪書 Go Rin No Sho) é um texto sobre artes marciais escrito por Miyamoto Musashi em 1645. É considerado o tratado clássico sobre estratégia militar do Japão, numa linha semelhante à Arte da Guerra, escrito pelo estrategista chinês Sun Tzu.

⁶⁹ Nascida no Japão, veio ao Brasil ainda criança. Radicada em São Paulo. É arquiteta, doutora em Semiótica pela PUC-SP e professora do curso de difusão sobre cultura japonesa na FFLCH-USP. Neste livro a autora apresenta a noção de MA, “espaço de intermediação” “pausa” ou “espaço-tempo”. MA como elemento presente em todas as manifestações culturais nipônicas.

Parece impossível tratar de uma sem esbarrar em outra. Uma grande rede vai se tecendo. Os próprios artistas vão costurando estas alianças, sobreposições, misturas. Uma dança sempre cita outra, ainda que no mais profundo e sincero silêncio de seu gesto singular, na elipse. Nos relatos de Michiko Okano encontramos esta passagem,

Waguri lembra que a dança tradicional japonesa tem o quimono como vestimenta e uma dançarina de buyô (dança clássica japonesa) tem a manga do quimono como extensão do seu próprio corpo. Waguri esclarece desta mesma maneira, que deve existir essa conscientização externa do corpo, o artista que dança não poderá esquecer-se de dirigir a atenção para o espaço interno do corpo. E este “espaço interno do corpo”, também está povoado de memórias. (OKANO, 2003).

A linha que governa meus atos e intenções nesta carta, são linhas de inspiração. Linha que inspiram o que Artaud chamava de “energia pensante” ou “força vital” (UNO, 2012, p.73). Inspira-me sua terra Natal, o Japão que para mim é Japão imaginário. Inspira-me principalmente a atitude de Hijikata que retirou-se em determinado momento de sua vida para região de Akita no norte do Japão, onde nasceu. Em 1962, ele e sua esposa Motofuji Akiko estabeleceram um estúdio de dança, “Asbestos Hall” no bairro de Meguro de Tóquio, numa iniciativa que constitui a base do seu trabalho coreográfico para o resto de sua vida. Hijikata, estava às voltas de seus 40 anos, quando deu início a uma nova etapa de vida que culminaria em novas etapas de sua produção artística.

Recorri a Marco Xavier, que generosamente vem abrindo o seu coração e suas memórias pessoais para responder as minhas perguntas e a de muitos outros interessados em saber um pouco mais sobre o butoh e sobre esta experiência singular com você Takao, do butoh no Brasil.

A ideia da Cia Tamanduá nasceu de um projeto escrito a muitas mãos, por Felicia Ogawa, Denilto Gomes, Patricia Noronha junto a Takao que queria falar sobre a cultura brasileira. O olho porque era um olhar focado que caça formigas com muita precisão. Olho para observar os corpos diferentes. Além do fator genético, há a questão cultural que cada um carrega. Me recordo de uma oficina que demos em Tokyo, haviam pessoas que pareciam que nasceram dançando butoh, mais nem todas. Se Takao fosse vivo iria adorar trabalhar com você. Eu nunca entendi bem como ele escolhia as pessoas mas alguns processos que acompanhei notei que ele procurava um ator ou dançarino que se encaixasse na imagem ou ideia dele, gostava de corpos que não trouxessem tantos vícios de linguagem. E gostava de estar sempre conhecendo novos bailarinos e artistas. Sergio e Patricia poderão também lhe responder estas e outras perguntas. (XAVIER, 2012).

A Companhia Tamanduá é exemplo das misturas. Em recente conversa com Helena Katz sobre a dificuldade de aproximação com o butoh, percebi que o que

mais interessa nestas tentativas de aproximação é o fato de que uma dança fica diferente depois que “encontra algo pelo caminho” – e esse “algo que não sabemos dizer o nome” é este pedaço de inspiração que encontramos e nos alimenta. Pedacos de informação que vamos “antropofagizando”. Nesta ocasião, perguntei para Katz, como o artista brasileiro pode lidar com estas misturas todas? Ao que respondeu Katz (2012), “lida como está habituado. Lida misturando”!

CARTA entre na dança.

Vem,
 Te direi em segredo
 Aonde leva esta dança.
 Vê como as partículas do ar
 E os grãos de areia do deserto
 Giram desnorteados.
 Cada átomo
 Feliz ou miserável,
 Gira apaixonado
 Em torno do sol.
 Ninguém fala para si mesmo em voz alta.
 Já que todos somos um,
 falemos desse outro modo
 Vem, conversemos assim
 Os pés e as mãos conhecem o desejo da alma.
 Fechemos, pois, a boca, e conversemos através da alma.
 Só a alma conhece o destino de tudo, passo a passo.
 Vem, se te interessas, posso mostrar-te.
 Jalaluddin Rumi⁷⁰

Quando a dança termina, para onde deve ir o dançarino? A dança e o corpo do artista que dança como caminho e caminhante. O dançarino só existe quando dança? O pintor existe somente na pintura, assim como o caminhante somente

⁷⁰ Rumi nasceu onde hoje é o Afeganistão e morreu na Turquia, em 17 de dezembro de 1273. É considerado o criador do Sufismo, a vertente mais mística do islamismo.

existe na caminhada. Se paramos, morremos. Vida, movimento, caminho, caminhada, mudança e evolução.

Nas tradições do Tao e do Budismo, o Caminho tem sempre um panteão de predecessores ilustres, antepassados exploradores que estabeleceram seus caminhos particulares após passarem por territórios perigosos e desconhecidos. Foi assim que nos deixaram o legado importantíssimo de que cada passo é um ato de expansão em si. Passo a passo a caminhada se bifurca em hipóteses. Dança, linguagem e transmissão caminham juntas nesta carta endereçada a ti.

Na cultura japonesa encontramos o “Dojo”, o local onde se treinam as artes marciais japonesas. Muito mais do que uma simples área, o dojo é um espaço respeitado como se fosse um templo. É comum ver os praticantes fazendo uma reverência antes de adentrar no espaço, tal como se faz nos lares japoneses. O termo migrou do Zen Budismo, originalmente significando lugar de iluminação. Nestes locais os monges praticavam a meditação, a concentração, a respiração, os exercícios físicos. Por sua origem budista o termo “Do” precisa ser interpretado em seu sentido espiritual, onde «caminho», «estrada» ou «trilha», dizem respeito ao processo de auto conhecimento e “Jo” é precisamente o «lugar», «espaço físico», «sítio», onde ocorrem estas práticas. Dojô é em síntese o lugar onde se pratica o «caminho de uma arte marcial». Não tenho ideia se você Takao, alguma vez em sua vida foi um praticante das artes marciais, por outro lado sabe-se que grande parte dos conceitos que nascem no âmbito da arte marcial japonesa espalham-se de modo a estar infiltrados na atitude cotidiana do povo japonês.

Originalmente, o termo “O Caminho” refere-se ao “Caminho do Buda”. O termo “Do” que também chega ao Japão emprestado do chinês “Dao” que é usado como tradução para a palavra em sânscrito “bodhi”, significa consciência. Praticar o caminho em termos gerais (dentro ou fora da religião) corresponde a praticar o despertar da consciência, numa trilha ao longo da qual devemos prosseguir com a nossa prática cotidiana. Um importante elemento da Prática do Caminho é transmissão. A civilização é baseada na transmissão pessoa a pessoa, coração a coração dos tesouros culturais da humanidade.

Conta a tradição Zen que Sidarta Gautama teria se mantido por um longo período em silêncio apenas contemplando uma flor, diante de uma assembléia de discípulos ávidos pelos seus ensinamentos. Houve um momento no qual um deles,

Mahakashyapa, irrompeu o silêncio com um riso ao compreender o sentido inexprimível da flor e da existência. Correspondendo ao riso, Buda teria dito: “Eu possuo o Tesouro da Maravilhosa Mente e agora o transmito a você”.

Para não perder o fio do passado, tomo emprestado os olhos de MichiKo sobre o trabalho de Waguri. A pesquisadora nos conta que para Waguri “a observação é um dos elementos essenciais do butoh”. Na oficina que Michiko acompanhou Waguri, desenvolveu um trabalho em duplas, onde um grupo observava o outro, para em seguida, comentar e orientar o seu parceiro. Waguri começou o workshop com dois tipos de caminhadas, “porque o andar é um movimento essencial do butoh”.

O Olho de Michiko descreve o exercício que Waguri inicia o trabalho no workshop. Michiko conta que Waguri faz referência à Maya, a estátua budista sobre a folha de lótus no rio e que chama a atenção que neste contexto o ato de andar é um fluir “sendo como uma estátua levada pela correnteza do rio”.

É um andar que necessita de muita concentração e a preservação. O artista dá a seguinte dica: imaginar duas linhas esticadas em direções opostas, que se conectam com um ponto no espaço, e procurar não afrouxá-la na caminhada. (WAGURI apud MICHIKO, 2003).

Linha sem fim para dizer que “A terra da dança é o corpo”. O local da dança é o corpo e enquanto existe corpo pode nascer à dança. Mas e quando o corpo se desfaz?

CARTA pólem. Sopro de vida.

Você tem uma perna só;
 a fumaça sobe;
 existe um vento agindo sobre você;
 a fumaça desce e se espalha no chão.
 você sente o aroma do pólem;
 você fica mais leve;
 o pólem começa a penetrar nos seus olhos,
 nos seus ouvidos, na sua boca;
 você inspira pólem, você expira pólem;
 seus poros começam a expelir pólem;
 você não reconhece mais a fronteira entre o seu corpo e o ambiente externo;
 o seu corpo começa a se derreter;
 você desaparece no ar.
 Yukio Waguri⁷¹

Pintado em 1931 em apenas duas horas e intitulado “*A Persistência da Memória*”, o famoso quadro de Salvador Dali em suas formas-disformes, aponta-nos as preocupações humanas, angústia do tempo e o peso das memórias escorrendo... Como na pintura de Dali, os corpos do butoh convidam nosso olho a explorar a dança como quem explora o terreno que sem vegetação ou vida flutua na crise. A vida quase morta, ou a vida morta que escapa como sopro.

