

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO-ESAT
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

DANÇA BUTOH – fica o não dito por dito.

MANAUS
2018

SAILE MOURA FARIAS

DANÇA BUTOH – fica o não-dito por dito.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientação: Profa. Ma. Daniely Peinado

MANAUS
2018

O propósito do Burfoh é aprofundar
no um inseto. Há ações inteligentes,
mas, não necessariamente racionais.
Christine Greiner.

Trata-se de um duas coisas:
inteligência sensível
relação com o corpo.

burfoh é um inseto que não tem fins
reflexivo.

Outra encenação de uma forma
particular, metafísica, relação
memórias vividas, não vividas
clara p. 122-123

burfoh não é: perfeccionismo do
serviços, a habilidade de conectar
corpo com nenhum outro, ou se
ver lento.

burfoh é: sensação, memória, sen-
tido infrassom gerado por essa
ação, que transporta por essa

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos
a reprodução total ou parcial da pesquisa por processo de
fotocopiadoras e eletrônicos, desde que citada a fonte.

O propósito do Butech é aprofundar
no um inseto. Há ações inteligentes,
mas, não necessariamente racionais.
Christine Greiner.

faz-se de um de duas coisas:
inteligência sensitiva
relação com o corpo.

...
reflexo.

Outra encenação de uma forma
particular, metafísica, relação
memórias vividas, não vividas
etc. p. 123

Butech não é: perfeccionismo do
serviços, a habilidade de conectar
corpo com nenhum outro, ou de
ver tudo.

Butech é: sensação, memória, sen-
tido, inteligência gerada por essa
ação, que transporta...

Para as pessoas que persistem e buscam resiliência diante
da dificuldade que é colher da vida o viver urgente. E
VIVER em meio a tantas circunstâncias querendo se encontrar
de si, do aqui, do outro e de estar.

12/12

SAILE MOURA FARIAS

DANÇA BUTOH – fica o não dito por dito.

Monografia apresentada à
Universidade do Estado do
Amazonas como parte das
exigências para a obtenção do título
de bacharelado em Teatro

Manaus, 03 de dezembro de 2018

BANCA EXAMINADORA

Corpo docente: Profa. Daniely Peinado – Orientadora

Corpo docente: Prof. Jorge Bandeira

Corpo docente: Prof. Taciano Soares

MANAUS

2018

AGRADECIMENTOS

Acredito que existem no universo energias e elas estão sempre circulando nossa existência. Nossas existências amorfas que alcançadas são pela vibração energética do universo. Não entrarei em questões intelectuais para desenvolver este assunto, não é de minha alçada. Acontece que antes de agradecer qualquer corpo físico, preciso explanar um pouco – tentar – do quão feliz e grato estou por esta etapa de curso. Para novos renascimentos. Até aqui muitas águas rolaram nos meandros que a vida traça. Como diz Gonzaguinha (1982) na música O que é O que é: É a vida. É bonita e é bonita. E parafraseando o cantor, ela sempre deveria ser bem melhor... e será, mas isso não impede que eu repita: gratifica, que a vida é bonita.

Minha gratidão a Deus por toda proteção, saúde e força. Força maior que me segurou até aqui. Deus é MARAVILHOSO. DEUS É MAIS. Não desisti e nem permaneci caído por muito tempo quando a vida deu rasteiras – às vezes a vida te dá rasteiras, mas é que a brincadeira que ela joga, só ela sabe fazer. Nós caímos por necessidade. As rasteiras estão em prontidão. Vamos cair para levantar. O que? Ratifico: Deus, obrigado por existir e resistir comigo. Não sabendo do que se trata é que eu acredito fielmente: sentindo gratidão.

Agradeço em especial para três presenças físicas:

Minha mãe

Minha irmã e;

Clarice Lispector.

Minha **mãe** por toda força inspiradora. Um coração do bem e pelos ensinamentos através de atitudes para com o mundo. Resistência, bravura e potência viva. Mãe. Mãe. Mãe. Mãe. Mãe. Quanta poesia em um nome. Um nome: mãe. E estou vivo.

Minha **irmã** por todo apoio e amor atencioso para com meus desejos e sonhos. Pessoa com quem posso abrir frustrações e ambições. Amor indispensável para viver. Conexão de outras vidas. A quem pertença de toda alma e coração. Meu maior amor.

Minha queridíssima **Clarice** por tanta experiência de vida através dos escritos. Escritos que passam a circular um universo maior e estar no sangue que escapa

da galinha posta de molho para descongelar para a janta. Clarice é a terceira mulher que mais amo em minha vida. Se faz presente. Me indaga e movimentava internamente. Clarice é poesia necessária de viver. Eu te amo Clarice.

Não iria levantar mais agradecimentos específicos, mas por surpresa da vida senti necessidade de explicitar escrevendo uma brevíssima carta aos destinatários e destinatárias.

De: Saile, Para: Larissa Araújo por ter sido a primeira pessoa a me incentivar a cursar teatro. A me – quase – obrigar a ir fazer a prova prática e ficar na torcida. Obrigado amiga por acreditar antes mesmo que eu acreditasse.

De: Saile, Para: Julianne de Oliveira. Atriz linda e potente. Como eu amava te assistir nas aulas fazendo os exercícios. Amiga que ajudou na prova prática. Chegando eu assustado na ESAT sem saber de nada – até hoje não sei. Me viu desorientado e me deu um texto. Ju fez duas indicações e atenciosamente me deu sugestões. Hoje estou aqui escrevendo agradecimentos de TCC. Não poderia faltar você.

De: Saile, Para: Victor Oliver. Primeiro amigo feito no primeiro dia de aula. Idas e vindas de amizade. Fico feliz de ter sido abençoado com sua presença. Vivências e momentos. Grato!

De: Saile, Para: Profa. Ma. Vanessa Benites Bordin. Profissional atenciosa e cuidadosa com os alunos. Me instigava e me incentivava nas aulas. Nunca se mostrou estagnada ao processo dos alunos. Estava contemplada com cada realização que alguém da turma conseguia. Obrigado pelos incentivos.

De: Saile, Para: Stephane. Companheira que tanto já sonhou comigo e embarcou nas minhas loucuras. Atriz grande. Força crédula. Obrigado pela pureza de menina que tanto já me encantou.

De: Saile, Para: Ian Damasceno. Risadas e aventuras enquanto a reprovação vinha. Companhia especial de um capricorniano falante e que tem opinião para tudo. Saudades amigo. Obrigado pelo tempo compartilhado.

De: Saile, Para: Italo Almeida. Amigo, obrigado por embarcar comigo no Caminhão a Galope. Artista lindo.

De: Saile, Para: Diogo Ramon. Inspiração de foco, determinação e persistência. Amigo querido e amado. Ser especial. Em processo de encontrar consigo enquanto da sua forma espalha afetos pelo mundo. Companheiro e amigão. Ator lindo, professor competente e artista sensível. Cantor de sertanejo e amante de

Luan Santana. Diogo filho da dona Antônia. Pessoas de força e luz. Deus é bom demais de pôr em minha vida pessoas tão especiais quanto vocês: Dona Antônia, obrigado por ter posto o Diogo no mundo. AMO VOCÊS. Obrigado Diogo por ser meu amigo. Obrigado por ser amor dentro de mim.

De: Saile, Para: Gabriela. Mesmo quando o curso acabar ainda quero te chamar de minha amiga que tanto amo. Não que eu te chame assim propriamente dizendo, mas dentro de mim sei que tu és para mim exatamente isso: minha amiga que tanto amo. Obrigado pelos conselhos e por permanecer.

De: Saile, Para: Annie Martins. Sou extremamente grato por ter me apresentado em 2016 o projeto Arbítrio – teatro nas penitenciárias. Sem pensar duas vezes sei que esse projeto foi a maior experiência de vida que tive até então. Mel, Nathalia, Monalisa, Ruth, Clane, Fernanda, Érica, Mayara, Leomara, Juliana, Aryana, Celso, Ane, Marjorie e tantas outras que agora não me recordo o nome. Mulheres; pessoas; vidas. Eu sou feliz por ter tido a oportunidade de ter conhecido cada uma. Obrigado por me mostrarem que ser empático é um duro trabalho, mas o amor que transborda é vital.

De: Saile, Para: Francis Madson. Obrigado por tanto ter me ensinado e por tanto ter me apoiado. Presença de suma importância nesta caminhada que já tracei como pesquisador. Abraço.

De: Saile, Para: Daniely Peinado. Professora atenciosa em suas orientações e receptiva com as ideias do orientando aqui que viaja um pouco – bastante. A leveza e serenidade de Daniely conforta qualquer ansiedade de fazer projeto. Que felicidade ter encontrado alguém como Daniely Peinado. Me ajudou bastante. Só desejo caminhos de vibração boa para você, Dani. Futura Doutora. Grandíssimo abraço.

De Saile, Para: Gislane Pozzetti. Gigi, professora querida. Obrigado por ter me acolhido no PAIC. Obrigado pelas orientações e por ser tão querida comigo. Obrigado por ser tão jovem e alegre.