Marco Xavier, brasileiro, “afro-man”, anos trabalhando com você Takao, traduz muito bem este “estado de espírito” singular do temperamento japonês, no qual a compreensão silenciosa do “outro” torna as palavras supérfluas, convertendo

⁷¹ Waguri é discípulo de Hijikata de uma geração posterior. Produziu um CD-ROM denominado Buto-Kaden, disponível na biblioteca da Fundação Japão para consultas, onde apresenta a seleção de 88 títulos de Buto-fu (partituras de Butoh) do mestre Hijikata. Acima palavras do mestre durante workshop em São Paulo, registradas por Michiko Okano.

qualquer tentativa de comunicação formal não só em algo desnecessário, mas também inútil. Ao conhecê-lo, comecei a compreender melhor o que os japoneses chamam de “ishin-den-shin”, “comunicação de coração a coração”, que implica na possibilidade de manifestação do aspecto semi-telepático, de mútuas vibrações, na comunicação. Se existe um lugar para a dança nascer é neste terreno, onde a pausa dos incessantes pensamentos nos dá trégua, onde as palavras tornam-se insignificantes, quando se ouve os sinais sutis das percepções intuitivas, sensíveis. Entre os japoneses há também outro termo que podemos aprender, “Ittaikan”, que descreve o “sentimento de unidade”, numa sensação de fusão entre ego e alter-ego (LEBRA, 1976, p.115). “Ittaikan” compreende, em termos gerais, a união do “espírito-coração-mente”. Dançar é ter espírito-coração-mente reunidos num sopro de vida. Dançar é soprar a vida nas continuidades. Será Takao, este o sopro, da Dança-fumaça de Tadashi Endo?

Caminhando ou flutuando entre sopros e fumaças, atrás dos vestígios de um e de outro, começam a surgir infinitas bifurcações. Caminhos de Kusuno. Caminhos de Endo. Danças, que combinam pólem, que aparecem em flor que leves vagam como fumaça. Talvez minha busca pela dança Fumaça de Endo encontre em Waguri uma linha de fuga?

Waguri trabalha com a imagem mutante da fumaça. Conta-nos Michico, que em seu workshop, Waguri propõe aos bailarinos a imagem de estar entrando numa sala repleta de pólem. A dança se espalha no chão feito poeira, feito pólem? Dança pó. Dance como vento diz Tadashi Endo! Dance como o vento diz Xavier! Waguri pergunta a todos qual é a real extensão do corpo? Se a imagem construída por um dançarino é limitada ao espaço do seu próprio corpo, a dança se torna minúscula. É preciso imaginar amplas extensões do corpo no espaço. E porquê não, amplas extensões do corpo no tempo?

Quando conheci Xavier você e Felicia Ogawa (1945-1997) já haviam falecido e a Companhia Tamanduá finalizado seu ciclo. Mas a memória encarnada na dança de Xavier mantém viva e pulsante a chama das suas indagações e proposições. Esta carta ensaia cruzar as linhas destes eventos passageiros, dançarinos que se conectam por fios invisíveis e visíveis. Arrisco enlaçar “Takao-Endo”. Ambos artistas que em diáspora pessoal deslocam os traços de sua terra natal misturando-os a novos traços das culturas que lhes recebem.

Tadashi Endo inicia sua última criação, intitulada “DÔ” com uma caminhada. “DO” um caminho particular. Que faz pensar na arte japonesa “KADO”, caminho de flor. Flores que correspondem ao florescer de nossas consciências. Corpos em movimento que dançam praticando “DOKYO”, ensinamentos do caminho. Caminho que nunca está separado de onde estamos agora.

Acompanhar o processo de criação de “DÔ”, que inicialmente Endo pretendia chamar “Terra Vermelha”, abriu um mar de perguntas. Por que deveríamos perambular daqui para ali para praticar? Dançar tem relação com peregrinar? É possível que o mais importante numa caminhada seja aprender a retirar-se, voltando à luz para o interior, iluminando nosso próprio fundo do mar. Fazendo assim corpo e mente cairão naturalmente, colapsados, exauridos e o Eu original se manifestará. Se os pensamentos vem e vão como nuvens flutuando no céu. Se danças não param de provocar questões. Se o desejo também, se a vida também não para. Se tudo sobre a terra se perpetua nos trânsitos e deslocamentos, as danças não poderiam escapar. No mundo contemporâneo, nossa escuta vem passando à segundo plano. Talvez por isso esses mestres japoneses ensinem a valorar o silêncio. Silêncio e pausa entre um ato e outro, um tempo e outro, uma escolha e outra.

No Japão, o silêncio é visto como um sinal de requinte e iluminação. Que tal choque cultural pode haver num simples silêncio entre brasileiros e japoneses! Nós tendemos a presumir que uma pessoa “tranquila” não tem nada de útil a acrescentar a uma conversa; mas, o japonês vê o silêncio como uma força que implica humildade (LEBRA, 1976)⁷². A pausa ou silêncio (valorados na cultura japonesa), em uma conversa equivalem ao tempo necessário para avaliar tanto o que foi dito como o que não foi dito. Há, portanto, grande importância na leitura entre as linhas para encontrar o verdadeiro significado do que foi dito e do que estava implícito. Para o japonês, a comunicação através da implicação tácita é muito forte, assim como a compreensão não-verbal mútua que ocorre entre as pessoas.

Tenho a sorte como você Takao, de trabalhar em companhia de Marco Xavier. Aproveito para deixar registrado nesta carta-dança um pouco do que venho aprendendo com ele. A história da dança está repleta de esquecimentos, de microações, micro-mundos de artistas talentosos que só alcançam o reconhecimento

⁷² Joyce Chapman Lebra (Honolulu, 21 de diciembre de 1925) é a primeira mulher americana licenciada em Historia Japonesa nos Estados Unidos.

depois de sua morte, outros nunca são lembrados e outros tantos são rapidamente esquecidos. Estamos agora na bifurcação do caminho, entre a importância das palavras e o silêncio. Como no décimo primeiro capítulo do “Tao Te Ching” escrito por Lao Tse há mais de dois mil anos atrás, “o invisível age pelo visível !.Paredes com janelas e portas formam a casa, mas o espaço vazio dentro dela é a essência da casa.”

O que será relevante pra recordar as danças da Cia Tamanduá? E sobre os treinamentos? O que tem relevo revela-se naturalmente? Permita-me lançar mão destas palavras-misturadas de “Takao-Felicia” para dar início a esta pretensa ponte entre nós.

O ser humano traz implícito em si o conceito de individualidade marcada e dominada pela existência do ego. Pensamos que quando o dançarino se propõe a transformar-se em outro ser que não seja o humano ele pode vislumbrar a superação das partes dessa limitação. Nesse caso, o ato de transformação para o dançarino não deve ser resultado de técnicas de interpretação, mas de seu esforço de transformar-se no outro escolhido por sua imaginação. É justamente esse esforço que o torna possível a metamorfose do corpo... Tal metamorfose repercute na própria interioridade do sujeito. Para atingir o estado de metamorfose é necessário que o dançarino tenha o domínio de uma técnica corpóreo-física que torne possível o poder de automanipulação. É fundamental que ele consiga estabelecer uma visão distanciada de si mesmo, ou seja, objetiva. Trata-se da ação de recriar a existência de si mesmo, fora do próprio corpo, que conseqüentemente poderá ampliar a idéia de si mesmo” (KUSUNO; OGAWA, 2006).

A pesquisadora de dança Fabiana Britto explica que “Richard Dawkins batizou de ‘meme’ a unidade de replicação da informação cultural”. E que de fato produzimos cultura como uma estratégia adaptativa, onde os organismos lutam pela sobrevivência, duração e permanência no mundo. Explica,

A vida útil de um objeto artístico está relacionada com a continuidade dos seus efeitos, ou seja, a expansão do raio de ação contaminatória do seu meme, para além da duração de seu organismo, reconfigurando não apenas o sistema estético em que está inserido, mas todo o sistema cultural de que faz parte. (BRITTO, 2008, p.83).

Podemos compreender a evolução cultural como um processo semelhante à evolução biológica. Explica Britto que “em última instância, memes são estratégias adaptativas de genes” (BRITTO, 2008, p.63). Linha emaranhada de intertextualidade. Linha interessada na continuidade de seus efeitos. Linha que dança contaminando e expandido aquele que dança e que vê dançar.

Retomando o fio das perguntas. Takao, você considerava a extinção da dança como hipótese? Seria por isso que deu a sua companhia o nome de Companhia Tamanduá? Por este viés, como símbolo de resistência e permanência, seria mais fecundo e adequado, dançar pra você! Ensaio aqui, este “escrever-dançar”. O propósito de estudar a dança e escrever sobre ela implica estudar a si mesmo. Os tamanduás são chamados papa-formigas. Vivem nas florestas das Américas Central e do Sul, desde o Belize até a Argentina e no Brasil. Se encontram sob o perigo da extinção! O ser que dança ou escreve vivencia processos de metamorfose. Eu poderia ser uma Tamanduá? Uma dançarina de sua Companhia Tamanduá? Quais seriam os requisitos?