De: Saile, Para: Gabriel Achão. Amigo eu te amo muito. Felicidade ter topado contigo nesta vida. Obrigado por estar sempre na plateia torcendo por mim. Sua presença é crucial. Sempre!

De: Saile, Para: Marcia Silva. Marcinha! Queridona de todo mundo. Como pode ser sempre tão gentil e amorosa? Eu sou feliz de ser seu amigo. Obrigado pela atenção e cuidado.

De: Saile, Para: Dona Dark: Uma das minhas alegrias é encontrar a senhora pelo corredor. SEMPRE alegre e em prontidão de dar um abraço e dizer: eae garotinho? Que sorte a minha.

De: Saile, Para: Luana Oliveira. Amiga que sempre me incentivou. Me deu flores na minha primeira apresentação, juntamente com outros amigos que amo. Obrigado amiga.

De: Saile, Para: Kelly Vanessa. Que sorte a minha ter topado com tamanha ingenuidade preciosa neste mundo. Pureza do bem. Mulher-menina falante. Coração bom. Sonhadora e persistente. Lutadora. Pessoa autêntica e inteligente. Gente do bem faz um bem danado. Kelly é uma dessas pessoas. Eu bem feliz posso chama-la de: amiga.

De: Saile, Para: Dayane. Hoje quero que tu fiques aqui comigo por tempo indeterminado – e prolongado. Obrigado pelo apoio.

De: Saile, Para: Jorge Bandeira. Sua sabedoria de mundo é surreal. Artista sensível e resistente. Muita luz escapa de seu caminho e afeta quem está por perto. Obrigado por tantas afetações.

De: Saile, Para: Fazendinha da Zelda e Cia. Eu não sei o que seria do ator/corpo Saile se não houvesse passado pelo corpo de dança e de atuação do trabalho infantil mais especial que já fiz. Me indaguei enquanto artista e estudei para que as falas de Dexter, personagem que dei corpo, pudesse tomar seu devido caminho. Conheci pessoas, como Maria Hagge, que estão guardadas em meu coração. Pessoas assim aquecem aqui dentro do peito quando o dia amanhece nublado e frio. Obrigado Adriana Barbosa, coreógrafa competentíssima e gentil. Norma Araújo – manazinha – obrigado demais. Grato!!!!!!!!!!

De: Saile, Para: Matheus Santos. Meu primeiro diretor. Obrigado pela oportunidade e confiança.

De: Saile, Para: Duda. Minha cadelinha não poderia faltar aqui. Meu carinho certo. Obrigado pela recepção feliz e infalível de quando chego em casa cansado depois de um dia e tanto.

De: Saile, Para: Lucivania. Obrigado tia por se mostrar interessada e curiosa no que estaria acontecendo na faculdade. Obrigado por acreditar.

De: Saile, Para: Edna: Minha tia amada. Amor recíproco. Obrigado pelo carinho de sempre.

De: Saile, Para: Saile. Não sei quem sou nem pretendo responder ou redigir aquilo que penso ser. Sei que muitas vidas já vivi durante quatro anos na Escola Superior de Artes e Turismo. Muitas mudanças vieram e com elas a insegurança ficou menos nociva, o medo menos paralisante e o palco mais abraçador. O corpo mais íntimo de si. A poesia mais circulante. O choro mais solto e o riso mais precioso. As lutas estão aí para serem travadas e persistidas. Quero poder suportar noites nubladas para estar de olhos vívidos e esperançosos quando o céu em estrela se recobrir. Quero chorar ao ganhar um girassol e quero sorrir ao lembrar de um momento simples e bom. Quero escrever e me redescobrir. Dançar a dança da alma e ser revigorado com as descobertas. Quero com tudo isso dizer: Obrigado, Saile Moura Farias. Por buscar ser, por querer ser, e por ser movido pela inquietação que é querer estar. O que? Viver. *

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS A KAZUO OHNO POR TODA FORÇA POÉTICA E TATSUMI HIJIKATA PELA RESISTÊNCIA DE CORPO POTÊNCIA.

* Dentre outras pessoas que poderia agradecer, mas não me ocorreu neste momento de escrita deixo aqui um grande e caloroso abraço. Se você está lendo e não foi citado ou citada, se fez parte de minha trajetória, me dê a permissão de lhe dizer: Obrigado por ser tão. E tanto. Gratidão.

FICA O NÃO DITO POR DITO

o poema
antes de escrito
não é em mim
mais que um aflito
silêncio
ante a página em branco
ou melhor
um rumor
branco
ou um grito
que estanco
já que
o poeta
que grita
erra
e como se sabe
bom poeta (ou cabrito)
não berra
o poema
antes de escrito
antes de ser
é a possibilidade
do que não foi dito
do que está
por dizer
e que
por não ter sido dito
não tem ser
não é
senão
possibilidade de dizer
mas
dizer o quê?
dizer
olor de fruta
cheiro de jasmim?
mas
como dizê-lo
se a fala não tem cheiro?
por isso é que
dizê-lo
é não dizê-lo
embora o diga de algum modo
pois não calo
por isso que

embora sem dizê-lo

falo:

falo do cheiro

da fruta

do cheiro

do cabelo

do andar

do galo

no quintal

e os digo

sem dizê-los

bem ou mal

se a fruta

não cheira

no poema

nem do galo

nele

o cantar se ouve

pode o leitor

ouvir (e ouve)

outro galo cantar

noutro quintal

que houve

(e que

se eu não dissesse

não ouviria

já que o poeta diz

o que o leitor

— se delirasse —

diria)

mas é que

antes de dizê-lo

não se sabe

uma vez que o que é dito

não existia

e o que diz

pode ser que não diria

e

se dito não fosse

jamais se saberia

por isso

é correto dizer

que o poeta

não revela

o oculto:

inventa

O propósito do Bufon é a grande
no um inseto. Há a questão
mas, não necessariamente
Christine Greiner.

faz-lo-se de um drama
inteligência sensível
relação com o corpo

bufon é um jogo de palavras
o que se
O que se ensina é uma forma
particular, metafórica, relação
memórias vividas, mas vividas

bufon não é a perfeição do
serviços, a habilidade de
corpo como nenhum outro, ou se
ver lento.

bufon é: sensação, memória, sen
nha intransigente, gregária, sen
sível, que transporta quem dan

sua vida cotidiana da primeira
frase

cria
o que é dito
(o poema
que por um triz
não nasceria)
mas
porque o que ele disse
não existia
antes de dizê-lo
não o sabia
então ele disse
o que disse
sem saber o que dizia?
então ele o sabia sem sabê-lo?
então só soube ao dizê-lo?
ou porque se já o soubesse
não o diria?
é que só o que não se sabe é poesia
assim
o poeta inventa
o que dizer
e que só
ao dizê-lo
vai saber
o que
precisava dizer
ou poderia
pelo que o acaso dite
e a vida
provisoriamente
permite

FERREIRA GULLAR

RESUMO: Esta monografia tem como objetivo se debruçar sobre o experimento cênico *Caminhão a Galope*¹ a partir da ideia de uma ramificação do processo, levantando retalhos dos caminhos perpassados. Os estudos teóricos para investigar a Dança Butoh e seus meandros percorridos também partem de bibliografias, tais como, Christine Greiner (1998), Maura Baiocchi (1995), Eden Peretta (2015) entre outros. Através destes teóricos é possível fazer um levantamento significativo de estudos para a contemplação do projeto escrito. Através de leituras pode-se investigar a Dança Butoh de Tatsumi Hijikata e a Dança Butoh de Kazuo Ohno, ambos percussores do Butoh.

Palavras-chave: Dança; Butoh; Corpo; Movimento; Escritos;

ABSTRACT: The objective of this monograph is to study the Scenic Galloping Scenic experiment based on the idea of a branch of the process, picking up flaps of the crossed paths. The theoretical studies to investigate the Butoh Dance and its meanderings also come from bibliographies such as, Christine Greiner (1998), Maura Baiocchi (1995), Eden Peretta (2015) among others. Through these theorists it is possible to make a significant survey of studies for the contemplation of the written project. Through readings one can investigate the Butoh Dance of Tatsumi Hijikata and the Butoh Dance of Kazuo Ohno, both percussors of Butoh.

Keywords: Dance; Butoh; Body; Movement; Writings;

¹ Caminhão a Galope é um experimento cênico realizado no ano de 2018/1

INTRODUÇÃO

A dança acontece ao corpo de forma que as descobertas circulam e implodem nele. As percepções na miúdes de movimentos aguça uma dança interna que pode ser visualizada/sentida/percebida/alcançada externamente. Quando vamos experimentar dançar de forma pessoal temos o risco de sermos nós em nós redescobrimo o corpo. O que é dançar quando pensamos em uma dança pessoal? Temos quanta propriedade de nós mesmos para dançarmos Butoh?