Não é todo dia que assistimos danças que nos comovem. Muito menos acontecendo a poucos centímetros de distância de nós. Poucos tiveram o privilégio de assistir Tatsumi Hijikata dançando. Você trouxe Kazuo Ohno para o Brasil em 1986, dando início a esta ponte flutuante. Algumas danças caem imediatamente no esquecimento, outras, porém, nos impregnam de nostalgia. Perdura até hoje, na memória de meu corpo de expectadora, uma certa comoção, que posso reviver quando me lembro de algumas cenas do “Olho do Tamanduá”! Esta mesma comoção que confronta uma nova ordem de percepção, produz uma intensa frustração de nunca possuir, nem ao menos tocar, aqueles corpos que estavam tão próximos. Penso se a dança seria como o Tamanduá.

CARTA entre o agora e o muito antes

“Uma presença serena, cheia de carinho...”

Por acaso, eu já disse alguma vez qual foi, talvez, o grande legado do Takao? Sim, ele foi um artista ímpar, inovou e recriou, provocou e emocionou, influenciou com a sua linguagem artística, vários outros artistas... mas para mim, talvez o seu grande legado tenha sido mesmo, a ternura, uma ternura livre e envolvente.

Ternura que ficou nos tamanduás por vários anos, pelo menos, talvez (como há muitos espaços nos corações humanos para as sombras de cada um), até que outros sentimentos (muito menos ternos) se tornassem mais determinantes na dinâmica da Cia Tamanduá e na sua posterior dissolução - além de outras questões, que complementam as complexidades da vida. Mas mesmo assim, entre as pessoas que conviveram com o Takao, parece que continua a existir um sentimento, presente quando nos encontramos, que parece dizer: "...cada uma dessas pessoas leva um pedaço do Takao junto com elas..", e aí parece que temos sempre algo em comum. Seja na linguagem dos trabalhos de cada um, seja na maneira como as pessoas buscam se relacionar, ou mesmo no olhar que temos para a arte e para a vida, levamos este "pedacinho de Takao". Ao falar da ternura, não quero dizer que este artista, este homem, era uma figura apenas dócil ou meiga. Não, ele era também uma pessoa firme, às vezes provocadora e contundente, muitas vezes não poupou aspereza, com seus intérpretes-criadores.

Quando penso nesta ternura que o Takao me ensinou, vejo que ela está presente nas minhas escolhas estéticas, inclusive. Percebi, com o passar do tempo, que este sentimento, é na verdade, uma forma de conceber, uma ideia poética, seja em que linguagem for. Com o objetivo de transgressão ou emoção lírica, a ternura (sentimento-fantasma, que habita meu coração, às vezes, de vez em quando) se concretiza no fazer artístico, como uma tendência pré-existente, de considerar opções muito intuitivas e emotivas, do plano da memória e do sonho. No mais e nas últimas, na impossibilidade de explicar mais claramente,

algo que não passa de uma sensação, um sentimento (ainda que isso não seja sem valor), posso dizer que me lembro com bastante satisfação e saudades, do Takao, presença-fantasma, que paira como uma lembrança terna e efêmera, fumaça etérea na madrugada. Depois escrevo um pouco sobre “Quimera”.

Beijos de saudades. Boas festas.”

Carta dentro da CARTA

Permita-me começar esta carta, com um fragmento de outra carta, escrita por um bailarino-tamanduá que trabalhou com você na Companhia Tamanduá. Sergio Pupo que junto a outros integrantes da companhia, depois de sua morte, foi dançar no Japão o espetáculo “Quimera”, que você criou. Uma realização de seu sonho de levar a companhia pra sua Terra. Uma série de acasos e bifurcações coincidem com o fato de que a primeira e única vez que vi uma obra sua (ao vivo) foi a convite deste amigo, Sergio Pupo, que estreava “Quimera” no Brasil !

Atualmente a carta vem sendo substituída pelo correio eletrônico mais difundido no mundo: o “e-mail”. Há pessoas que pelo simples prazer de trocar correspondências físicas preferem utilizar o método da carta. Recebi este e-mail de Sergio, que foi enviado a poucas horas pra mim. Fragmento de carta mensageira, informante, capaz de revelar ao mundo um pouco da grande presença que você Takao Kusuno deixou entre nós... Esta carta é para não esquecer. Para cultivar as sementes que plantamos na terra. As “sementes quiméricas”! Quero dizer, o óvalo que só crescerá se encontrar as condições desejadas. Aquele que contém um suprimento de reserva que servirá para o primeiro estágio de desenvolvimento dos frutos e flores. O homem introduz sementes no solo, com a intenção de que brotem! Depois da formação completa de suas propriedades a semente quimérica primitiva se prova capaz de reproduzir atestando seu sucesso e fazendo emergir figuras míticas. Na parábola bíblica do semeador compreendemos que a humanidade saiu a semear, e que as sementes caíram em lugares diferentes. Jesus explica a parábola dizendo que a semente são as palavras de Deus. Sementes caem em diferentes tipos de solo; solo duro, solo rochoso, solo com pragas, solo bom. Cada um destes solos mantém uma direta influência sobre a sobrevivência e produtividade dos semeadores. Tendemos a olhar e analisar os solos, sabemos que (nesta parábola)

eles apontam para o coração humano. Gostaria de sugerir um olhar para o semeador. Figura central da parábola foi em última análise quem promoveu a produtividade futura das plantações. Por uma simples razão; sem semeadura não há colheita!

Caracterizada por uma aparência híbrida de dois ou mais animais e pela capacidade de lançar fogo pelas narinas, sendo portanto, uma fera ou besta mitológica, a “Quimera” alude a qualquer composição fantástica, absurda ou monstruosa, constituída de elementos disparatados ou incongruentes, significando também utopia. Talvez esta tenha sido sua intenção Takao ao lançar as semente de “Quimera” na cena paulista? Como saber? A palavra quimera, por derivação de sentido, significa também o produto da imaginação, um sonho ou fantasia, por exemplo: A Quimera do Ouro! Cabeça e corpo de leão, com duas cabeças anexas, uma de cabra e outra de serpente; Cabeça e corpo de leão, com duas cabeças anexas, uma de cabra e outra de dragão; Duas cabeças ou até mesmo uma cabeça de leão e cabra, corpo de leão e cauda de serpente.

Em Alquimia, a “Quimera” é um ser artificial (assim como o homúnculo), criado a partir da fusão de um ser humano e animal. Estaria esta ideia de quimera associada ao fabuloso mundo fantasmal que ora assombra ora diverte o inconsciente do povo japonês? Penso que a “Quimera” se atualiza, nas imagens da terrível catástrofe que arrasou o nordeste de seu país no início de 2011. Um carro no topo de um prédio de três andares...Um navio sobre uma casa de dois andares...Tenho também outra rota em mente para perseguir a “Quimera”, o nome da companhia de butoh “Dai Rakuda kan”, fundada em 1972. Uma visão de mundo bastante singular que revela uma imaginação que permite reunir num mesmo corpo mundos diversos, animal e vegetal, mortos e vivos, fêmeas e machos...Comenta Akaji Maro (1986).

Dai Rakuda kan, que significa literalmente “grande camelo navio de guerra”, carrega o espírito do leão, do camelo, e do bebê. Hijikata foi o forte leão, enquanto o camelo representa sua resistência e a inocência o bebê. No horóscopo chinês não há camelo. Mas o camelo combina todas as boas qualidades de todos os animais. O camelo está em algum lugar entre um animal mítico e um animal real. (MARO, 1986, p.76)⁷³.

⁷³ In: Performin arts in japan now'. Contemporary Dance in Japan. Butoh in the late 1980. The Japan Foundation.

E o navio? Um navio de guerra, não apenas um cargueiro utilizado para o transporte de todo tipo de cargas. Mas uma “belonave” quero dizer bélica – nave Yamato (em japonês: 大和), dotada da capacidade de ser utilizada em combate, os chamados meios flutuantes capazes de proteger “as sementes” em ação no campo de batalha. Retomando a inteligência das sementes que durante invernos rigorosos, podem passar o tempo todo debaixo da neve, dormentes, só germinando na primavera. Esta mesma propriedade que forma bancos de sementes em algumas florestas: as sementes ficam no solo até que alguma árvore mais velha caia e abra uma clareira, permitindo que a luz entre e que novas sementes germinem. Sementes são órgãos reprodutores, como a flor e o fruto. As memórias marcadas nos corpos e nas vidas dos artistas que trabalharam com você misturam-se às nossas, e começam a “borrar-se” em novas memórias. A estratégia das sementes é simples: produzir o maior número de sementes-irmãs. Esta estratégia funciona, mas exige o investimento de uma grande quantidade de energia, de forma que embora haja muita produção poucas sementes serão altamente especializadas. O mesmo se passa com nossas experiências que vão se estendendo, se ramificando em novas linhas-sementes-pipas, nos “ fios mensageiros” que escapam pelo ar.

Flutuam palavras-pipas-sementes por entre as nuvens da memória. Memória sempre atualizada. Brincando de seguir reeditando a nostalgia de Gonçalves Dias, em “Uma Canção”, Mário Quintana (1906-1994) faz ressoar memórias. Atraído pelo realismo mágico ou fantástico, por visões oníricas ou surrealistas, o poeta Quintana é um desses escritores cujo espírito segue a poética baudelairiana...

Minha terra não tem palmeiras...

E em vez de um mero sabiá,

Cantam aves invisíveis

Nas palmeiras que não há.

(QUINTANA, 1966).

Destes primeiros fios estendidos entre lembrar e esquecer, trago outra semente, a que floresceu de sua amizade com Siridiwê Xavante. Presidente do Instituto de Desenvolvimento de Tradições Indígenas, no Brasil, Siridiwê, conta que desde que foi convidado por você Takao para integrar a Cia. Tamanduá e dançar a

peça "O Olho do Tamanduá", a partir daí o contato com o Japão foi crescendo. Na visita a seu país (que só se deu depois de sua morte) em outubro de 2003 quando a companhia viajou ao Japão para participar da Bienal de Kyoto, Siridiwê iniciou um intercâmbio com o povo Ainu (povo residente na ilha de Hokkaido). Depois de permanecer quinze dias junto aos Ainus, na beira do lago "Akan" partiu com ideias de realizar um intercâmbio cultural com os indígenas brasileiros. Mais adiante convidou representantes dos Ainus para participarem do evento "Rito de Passagem", em São Paulo.

Esta carta, dança nestas pontes flutuantes, que pousam do outro lado da margem apenas por alguns momentos, permitindo cruzar, a vida, a informação que rapidamente se mesticha e atualiza em novas formas de conhecer e se relacionar.

Na bíblia encontrei esta passagem,

Consulte as gerações passadas e observe a experiência de nossos antepassados. Nós nascemos ontem e não sabemos nada. Nossos dias são como sombra no chão. Os nossos antepassados no entanto, vão instruí-lo e falar a você com palavras tiradas da experiência deles. (JÓ apud PAULUS 8,8-10: 2002).

Neste esforço que obriga nosso olhar a procurar a informação por esse longínquo, também devemos aprender a dar linha ao desejo de solidão pra buscar a própria interioridade reflexiva. Viagens, nem amores conseguem proporcionar a dimensão do infinito. O olhar de um bailarino-tamanduá aprende a voltar-se para dentro, para uma interioridade, para o fundo. Ainda que seja o olhar melancólico e reflexivo no reflexo do espelho. A dança que o Butoh carrega sempre gostou dos espelhos, os japoneses também. Pina Bausch gostou dos espelhos. Frances Bacon também. Butoh mais parece a poesia de Baudelaire, reflexão e melancolia sem fim de almas que não encontrando mais em si mesmo nenhum vestígio de transcendência, nenhuma centelha divina que lhe permita ultrapassar a clausura do cotidiano começam a colapsar. Dança terremoto que colapsa o corpo que dança e o corpo que vê dançar!

3 CONSTELAÇÕES: CORPO CORRESPONDÊNCIA INFINITA, DANÇA CORRESPONDÊNCIA ANCESTRAL

“As fronteiras do mapa não existem no território, mas sobre o território com os arames farpados e os aduaneiros” - Edgar Morin.

“Existe uma influência mútua entre os corpos celestes, a terra e os corpos animados” - “Mémoires” de Mesmer.⁷⁴

É de praxe, que o arqueólogo deixe no sítio de sua exploração uma porção intacta, sem ser escavada. É chamada de área-testemunho. Estará, assim, permitindo uma retomada das pesquisas no futuro, a partir de novas abordagens e talvez dispondo de tecnologias mais avançadas. Isto porque, muito antes de ser pesquisador, o arqueólogo é um cientista voltado à preservação da herança cultural humana.

Dança, corpo, composições coreográficas, todos sistemas, formados por um grande número de componentes interagindo entre si, vivenciando trocas contínuas de matéria, energia e informação com o ambiente. Nesta pesquisa elegemos a ideia de artista escavador de si mesmo e do mundo. Tomamos emprestado das teorias sistêmicas a expressão “zonas de flutuação” para designar os espaços sociais em que culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam e geradas em extrema assimetria, frequentemente estimulam novas soluções poéticas para viver e criar.

Discorreremos sobre o “espaço do encontro”, que a arte promove constituindo campos de conhecimento e estimulando a circulação dos saberes. O que é que pode acontecer ao acaso dos encontros? Meu ser faminto antropofágico encontrou algo no caminho e comeu.

[...] eu como alguma coisa e morro: nesse caso, isso decompôs minha relação composta, decompôs a relação complexa que definia minha individualidade. Isso não destruiu simplesmente uma das minhas relações subordinadas que compunha uma de minhas sub-individualidades, isso destruiu a relação característica do meu corpo. Quando eu como alguma coisa que me convém, se dá o inverso. O que é o mal?", pergunta Spinoza. Encontra-se esse tema na correspondência; são cartas que ele envia a um jovem holandês extremamente maldoso. Vocês sabem que, naquela época, as cartas eram algo muito importante, e os filósofos enviavam muitas cartas.

⁷⁴ Franz Anton Mesmer, místico, médico e inventor de um tratamento denominado "mesmerismo", o predecessor do hipnotismo, Ele nasceu em 23 de maio de 1734.

Spinoza, acreditava inicialmente que se tratava de um jovem que queria instruir-se, e pouco a pouco compreendeu que não era nada disso. A cólera de Blyenbergh, que era um bom cristão, vai inchando de carta em carta, e ele termina por dizer-lhe: "Mas você é o diabo!"... Spinoza diz que o mal é um mau encontro. Encontrar um corpo que se mistura mal com o seu. Misturar-se mal quer dizer misturar-se em condições tais que uma das suas relações subordinadas ou sua relação constituinte é ameaçada, comprometida ou mesmo destruída. Eu só conheço as misturas de corpos, e só conheço a mim mesmo pela ação dos outros corpos sobre mim, pelas misturas. (DELEUZE, 1978, p.1).⁷⁵

Entre as flutuações do butoh, ficções e realidades, personalidades históricas da arte, da filosofia, da literatura, geograficamente separadas puderam misturar-se. Por meio de uma correspondência imaginária, trajetórias se cruzaram umas com as outras, não necessariamente de forma objetiva, tangível, direta e sim a partir das descontinuidades, neste caso, sempre acompanhadas de estranhamento, longas distâncias, enamoramento, ressonância.

Ao iniciarmos este namoro antropofágico com o butoh procuramos problematizar a ideia de mestiçagem dos corpos, encontrando na obra de Homi Bhabha, "*O local da cultura*" (2005), um pensamento para nos apoiar a refletir a dança e sua própria escrita como um texto que se quer descentrado e ambivalente, tal como os espirituosos discursos-escritos de Hijikata (1985), e Ohno (BAIOCCHI, 1989, p.47). Apresentamos a dança como um campo deslizante de onde emergem discursos híbridos e elípticos. Logo de partida, assim como Bhabha tomamos emprestado de Heidegger a seguinte definição: "uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente" (HEIDEGGER apud BHABHA, 1998, p. 19). Nesta navegação rumo a conhecer mais de perto o butoh e o Japão, fomos aos poucos presentificando o sangue e o suor dos corpos que encarnaram a dança das trevas. Fantasmas, vivos ou mortos, estes corpos foram lentamente se apoderando desta dissertação e da obra coreográfica que emergiu desta investigação. Paralelamente a escrita desta dissertação foram desenvolvidas, "Oito - Experiências Flutuantes do Butoh" entre Brasil e Peru, (entre Salvador, Teresina, Lima e Cusco - ver anexo). Das experiências nasceu o solo de Simone Mello (em processo), intitulado "MAR INQUIETO" – um procedimento de ensaios abertos ao público e aos participantes de cada experiência, que recebeu o nome de "PLAN B", seguindo as letras do alfabeto, C, D, Endo, etc.

⁷⁵ DELEUZE / SPINOZA. Cours Vincennes - 24/01/1978. Tradução: Francisco Traverso Fuchs. www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5.

Nesta escrita-dança procuramos seguir as navegações do filósofo Serres (1993) explorando novos sentidos para dançar percebendo a dança e corpo como um espaço de trocas e atualizações incessantes. Dança-Experiência-Flutuante, sempre movediça porque de corpos que nunca se fixam. Danças em uma constelação de outras danças, sempre provisória, composta de planetas desorbitados que abandonam suas elipses para inserir-se em outras órbitas mais complexas e desafiadoras.

Elegemos as “linhas de fuga” de Deleuze (1996) assumindo que linhas mudam de natureza ao se conectar com outras linhas. Traçando um paralelo entre linha e corpo que dança foi possível perceber que um corpo-linha pode estender-se, ampliar-se, expandir-se e entrecruzar-se com outros corpos-linhas. E que este encontro-fricção, desvia, perturba e deforma as linhas que por sua vez deformam as danças. Vimos que o corpo que dança o butoh mergulha nestes desdobramentos, buscando as aberturas, as fendas, as passagens nos desvelamentos. O corpo ao dançar no labirinto infinito das dobras, dança para desdobrar-se. Dança produzindo no corpo que lhe dá vida e no mundo que lhe circunda um processo de “desalinhamento”. Dança desalinhada, porque rejeita a fixação dos limites, repele tudo que é fixo, curvando-se mais e mais profundamente sobre si mesma. Como se ao dançar o dançarino se esquecesse de si mesmo, e esbarrando em outros corpos se confundisse. Onde acaba um, onde começa o outro? Onde termina uma linguagem de dança e onde começa outra? Christine Greiner alerta-nos sobre o “butô-botão”, fruto das “mediações e maneiras de ordenar o mundo que, lançadas em uma rede de informações estranha àquela em que foram concebidas, transformam butô em botão” (GREINER, 1998, p.95).

É possível que nossa experiência das mestiçagens com o butoh nos deixe patinando num **butoh-borrão**. Butoh-Aburorigami (あぶら とり 紙). Aburorigami tem sido tradicionalmente usado por atores do kabuki e pelas gueixas para manter a maquiagem fresca durante as performances. A tradução direta do termo seria : “papel removedor de óleo original”, ou “óleo de mata-borrão”. Consideremos assim como o termo indica, nosso “butoh-aburorigami”, como um encontro capaz de absorver os excessos eliminando assim os falsos brilhantismos de uma atração vulgar.