Quando no século XX a Dança Butoh surge como proposta de corporeidade, estava – e ainda está – voltada para investigações que se desvencilham da tecnicidade gestual. As memórias, o contexto sócio-político, as inquietações pessoais foram para Tatsumi Hijikata e para Kazuo Ohno expoentes lugares de inspirações e pontos de partir ao movimento dançando-o no corpo. Movimento, dança, corpo. A subjetividade que entrelaça e (des)encaminha as descobertas estão para o *entendimento* que cada corpo se propuser ter.

Em 1986 a Dança Butoh chega no Brasil e temos a possibilidade de trazê-la não somente ao espaço físico do país, mas também ao espaço simbólico de como cada corpo entra em contato com. Chegando em outra cultura esta dança contemporânea japonesa se estabeleceu pela poética dos movimentos de Kazuo Ohno. A cultura oriental pouco difundida no Brasil àquela época não foi empecilho para que houvesse resistência de receber o Butoh. Baiocchi (1995, p. 61) faz uma reflexão dizendo que “[...] a dança butoh cruza as fronteiras culturais. ” O que nos faz pensar que atravessando a cultura oriental e seguindo para o Ocidente, a Dança Butoh pôde ser híbrida e penetrante o suficiente para que não fosse postergada. Uma prova disse é o relato de Baiocchi (1995) ao se deparar com manchetes nos jornais que comentavam a entrada de Ohno em território ocidental com o trabalho *Admirando La Argentina*, segundo a autora (1995, p. 38)

“Na última página, palavras que foram decisivas para quem realizava o primeiro contato com Ohno e sua arte: “Kazuo Ohno cria dentro de si personagens incríveis que ele descreve dançando”. ”

A poesia de descrever dançando determinada coisa só poderia senão arrebatá-los leitores e as leitoras.

Ao usarmos o termo *cultura* é possível relacionarmos com o que Artaud expõe a partir deste termo:

[...] protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e, do outro, a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio apurado de compreender e de exercer a vida. (ARTAUD Apud Galeno, 2005, p. 18-19)

Quando pensamos no que a Dança Butoh movimenta internamente, no que ela reflete e ao que ela discursa, pensamos também que ela possui sua própria cultura? Cruzar fronteiras culturais é interferir em pessoas ou em seu contexto apartado de sua vida pessoal? A ideia artaudiana de cultura parte de uma complexidade própria ao pensarmos cultura como vertente inerente a vida. Nesta complexidade é possível abrir questionamentos que cruzam a chegada do Butoh ao Brasil, sendo este possuidor de outra cultura e interferido por outra cultura. Entre ambas qual cultura interliga e dialoga?

Este trabalho de pesquisa visa levantar estudos bibliográficos que dissertem sobre a Dança Butoh e seus afluentes. Pesquisando o rio através de seus braços que não cessam. Diante disso é possível propor reflexões e inquietações que movimentem a isca.² Diante das inquietações vão surgindo proposições de exercícios em sala de experimentação para que a pesquisa também caminhe em âmbito prático. Um exemplo é o experimento cênico *Caminhão a Galope* que parte de exercícios em sala e que vão se debruçando sobre possibilidades de uma narrativa – escrita – experimental.

A pesquisa que segue pela perspectiva da autoetnografia se desenvolve em subcapítulos que partem de títulos de contos de Clarice Lispector, especificamente do livro *Felicidade Clandestina* (1998). Isso ocorre por experimentação de não usar a invenção de uma frase ou expressão que nomeasse o que estaria por se desenvolver em cada subdivisão. Também foi um modo de caminhar pelo que Lins (2005) chama de “escrita rizomática”. Segundo

² Expressão retirada do texto *Escrever as entrelinhas*, de Clarice Lispector referente ao livro *Aprendendo a viver*, 2004. *Escrever as entrelinhas* é um texto onde Lispector traz à tona a dificuldade de escrever sobre pensamentos-sentimentos-acontecimentos que muito são fugidios.

o mesmo “Rizoma é só produção, dança das palavras, viagem da língua na língua.” Essa viagem colocada pelo autor é de contínuo devir, “[...] sempre pelo meio, e em perpetuo devir.” (LINS, 2005, p. 8). Quando experimenta-se usar de títulos homônimos dialogando com escritos que partem de outro viés de pesquisa, buscamos a experimentação de contaminar ambas interferências, contudo, uma não se sobrepõe a outra. Estão em disposição de afetação e movimento da escrita. Estes movimentos de escrita estão concernentes ao acoplar dos trechos-retalhos a partir do processo prático de *Caminhão a Galope* que entram na pesquisa como poética. Com isso intui-se um decorrer de escritos que se interferem e não se categorizam de forma hermética a alguma estrutura aristotélica.

Esta pesquisa percorre no âmbito da autoetnografia pois possui significantes levantes escritos a partir do processo pessoal – prático – de *Caminhão a Galope*, fazendo o uso de retalhos que compuseram o experimento cênico até aqui e seus meandros. Fortin (2014, p. 14) reflete que “escritos autoetnográficos geralmente não se concentram tanto na história objetiva, mas sim visam comunicar muitos aspectos da experiência pessoal do autor.” Não há nesta pesquisa o intuito de remanejar o trabalho prático para o âmbito da escrita, mas sim buscar através da mesma ter uma extensão de criação e redescobertas do processo prático.

Caminhão a Galope é um experimento cênico desenvolvido a partir de exercícios práticos em sala de experimentação. Os exercícios foram com base em abrir o corpo a descobertas de uma dança pessoal por se investigar. O trabalho é sobre os fracassos do corpo que sai do útero e busca arquétipos para obter o poder social exigido logo ao nascer, todavia, sucumbe esses anseios por um corpo que dança seu vazio de corpo nascido.

Os subcapítulos estão divididos com base em contos de Clarice Lispector, como já foi levantado. *A repartição de pães* retrata um histórico da Dança Butoh, *O primeiro beijo* explana brevemente sobre Tatsumi Hijikata, *Perdoando Deus* sobre vida e trajetória de Kazuo Ohno, *O grande passeio* sobre as proximidades e digressões entre a Dança Butoh de Tatsumi e a Dança Butoh de Ohno, *A legião estrangeira* relata sobre o Butoh chegando ao Brasil e *O ovo e a galinha* é a Dança Butoh em diálogo com outras vertentes da arte.

Bufoh

simple de a indiceidialidade
 privilegia a singularidade

— a presença de morte

LD = volta a lama para experimentar
 a passagem de informe à forma
 a vice-versa, num contínuo sem
 fim."

"A ambivalência faz parte de
 sua construção e a forma única
 freinamento | Não se trata de
 específicos p/ | qual quer corpo
 disponibilizar" mas de um corpo
 qualquer

Um corpo qualquer — desejo
 qualquer corpo — indiferente

Figura 1 – Retalho de escritos para diário de bordo. (Acervo pessoal)

Quero deixar claro, talvez mais para mim, que não se trata de um explanar em prol de lógica e descrição fielmente ao que sucedeu no projeto do Caminhão a galope até aqui. Seguindo uma ideia de fluxo pessoal, o explanar a partir do processo criativo da obra não anseia uma narrativa cronológica de acontecimentos.

Mais do que ver um trabalho prático sendo explicado e/ou relatado, é tê-lo por uma fresta de onde se possa ter não uma aproximação ou distanciamento do trabalho realizado em sala de experimentação, mas uma extensão que ao se desenvolver toma outro corpo e é então outro território a ser adentrado. O que foi tomado como ponto de partida para emergir a narrativa é agora poeira pairando após a fresta ter sido aberta e exposta, buscando levantar experiências que causem experiências pois, menos do que apanhar compreensões, trata-se de buscar trocas e novos compartilhamentos poéticos.

Acredito que esta escrita já tenha tomado início em algum momento acima, mas verdadeiramente não quero estipular onde. Não sei por onde começar e o caminho é esse, a partir do não saber que muitas potencialidades vão emergindo e mais importante é não saber de. A necessidade que temos de controlar tudo não cabe em processo criativo-ativo visto que ele deve ser o provedor de tudo, o artista é canal, apenas.



Figura 2 Experimento cênico Caminhão a Galope. (Foto: Isma Maressa - julho/2018).

Esta imagem é de um dos momentos do experimento cênico. Relembro agora como surgiu. Em sala de ensaio recebo a questão de sair da sala e voltar com um corpo que fosse fora do convencional, e por dentre as experimentações ocorre uma tentativa que fica como movimento a se aprofundar para compor o que mais a frente seria este trabalho.