Nas linhas fronteiriças da cultura e da linguagem descobrimos um corpo-origami⁷⁶, que se expressa em dobra. Corpo que ao dançar não pode evitar expor suas marcas. Uma dança origami que dobra desdobra deixando suas marcas. Para Deleuze e Michel Serres, ambos filósofos observadores das dobras, o que é fundamental é que todas as dobras são igualmente importantes. Não há nenhuma hierarquia entre as dobras. Cada dobra faz sua parte: cada dobra alarga. A dobra é o acontecimento, a bifurcação que faz a linha surgir em uma singularidade nova, que delinea o começo de um mundo. Um “Mundo Butoh”, visto do Atlântico. Diz Deleuze, “sempre existe uma dobra na dobra como também uma caverna na caverna” (DELEUZE, 2007, p.13). Esta pesquisa se enamorou das cavernas que escavou. Seguem as escavações e flutuações pra finalmente dançar, nas constelações!

O butoh longe de conduzir-nos a uma zona de conforto iluminada e estável, nos dá a possibilidade de experimentar as zonas minadas, até o útero de nós mesmos. Talvez isso tenha relação com a sugestão de Tadashi Endo, que diz “dance fora do tapete”! Ao ter a sorte de me aproximar de Tadashi Endo foi inevitável não começar a pensar a dança em relação ao campo cultural. Existirá afinal um chão comum pra dançar misturando tudo que vive sobre esta terra e também com todo o mistério que nos inquieta? Flutuamos todos num único mar sem fim e sem fronteiras? Mar de perguntas.

Dançar nos campos tristes e felizes sem preferências. Com Endo aprendi que a dança permite aos envolvidos nela saltar fora do já conhecido enveredando num “terceiro espaço” que não pretende ser apenas um “terceiro termo” mas um “entre-lugar” que o engloba e o ultrapassa. Investigamos se dançar é em si um exercício que pode abrir-nos para uma dimensão que nos lança para além da inversão dos termos opositivos (sujeito/objeto; dito/não-dito; sentido/não-sentido), escapando das previsibilidades, suspendendo as respostas automáticas.

Seguindo assim as linhas mestras de meu corpo que se enamorou do butoh, se contorceu, se torceu procurando pela mais sincera expressão de si mesmo, expressão que se descobriu fruto incontestável das misturas. Assim o corpo dançou e dançará poetizando as mestiçagens! Tenta, insiste, perde, recupera,

⁷⁶ Origami (do japonês: 折り紙, de oru, "dobrar", e kami, "papel") é a arte tradicional e secular japonesa de dobrar o papel, criando representações de determinados seres ou objetos com as dobras geométricas de uma peça de papel, sem cortá-la ou colá-la. O origami usa apenas um pequeno número de dobras diferentes, que podem ser combinadas de diversas maneiras, para criar formas complexos.

desvia, para, perturba, concentra e busca aperfeiçoar-se enquanto toma lugar no mundo mestiço.

Circundamos nosso objeto particular, a preparação do corpo de um artista para dançar no momento do agora, antes que a morte (do butoh ou da vida) o consumam por completo. Para tanto escolhemos como linha de fuga aproximar-nos desta dança distante. Escavamos o butoh desde seus dados históricos referentes a forma cênica e filosófica procurando detalhes escondidos de uma possível técnica, para descobri-la como “anti-dança”, como escreveu Endo em seu livro (ENDO’S, 2007, p.13). Nesta aproximação com Tadashi Endo foi inevitável não desembocar no processo criativo do espetáculo “DÔ” (trabalho dirigido por Endo junto ao grupo Bando do Olodum neste ano de 2012). Experiência crucial para esta escrita, pois possibilitou minha aproximação com o trabalho proposto por Endo e sua visão do Butoh-MA.

Este texto tomou forma num profundo exercício de escuta. Buscamos seguir os passos, as pistas, os rastros, sussurrados pela invisível força destes artistas, como nas palavras de Castanheda selecionadas por Artaud,

Retenhamos por enquanto como o índio que se força primeiramente a buscar um "lugar", operação já difícil, depois a encontrar "aliados", depois a renunciar progressivamente à interpretação, a construir fluxo por fluxo e segmento por segmento as linhas de experimentação. (ARTAUD).

Para escrever estas linhas experimentamos dar passos numa ponte flutuante entre imaginação e realidade. “Amanohashidate”(天橋立) significa literalmente “ponte que leva para o céu” e se caracteriza por uma estreita faixa de areia (entre 20 a 170 metros de largura e cerca de 3,6 km de comprimento) que separa o golfo de Miyazu do Mar Aso, ao norte da província de Kyoto. Este magnífico lugar também é chamado de “Escada para o céu” ou de “Hakusha-Seisho” (areia branca e árvores verdes). De acordo com o “Ko-Fudoki”, a “escada para céu” foi construída pela divindade Izanagi no Mikoto, como uma maneira de viajar entre o céu e a terra, para visitar a deusa Izanami no Mikoto. No mito japonês da criação, Izanagi e sua amada Izanami atravessaram a Ponte Flutuante do Céu para criar na Terra.

Almejamos conectar vivos e mortos num único chão pra dançar e ver dançar. Travessia, peregrinação, passagem, que parte de um estado natural para um estado

de consciência por meio de uma etapa na qual a atravessar uma ponte simboliza justamente o esforço de superação (CIRLOT, 1984, p. 577).

Na hipótese que desenvolvemos compreendemos que a mestiçagem implica defrontar-se com hábitos intelectuais que supõe a convergência de elementos díspares, estimulando uma visão de mundo que valora tudo e reúne elementos do patrimônio antigo com o momento presente atuando como “ponte” e “liga” entre os diferentes.

Se a performance é um evento que ocorre no tempo, então como poderia um texto controlá-la e fixá-la? Dança, escrita e linguagem – sistemas abertos ao mundo! Nos termos que Deleuze apresenta a “desterritorialização” dos corpos podemos tanto referir-nos a pesquisa acadêmica, o "saber" em educação, como também aos saberes cotidianos, os pais, os amigos e as comunidades. Isto é o que Deleuze e Guattari (1985) chamam fazer rizoma. Tomada por esta visão rizomática da vida, esta dissertação foi se compondo numa linha sem fim de sentidos e conceitos que vão um a um se enlaçando, se amarrando, se expandindo em rede. Aqui dançar é compor e decompor redes. É fato que não há uma ligação preestabelecida entre você e eu. Assim como não há uma relação pré-determinada entre o público e o artista que dança. Tampouco há relação dada a priori entre os elementos de uma coreografia ou composição. Tudo vai se amarrando aos poucos.

Uma linha de luz, que sugere uma linha de sombra, que dá dimensão à uma linha de um gesto, que traz consigo uma linha sentimental, que revela uma linha histórica e assim por diante. Nesta perspectiva das misturas que nos aponta o filósofo Serres (2009), não há uma ligação realmente preestabelecida entre os seres, uma autoestrada nem mesmo, uma linha de navegação. Não existem relações preestabelecidas, portanto não existem mapas. Podemos nos conectar com qualquer um e este é nosso trabalho sobre a terra, desenvolver nossa capacidade de conectar e de nos alinhar com o ambiente circundante. Sem estas linhas que desejam conexão, morremos. Quando nos desligamos, quando rompemos, cortamos com tudo, vem o suicídio.

Dançar é estar vivo e casado com o mundo real. A dança que nasce no corpo e do corpo daquele que dança, é esforço de vida e nunca de morte. O corpo que dança não quer morrer. Ao dançar o corpo traça as linhas da memória atemporal, seus gestos espalham as pistas de danças passadas, presentes e futuras. Uma

dança que faz lembrar outra dança, por semelhança ou diferença. Um corpo que dança abriga, abraça, incorpora outros corpos que já dançaram, sem precisar escolher uma das margens, elegendo apenas seguir em companhia destes divinos artistas radicais. Entoando a poesia de André Breton que escreve o “Manifesto Surrealista” (1924) nestas últimas linhas desta dança-escrita, trocando a palavra (frase) pela dança...

A primeira frase (dança) virá espontaneamente, tão arrebatadora é a verdade que com todo segundo que passe há uma palavra (dança) desconhecida ao nosso consciente que está apenas gritando para ser ouvida. (BRETON apud FERNANDES, 2008).

O desafio desta pesquisa de mestrado foi realizá-la nas zonas borradas entre prática artística e prática acadêmica científica. Para tanto julguei necessário criar as “Experiências Flutuantes”, perguntando o que flutua de um corpo ao outro, atravessando tempos, culturas, lugares? E como flutua? Minha hipótese era que a informação circula, pelos desvios, pelas bordas, nas formas disformes, radicais, improvisadas, ao acaso, também nas vias formais, mas sempre acompanhada da perturbação. Aprender perturba o conforto da ordem. Aprender provoca tudo a sair de um lugar conhecido para o desconhecido infinito.

ありがとう

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico. Em Piratininga, Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, maio de 1928.

ARTAUD, Antonin. Escritos de Antonin Artaud. Seleção e notas: Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. O teatro e seu duplo. São Paulo: Max Limonad, 1985.

_____. Os Tarahumaras. Lisboa: Relógio D'água, 2000.

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

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Completes I*. Paris: Gallimard, 1976.

BEAUVOIR, Simone de. *Pour une morale de l'ambigüité*. Paris: Gallimard, 1947.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. Documentos de Cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix, 1986.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo horizonte: EdUFMG, 2005.

BRETON, André. *Manifesto Surrealista*. 1924. Disponível em: <dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 10 dez. 2012.

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

BUNGE, Mario. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Libris, 1984.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2006.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. A floresta de cristal: nota sobre a ontologia dos espíritos Amazônicos. *Cadernos de Campo*, 14/15, p. 319-338, 2006.

CHAUÍ, M. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Moderna, 2005.

CIRLOT, Jean-Eduardo. Dicionário de símbolos. São Paulo: Moraes, 1984.

COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminho. Só rastros*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2010.