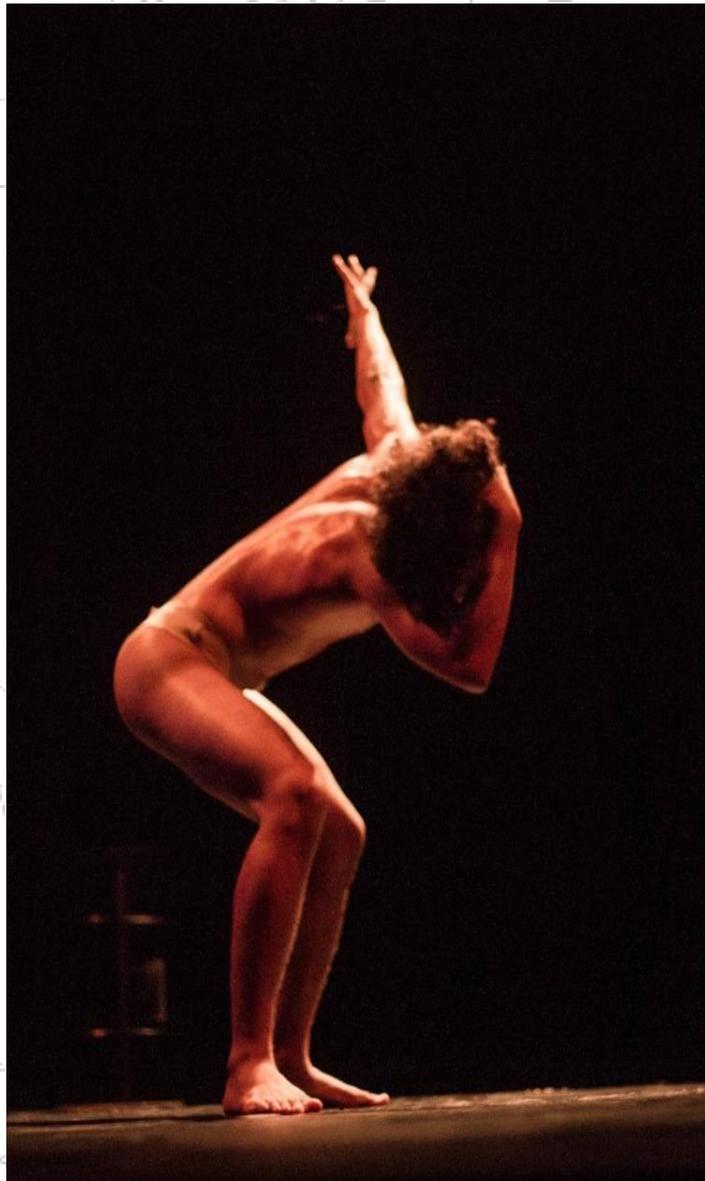


Figura 3 – Experimento cênico Caminhão a Galope. (Foto: Isma Maressa - julho/2018).

A repartição de pães ³

A “dança das trevas”, criada por Tatsumi Hijikata (1928 – 1986) surge no final dos anos de 1950 para 1960, denominada *Ankoku Butoh*. Esta dança buscava existir no intervalo de memórias e inquietudes de Hijikata, pondo como principal foco a sua relação com o lugar de nascimento. A escuridão que iluminava os caminhos, movimentos e inspirações. Cegueira que doía, mas suportável. O que era concernente ao primeiro nome, Dança das Trevas, com a

³ Título homônimo de capítulos do livro *Felicidade Clandestina* (1998) de Clarice Lispector. Para os demais subcapítulos segue a mesma fonte bibliográfica. Para não categorizar os escritos nomeando-os, usou-se do título de alguns contos que são concernentes ao que está sendo desenvolvido em cada um subcapítulo.

dança pessoal do corpo eram as memórias da vida de Hijikata encaminhando-se pelo grotesco da movimentação do corpo abismo no qual intuía se desencontrar. O corpo grotesco é um contraponto com o que no Renascimento tinha-se como padrão de corpo e vida. Surge então a exposição no teatro de corpos exagerados, como é o caso da *Commedia dell'arte*. Em suma, esse grotesco da movimentação levantado é o que Gadelha (2013, p. 38) expõe ser “[...] a libertação do olhar para que não se contente com o habitual”.

Conforme o Japão ia se desenvolvendo, segundo a vontade ocidental, e, adaptando-se à potência econômica que partia de outros países, algumas áreas foram mudando juntamente, como foi o exemplo do convívio social⁴. Baiocchi (1995, p. 25) compartilha que “mudanças nos hábitos e costumes e a desenfreada urbanização deixaram os japoneses confusos entre a obsessão pelo progresso e o refúgio na nostalgia”. O Japão que sempre viu o corpo como um corpo coletivo, e reforçava a ideia de a união ser mais precisa do que o individualismo, se viu na situação de fraqueza da tradição, se fechando em muros e condomínios nas áreas urbanas.

Muitas foram as expressões artísticas que lutaram contra o movimento de perda da tradição japonesa pela colonização ocidental. Literatura, música, teatro etc., muitas vertentes artísticas assumiram o lugar de enfrentar um momento em que até a culinária do Japão havia sofrido interferências. Logo, ao contrário de se resignar ao comando estrangeiro, a arte se fez voz aos gritos de resistir à estandardização que caía sobre o país. Gritos mudos de uma movimentação acontecida introspectivamente para então reverberar discursando resistir àquelas imposições acontecidas.