DAMÁSIO, António. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Deleuze/Spinoza*. Tradução: Francisco Traverso Fuchs. Les Cours de Gilles Deleuze, Cours Vincennes, 24 jan. 1978. Disponível em: <www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>. Acesso em: 10 dez. 2012.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: introdução: rizoma*. V. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____.; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____.; _____. *O que é a Filosofia? 3. reimp.* Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *A vertigem das listas*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ENDO, Tadashi. *Tadashi Endo's Danse*. 2007.

ESPINOSA. *Ética*. In: *Coleção Os pensadores*. Tradução: Marilena Chauí. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. *Entre escrita performativa e performance escrita: o local da pesquisa em artes cênicas com encenação*. V CONGRESSO DA ABRACE. UFMG, Outubro 2008. Disponível em: <<http://www.difusaocultural.ufrgs.br/adminmalestar/documentos/arqu>>

ivo/Abrace%202008%20Ciane%20Fernandes%20Revisado.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2012.

_____. Paisagens internas: corpo, performance e meio ambiente. VI CONGRESSO da ABRACE. São Paulo: EDUSP, 2010.

_____. Pausa, presença, público: da dança-teatro à performance-oficina. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, n.1, 2011.

_____. Transecologia: a travessia de DO. In: Programa do espetáculo "DO". Salvador, 2012.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2009.

FRANCHETTI, Paulo. *Haikai*: antologia e história. Campinas: UNICAMP, 1990.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*: saberes necessários a prática da pedagogia. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Maia e Schmidt Ltda., 1933.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

_____. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

_____. *Movimento total*: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GORDON, Avery. *Ghostly matters*: haunting and the sociological imagination. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1997.

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

_____. *O teatro Nô e o ocidente*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

_____.; AMORIM, Claudia. (Org.) *Leituras do corpo*. São Paulo. Annablume, 2003.

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

_____. *O corpo em crise*: novas pistas e o curto-circuito das representações. Annablume, 2010.

_____. *Imagens do Japão*: pesquisas, intervenções poéticas e provocações. São Paulo: Annablume, 2011.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUERRERO, Mara Francischini. *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança*. 2008. (Dissertação) Mestrado em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

GYATSO, Geshe Kelsang. *Oito passos para a felicidade*. São Paulo: Aquaroli Books, 2007.

HERCOLES, Rosa Maria. Corpo e dramaturgia. In: NORA, Sigrid. (Org.) *Húmus 1* Caxias do Sul, 2004.

_____. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. (Tese) Doutorado em Comunicação e Semiótica, Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2005.

HERRIGEL, E. . *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1983.

IGARASHI de Yoshikuni. *Corpos da Memória: narrativas da guerra na cultura japonesa do pós-guerra, 1945-1970*. São Paulo: Annablume, 2010.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Corpo e Processo de Comunicação. *Fronteiras – Estudos Midiáticos*, v. 3, n. 2, 2001.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área da comunicação. *Húmus*, 1, n. 1. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura, 2003.

_____. A natureza cultural do corpo. *Revista Fronteiras*, v. 3, n. 2, 2001.

KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. *O corpo: pista para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005a, p. 125-134.

KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. FID – Fórum Nacional de Dança, Editorial, 2005b.

KUNIFAS, Cinthia. *Corpo desconhecido: Um Contínuo Processo de Criação em Dança*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Universidade Federal da Bahia, 2008.

KUSANO, Darci. *Mishima: o homem de teatro e de cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KUSUNO, Takao; OGAWA Felicia Megumi. A idéia do Físico-Corpóreo em transformação. In: Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento organizado por Maria Mommensohn & Paulo Petrella. Summus Editorial, 2006.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madri: Cátedra, 2001.

LELOUP, Jean Yves. O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski*. Porto Alegre: Sulina, 1990.

_____. *La vie em close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): “Still acts” em The Last Performance de Jérôme Bel. *Lições de Dança*, Rio de Janeiro, UniverCidade, n.5, pp.11–26, 2005.

_____. *Of the presence of the body*. Wesleyan University Press, 2004.

LÉVY, Pierre; AUTHIE, Michel. *As árvores do conhecimento*. São Paulo: Escuta, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

LORCA, Federico García. *Obras completas II*. México: Aguilar, 1991.

MARTINS, Simone de Mello. *Sobre a composição: sete perguntas da crise para criação*. (Monografia) Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança. Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. O filósofo e sua sombra. In: CHAÚÍ, Marilena. *Textos selecionados*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

_____. *O visível e o invisível*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MISHIMA, Yukio. *Mar inquieto*. Tradução do japonês Leiko Gotoda - São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

_____. *El color prohibido*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2010.

MORIN, Edgar. O método¹. A natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. *Saberes globais e saberes locais: o olhar transdisciplinar*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

MUSASHI, Miyamoto. *O livro dos cinco anéis: Gorin No Sho*. Tradução: Dirce Miyamura. Conrad, 2006.

NORONHA, Patricia de Azevedo. *Seis espaços: possível referência para o estudo e a construção do corpo cênico*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

OKANO, Michiko. Investigações sobre o Ma e o corpo. In: THRALL, Karin; RAMOS, Adiana Vaz. (Org.). *Artes cênicas sem fronteiras*. São Paulo: Anadarco, 2007.

OLIVEIRA, Erika Carolina Cunha Rizza de. *Diálogos entre o butô e a Dança Pessoal*. 2009. Dissertação (Mestrado) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

PAGE, M. *Chi Energia Vital*. São Paulo: Pensamento, 1988.

PELBART, Peter Pál. Gilles, tu nous manques, mais on se débrouille. In: LINS, D. (Org.). *Razão nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *A nova aliança*. Brasília, DF: UnB, 1984.

PRIGOGINE, Ilya. *Ciência, razão e paixão*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho; Isa Hetzel. Belém, EdUEPA, 2001.

QUEIROZ, Clélia. *Corpo, mente, percepção: movimento em BMC e dança*. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. *Processos de corporalização nas práticas somáticas BMC*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004. (Coleção Hummus 1).

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROLNIK, S. *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*. São Paulo, 1996. Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>>. Acesso em: 14 de janeiro de 2013.

ROSA, J. G. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

RUMI. Fih Ma Fih. Eva de Vtray-Meyerovich. Rio de Janeiro, Edições Dervish, 1993.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: por uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.

SÉKINÉ, Nourit Masson. *Butoh: uma filosofia da percepção para além da arte*. Palestra ministrada na Fundação Japão. Tradução de Bernard Aygadoux. São Paulo, 2 de fevereiro de 2006.

SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Tradução: Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Hominescências: o começo de uma outra humanidade?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *O incandescente*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *A guerra mundial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

TIBÚRCIO, L.K.O.M. *A poética do corpo no mito e na dança butô: por uma educação sensível*. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2005.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Tradução: Christine Greiner. São Paulo: N-1 edições, 2012.

VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

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

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento: arte e ciência: uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza. Expressão, 2006.

_____. *Ciência: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expansão, 2007.

_____. *Ontologia. Formas de Conhecimento: Arte e Ciência. Uma visão a partir da Complexidade*. Fortaleza. Expressão Gráfica e Editora. 2008.

WILHELM, Richard. *I Ching: o livro das mutações*. São Paulo: Pensamento, 1956.

Sites consultados:

Tadashi Endo - <http://www.butoh-ma.de>

Emilie Sugai - www.emiliesugai.com

Ciane Fernandes - www.portalabrace.org/vcongresso/resumosterritorios.html

Cristian Duarte - <http://www.cristianduarte.net/projects/hot-100/>

Denilto Gomes --www.centrocultural.sp.gov.br/danca/deniltogomes.asp?pag=1

Michel Serres -www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32 - 66k

http://www.fjisp.org.br/agenda/06_03_nourit.pdf

DVD-room:

Waguri, Yukio – “Butoh Kaden”

Grupo Lume – Campinas- Espetáculo “Shi Zen” – entrevista com Grupo Lume e diretor convidado - Tadashi Endo

Hideki Matsuda –”Takao Kusuno, O marginal da dança”

Palestra:

Nourit Masson-Sékiné. Butoh: uma filosofia da percepção para além da arte. Palestra ministrada na Fundação Japão, São Paulo, em 2 de fevereiro de 2006. Tradução de Bernard Aygadoux.

ANEXO I

Projeto Artístico- “Flutuações do Butoh”

“ 8 EXPERIÊNCIAS (Brasil-Peru)”

Zona de Experiência Perturbadora

Dos corpos dos artistas que dançam entrando em contato com o Butoh emergiram as “Experiências Flutuantes”. Pesquisa de campo em dança contemporânea, com enfoque nos processos de incorporação da informação ou fluxo do encorporamento/embodiment (QUEIROZ, 2009, p.25). Dentro deste recorte o ponto central de onde emanam as inquietações é o Butoh. As Experiências configuram o conjunto de atividades artístico-acadêmicas e reflexões do Projeto de dissertação de mestrado de Simone Mello, “Flutuações do Butoh, no corpo do artista que dança”. E para não trair o próprio título, tornou-se fundamental dançar!

Deste modo as “Experiências Flutuantes” consistem em uma zona de investigação que explora a perturbação como assunto central. Abordamos o corpo-crise (GREINER, 2007) do artista que dança, ao confrontar-se com processos da informação estrangeira.

As oito experiências realizadas até este momento foram abertas aos artistas de um modo geral, pesquisadores da dança e demais interessados nos temas que a dissertação abraçou. Foram realizadas com a colaboração direta do artista Marco Xavier e com Luzia Amélia – mestranda no PPGDança. O projeto também contou com a colaboração de outros artistas em momentos pontuais. O fotógrafo Paulo César Lima, registrou a “ Segunda Experiência Salvador” (UFBA) e o ensaio fotográfico (outubro de 2011) no Alto da Sereia (Rio Vermelho). Colaboraram nas experiências de Lima e Cuzco três artistas que contribuíram com suas próprias pesquisas abrindo caminhos e fortalecendo os vínculos entre Peru e Brasil. A artista plástica Josefa Tivolara, a bailarina Maurren Jones e Mirela Carbone, diretora do Programa de Dança da Universidade Católica de Lima - Peru.

De um modo geral ações das experiências foram elaboradas e compostas pela interpenetração das atividades dos propositores, Simone Mello, Marco Xavier. Na experiência da UFBA contamos com o apoio de Luzia Amélia que nos convidou para realizar as Flutuações em Teresina. A ideia de “escavar o Butoh” nasceu desta parceria de investigação com Luzia Amélia. Luzia está escavando as danças na Pré-

história brasileira nos sítios arqueológicos do Piauí/ Brasil. Em nossas experiências “escavar um sítio” significa concentrar uma exploração num único local, uma grande quantidade de esforços, envolvendo parcerias, equipe, tempo e recursos. Dos espaços subterrâneos, reabertos, estão descobertas, imagens, figuras, estátuas, totens, fragmentos de vidas de pessoas ou deidades metade, gente comum, metade animal ou metade figura mítica.

As experiências permitiram a vivência de procedimentos investigativos, denominados, “Flutua, Medita, Escava, Constela, e Para”. A cada experiência o grupo vivencia uma série de exercícios/procedimentos e momentos de exposição de materiais (vídeos, imagens, textos) que provocam rodas de diálogo e performances.

Do butoh, escavamos uma lista infinita, (ver item III – Lista Flutuante), fragmentada e descontínua, de fotos, vídeos, textos de artistas e pensadores que atravessam esta linguagem. A partir desta coleção infinita de informações, começamos a cruzar nossas danças com tudo que lhe atravessa, estimulando o surgimento, de coreografias, sequências de movimento, treinamentos, conceitos, cenas e por fim, obras de arte etc. Os artistas são estimulados a improvisar, criar cenas e encontrar uma “solução flutuante” propondo alguma ação em diálogo com as cenas coletadas para a “lista flutuante do butoh”.

Inspirando-nos nas regiões do céu que reúnem um grupo de estrelas que aparecem próximas umas das outras, que quando são ligadas, formam uma imagem de um animal, objeto ou seres fictícios, a cada experiência instauramos um ato performativo intitulado “Constelações”.

Em geral as experiências foram realizadas com grupos (de aproximadamente 20 participantes), compostos em maior número por artistas de dança. Também circularam artistas oriundos de outras áreas tal como plásticas, dramaturgia e teatro, fotografia e vídeo-art, e também antropologia e psicologia.

É importante ressaltar que os participantes nada ou quase nada conheciam do butoh. Os bailarinos e atores que participaram das oficinas variavam na faixa de 20 a 40 anos de idade. A maioria jamais assistiu nenhuma apresentação de Butoh ao vivo. Conheciam apenas as referências mais divulgadas na mídia, as obras marcantes de Hijikata e Kazuo. Nas experiências de Salvador e Teresina a maior parte não conhecia nenhuma companhia que trabalhasse com o Butoh no Brasil. Nunca viram nem escutaram até aquele momento nada sobre Denilto Gomes, Maura Baiocchi, Takao Kusuno etc. Um número restrito tanto no Brasil como no Peru tomou

contato direto em breves workshops, com mestres do butoh ou discípulos dos mesmos.

As Experiências, foram propostas a partir da ideia de que a informação está no mundo e flutua pelo tempo e pela história, passando por inúmeras metamorfoses, entre barreiras, deixando pistas. As atividades foram propostas com uma carga horária intensiva variando de 3 a 5 dias, com no mínimo cinco horas de trabalho diário.

Trajatória Flutuante das Experiências.

Entre Brasil e Peru, irradiadas do e para o Japão.

1. UFBA de Salvador – Bahia –Brasil. out de 2011.
2. ICPNA de Cuzco /Instituto Norte Americano. Peru. Fev. de 2012.
3. Universidade Católica. Lima. Fev. de 2012.
4. Museo Metropolitano de Lima. Grupo Quatro Tablas. Fev de2012.
5. Centro Cultural Peruano Japonês de Lima. Março de 2012.
6. Casa de Cultura de Teresina - Piauí- Brasil. Abril de 2012.
7. UFBA de Salvador – Bahia –Brasil. dez de 2012.
8. Estudio Sereia – Alto da Sereia – Salvador- Bahia- Brasil- março de 2013

ANEXO II

Procedimento Complementar

Entrevista com a bailarina Marta Soares (Salvador- 2012)

“Vestígios do Butoh no Brasil “

Assisti o trabalho “Vestígios” de Marta Soares (em maio de 2012) apresentado em Salvador⁷⁷ e conversamos no dia seguinte. Marta Soares desenvolveu “Vestígios” estudando os sambaquis de Santa Catarina, antigos cemitérios indígenas pré-históricos. As informações dadas por Marta reforçaram aspectos ainda indecisos de minha pesquisa, apontando autores, conceitos e compartilhando um pouco de sua vivência como artista no ambiente acadêmico, durante seu mestrado e doutorado.

De um modo geral ela apontou o interesse para a obra de Derrida destacando a zona de liminariedades. No curto tempo da reunião, atravessada de ruídos, interrupções e intenções confusas, não foi possível compartilhar a experiência de Marta junto a Kazuo Ohno no Japão. Este encontro fugaz com a bailarina reforça minha perspectiva de que o caminho para o Butoh, é de difícil acesso e envolto num véu que cultiva os velamentos. Assim como o público que assiste “vestígios” precisa de paciência e interesse para perceber vagarosamente o corpo soterrado dando mínimas mostras de vida, eu me impulsiono a seguir a escavação de minha própria viagem. Quem sabe um sopro de desejo me ajudará a chegar ao Japão e provar o contato com os mestres do butoh em minha própria carne, já aqui pouco se sabe e do que se sabe pouco se divide. Se isto acontecer, espero recordar esta entrevista com Marta e não permitir que as experiências descobertas, permaneçam soterradas.

⁷⁷ Realizada pelo grupo Dimenti, (30 de maio e 03 de junho) na capital baiana - Mostra de Espetáculos “Interação e Conectividade VI”. Organizado em diversos espaços de Salvador, o evento disponibiliza pra o público filmes, encontros musicais e peças de dança contemporânea.

ANEXO III

Lista Flutuante do Butoh

“Sempre fomos fascinados pelo espaço infinito, pelas estrelas incontáveis e galáxias além das galáxias. Como uma pessoa se sente olhando para o céu? Ela acredita que sua língua não é suficiente para descrever o que vê. Os amantes estão na mesma posição. Eles experimentam uma deficiência de linguagem, uma falta de palavras para expressar seus sentimentos. Mas os amantes tentam parar de fazer isso? Não, eles criam listas:”

Umberto Eco

A ideia de compor uma Lista Flutuante das imagens do butoh nasceu de uma conversa a partir de um encontro casual com dois amigos-artistas, Cristian Duarte e Rodrigo Andreolli, (parceiros de criação no projeto “Hot 100”). A lista de Duarte é composta por cenas encontradas no youtube. Cristian Duarte criou o solo “THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS” para o 15º Cultura Inglesa Festival. Dentro deste contexto, cada artista busca se relacionar com a obra de algum artista britânico. Peter Davies e o seu text-painting “The Hot One Hundred” foi o ponto de partida para a criação do solo de Duarte.

Na conversa que tive com Duarte e Andreolli também indicaram o livro de Humberto Eco, “A vertigem das listas” (ECO, 2010). Nesta obra Eco aborda o homem cultural, que ao contrário dos animais junta, coleciona. Arte, dinheiro, amantes, desgostos, objetivos, experiências, memórias. Uma coleção que dá sentido à vida. A tese central do autor: como ocorre com as listas da literatura ou da pintura, crê ser possível extrair poesia das listas práticas denosso cotidiano. Sua sedução está em sugerir abundância por meio das listas. Deste modo a “Lista Flutuante do Butoh” configurou o coração desta dissertação, em seu ambicioso desejo de “guardar o mundo em mim” (VELOSO).

A primeira constatação que apareceu ao nos defrontarmos com a ideia sendo colocada em prática para os grupos (durante as experiências flutuantes) é que o vídeo (a cena original escolhida e projetada) parecia mais potente que a cena novíssima que realizávamos adiante dele. Questionou-se a necessidade de revelar para o público a cena escolhida em vídeo. Como investigadores proponentes (MELLO, XAVIER & AMELIA) mantivemos (nas ocasiões das apresentações para o público) a projeção simultânea do vídeo escolhido. Com o intuito de disponibilizar as cenas recolhidas no youtube, ainda que fragmentadas, correspondem “a fonte da informação” que nos interessa compartilhar, justamente por sua função “didática-

contextual”. Tomando como princípio orientador o fato que esta é uma estratégia criada para adentrar no universo, da dança butoh, iniciando um processo de aproximação e familiaridade com um objeto até então pouco conhecido pela maioria dos participantes das experiências.

Cristian Duarte elegeu sozinho “100 cenas” preferidas. Em nosso caso cada item foi coletado – rastreado por um participante (de acordo com seu interesse e com o que encontrava), promovendo uma lista heterogênea. Estas e outras singularidades marcam as distinções entre o processo de Duarte e nossa Experiência flutuante. Como apostávamos desde o início, embora partindo de margens irmãs, as proposições evoluíram respeitando suas especificidades.

LISTA “KIZUNA”

“Uma lista notavelmente heterogênea. Uma lista que compreende entidades divinas. KIZUNA é uma palavra japonesa que significa “fortes laços emocionais” ou ainda as “ligações entre as pessoas ou seres”. Entidades angélicas, fantasmiais e celestes. Elementos, seres humanos, animais, flores de lótus, espuma, horas, cidades, ações, sentimentos. Uma lista maravilhosa. Uma para adjetivos, advérbios, meses, anos, páginas. Na lista flutuante do Butoh falta o espírito sistemático. Falta Derrida. Não falta água, não falta luz. A lista flutuante não procede por relação de dependência de sub classes ou classes. Nosso modelo de lista se alinha com o modelo de Rizoma de Deleuze. Nossa lista é marcada por modificações subterrânea. No escuro quase não podemos ver os pontos, precisamos sentir as linhas de conexão. A lista flutuante do butoh nasceu para acompanhar a dissertação como linha de fuga. As cartas flutuantes foram compostas para partir de um ponto qualquer. As imagens da lista também. Pode-se partir de um ponto duvidoso. Um ponto obscuro. Ou um ponto mais claro. Seguir as palavras, os pensamentos em linha como num quadro sem molduras. Sem molduras para que tenha a possibilidade de sair do labirinto. A lista deve ser um elenco não linear que enrodilha a si mesmo.

Para quem percorre a infinita rede de possíveis correspondências e conexões, experimentará o gosto de desviar-se entre brumas até ilhas antes desconhecidas. Cada imagem desta lista é como uma ilha flutuante, que convida ao exílio entre musas, mas também, desconvida o navegante a permanecer. Cada

carta-imagem é só uma passagem. A espinha dorsal de cada navegador poderá ou não, se prolongar ao infinito, lugar dos intervalos. Pouco a pouco, onde o centro se esfumaça sem continuidades aparentes, ainda entre margens, pode navegar ou escavar sem tocar lado algum. Para quem o percorre, parecerá como impossível de sair? Visto do alto. Visto das profundezas, num desejo errante nunca satisfeito, está o artista que dança namorando o butoh. Deixa-se flutuar por entre este fascinante mundo que provoca conhecer...

ANEXO IV
Mar Inquieto
Treinamento e Solo de Simone Mello

Durante as Experiências Flutuantes, trabalhei sozinha e também acompanhada dos “artistas flutuantes”. Marco Xavier colaborou diretamente na construção desta obra coreográfica e na investigação de um treinamento pessoal, elaborado a partir da conexão com o butoh. Este processo de criação de treinamento e solo, intitulamos “Plan (B. C. D, etc)”. Após percorrer todas as letras do alfabeto chegaremos a composição final “Mar Inquieto”. A seguir apresentam-se o conjunto flutuante das Linhas de indagação sobre a preparação do solo e treinamento.

Preparando meu corpo antes de morrer...

“O balanço do mar nunca é exatamente igual” Lela Queiroz

Nas linhas da solidão... *Comprovando a correspondência direta entre corpo-criação-crise e ambiente, escavo um Mar de inquietas ações. Vivendo ao lado do Mar Atlântico e namorando o Oceano Pacífico encontrei a obra “Mar Inquieto” do escritor japonês Mishima, configurando a linha inicial desta trajetória.*

Linha de Artaud *que antecede e diz ...*

“Faz seu corpo por si mesmo, com a mão. A vontade não é nenhum fluído, é um gesto”.

Linha que indaga o corpo que dança, *perguntando se seria possível mergulhar ainda mais profundamente dentro dele. O corpo inteiro poderia se tornar uma arma mortal? Escavo o próprio corpo – entro na rede rizomática das infinitas pistas de Greiner, Hijikata, Kazuo, Tanaka, Tadashi, Takao e todos os já citados neste estudo.*

Linha que segue Min Tanaka: *“Espero que todos compreendam que de nenhuma forma pretende-se ensinar butoh; preferiria ir contra a tendência de acreditar que existe um gênero de dança chamado butoh. (...) Estou vivendo em busca da dança que não usa o corpo como uma ferramenta”.*

Linha que toma frente e inicia a composição a partir do item 1 da lista flutuante, “Plan B” fragmento em vídeo da cena (criada em 1986) da bailarina do butoh Hisako Horikawa, com direção de Min Tanaka.

Linha de meu corpo inquieto que não pode acompanhar o tempo, tampouco as qualidades do corpo de Hisako Horikawa.

Do corpo-desconhecido (UNO, 2012) de Simone Mello experimenta o advento tsunami-terremoto-explosão nuclear que atingiu o Japão e respingou do outro lado do mundo em meu corpo-mente que se movia vago entre inquietude e tédio. Por perceber que todas as coisas do mundo, inclusive nós mesmos, recebem, conservam e transmitem informação ensaio amarrar-me (pelo elástico preso aos cabelos, como na cena de Hisako) ao outro, desconhecido e distante de mim. Outro ambiente, outra cultura, outra linguagem...

Estendo meu corpo-linha que segue Kazuo Ohno que sabe que “dentro de cada pessoa existe uma energia mais potente e feroz que qualquer bomba atômica” (BAIOCCHI, 2005, p.20). Logo percebo que me corpo não pode, não sabe, não quer atar-se ao outro. Busco a navegação, nas linhas de fuga e de tensão.

Linha para quem procura neste texto, pistas de exercícios, sequências, posturas e receitas para preparar um corpo pra dançar. Ficaré desapontado!

As experiências flutuantes foram elaboradas para recordar aquele que dança o que já sabemos, “o tédio mata”. Verdadeiras novidades, mesmo aquelas oriundas de um Tsunami-destruidor, anunciam, vida, invenções e contingência. O que se encontra fora da prisão de nossas formas de pensar e fazer dança? Como dançar fora da regra? A saída, responde Serres, “em alto mar, as vagas se convertem em pequenas ondas, sinuoso o balanço das águas embala, mas também provocam impactos bruscos, o navio passa por uma profusão de pedras”. Neste caso as pedras são os vícios de composição, a dificuldade de tradução, a falta de poesia, a perda da radicalidade?

Linha para Experimentar alguns passos de uma “Dança-Bomba”. Como as pistas sugerido por Greiner de um “treinamento dos afetos”, que diz respeito às modificações do corpo – através das quais o poder ativo é aumentado ou diminuído, ajudado ou constrangido –, em junção com as ideias referentes a metamorfoses e mestiçagens.

Linha para estar atento ao escondido “*kamaeru*”, que em japonês significa “fabricar, construir, preparar, atender e servir com intensidade. Incorporar os escondidos.

Linha para afetar-se pelo violento e selvagem, o Ankoku Butoh de Hijikata Tatsumi, como numa espécie de transe xamânico. O estado estético, de graça de emoção de gozo sublime que Edgar Morin chama de “transe da felicidade”.

Dar os primeiros passos rumo a investigação da “qualidade da crise - butôsei” (Hijikata)

Linha devir-árvore-onda-fumaça; ser o que quiser.

Linha que explora diferentes recortes do “corpo obscuro- Antai”.

Desalinhando pra...observar a natureza morta buscando revelar nosso ambiente devastador e caótico na cena e no próprio corpo.

Linha para praticar o “abrir-mão dos pensamentos e do diálogo interno”, trazendo a mente de volta à respiração. Respirar intensa e profundamente.

Linha que sabe que o sentido da permanência não é o da permanência das coisas em si mesmas, e sim o das qualidades de sensação. Isso porque a transformação inevitável garante, de certa forma, a continuidade de alguns traços.

Linha nas bordas entre a lucidez e a insanidade, que seria também a ponte entre o corpo vivo e o corpo morto.

Linha que sobrepassa os desânimos. Sobrepuja os medos e as críticas.

Linha que para, respira, MEDITA- Arte é arte, meditação é meditação, nuvens são nuvens e macacos são macacos! Há obras que não acabam, porque perseveram em si, e em suas inter-relações, contaminações e evoluções históricas. Sobrevivem no tempo porque são capazes de afetar outros corpos.

Linhas Inquietantes que carregam fantasmas, antepassados e devires em forma de perguntas para um corpo que dança no mar infinito de possibilidades.

Linha de ruptura que rompe com a ideia de lugar, o que marca definitivamente a investigação do corpo no trânsito entre Japão e o mundo flutuante das informações.

Novas linhas de criação em diferentes combinações articulam novas indagações a cada ensaio-apresentação de “Mar inquieto”. Será que a dança poderia existir sem inquietude?

Fluctuaciones del BUTOH

Dirección: **Marco Xavier y Simone Mello (Brasil)**
 Colaboración: **Maureen Llewellyn-Jones (Peru)**

Experiencia artística y científica, fruto del actual Proyecto de Maestría en Investigación en Danza Butoh de Simone Mello en colaboración con Marco Xavier desarrollado en la Universidad Federal de Bahía con el Programa de Maestría en Danza (UFBA) Salvador-Brasil.

Abierto a artistas profesionales, bailarines, actores, filósofos, poetas, fotógrafos, artistas plásticos, músicos y demás interesados en cuestiones del cuerpo, procesos de crisis, improvisación y composición en danza y performance.

Produce 

Auspicia 
 MUNICIPIO METROPOLITANO DE LIMA


 MUSEO METROPOLITANO DE LIMA


 Lima CIUDAD ABIERTA

Local: Museo Metropolitano de Lima
 Esquina Av. 28 de julio / Av. Wilson

informes: Telef. 727 4234
 rioprofundo@gmail.com

**1, 2 y 3 de Marzo
 de 6 a 9pm**

Inversión: S/.150 soles


 FUNDO NACIONAL DA CULTURA


 GOVERNO FEDERAL
BRASIL
 PAIS RICO E PAIS SEM POBREZA

Apoyo del Ministério da Cultura do Brasil, Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura, Projeto Contemplado pelo EDITAL DE INTERCÂMBIO N. 1/2011 "Arquipélago e Constelações"