Alguns grupos de artistas se destacaram na época, um deles foi o grupo Tenda Vermelha, que se projetava de encontro com a modernização no país. Seus trabalhos protestantes saíam do espaço teatral convencional e iam para a rua, contribuindo imensamente com a busca pelo intrínseco do Japão, e sendo grande referência militante. Eram críticos ao processo de modernização do país e os seus trabalhos deixavam o espaço teatral para ocupar as ruas.

Anos de experimentos e processos poéticos, *Ankoku Butoh*, em 1970, passa a ser conhecida apenas como Dança Butoh. Essa supressão no nome

⁴ O convívio social do Japão na época era de união entre as pessoas e de moradias próximas.

não apaga a potência de expressão corporal sensível e as vivências já dançadas anteriormente pelo movimento arbitrário, ou seja, pelo movimento distanciado de regras e normas. No final do século XIX, a palavra Butoh era designada a uma dança de salão, clássica e de técnica, mas no Pós-Guerra surge com uma nova perspectiva de composição e de fala corporal. Ainda que a mudança de nome tenha acontecido, a inquietação de não dançar um movimento coreografado estava presente, e também a estética desconstruída. Baiocchi explana melhor sobre como está posto o novo nome para a dança:

“A dança Butoh em Japonês (舞踏) é formada por dois ideogramas: bu: (dança) e toh (passo).

Na mídia nacional e internacional encontramos interpretações várias palavras, como as seguintes:

- bu (dança) e toh (golpear a terra);
- bu (movimentos etéreos) e toh (gestos contraditórios e concretos);
- bu (pairar, esvoaçar) e toh (pisar, amassar o chão);
- bu (mãos) e toh (pés).

A palavra romantizada aparece de várias formas: butoh, butô, buto, butho e bûto. O significado da expressão butoh é amplo – não pode ser reduzido à compreensão de sua etimologia. (BAIOCCHI, 1995, p. 23)

O Butoh não emerge da política, porém é nela que ele se potencializa, se reafirma e se refaz dançar, buscando sempre a relação do corpo que é atravessado pelo contexto, e dança afetado por isso buscando através desta experiência causar na sociedade uma experiência de revolução poética em meio às perdas de si. Hijikata traçou esta revolução através de seus gestos intensos e próprios do sentimento ali acontecendo. Não desenvolvia coreografia a ser reproduzida. Arriscar-se ao novo para o abandonar e de novo ter o novo e abandoná-lo. Baiocchi contribui dizendo:

Técnica? Hijikata dançava como se fosse a encarnação dos “deuses na terra”. Desafiava os seus sentimentos humanos mais apurados, que tinham sido abandonados e suprimidos no meio do processo irracional de implantação da standardização da razão, da consciência e de todos os aspectos da vida (leia-se americanização) no Japão e em todo o resto do mundo. (BAIOCCHI 1995, p. 23)

O ponto de não enxergar um gesto técnico, mas sim busca-lo no corpo foi o que inquietou Hijikata a desenvolver a Dança Butoh e cada vez mais adentrá-la para novas descobertas. Encoberto de memórias e acontecimentos impregnados ao corpo, pôde dançar como se estivesse escrevendo sua biografia

gestual. Buscar nas vivências potencialidades ao corpo e nisso debruçar-se investigando a dança pessoal.

Chegamos no momento de ratificar uma ideia priorizada neste experimento prático: teríamos a carcaça de composição, mas de forma alguma uma estrutura de narrativa contemplando a técnica e a representação. Ou seja, parando para analisar, apresentar o Caminhão a Galope não é refazer o que foi experimentado em sala de ensaio ocasionando a representação, mas sim experimentar sobre uma ideia possibilidades corporais.

É fato que existe uma narrativa, visto que aberta, entrecruzando o trabalho, porém é uma narrativa que segura apenas o que o espetáculo – não gosto desta palavra aqui, mas foi o que me ocorreu agora – porém é uma narrativa que segura apenas o que o espetáculo levanta de ideia e questionamento enquanto um corpo político. Esta narrativa suporta o fato de haver um questionamento social ali sendo feito, um corpo que possibilita novas modalidades de corpo. Corpo este que sai do útero e então vai percorrer esta trajetória, no entanto, a partir deste lugar a narrativa levantada aqui não serve mais de base alguma, como já havia dito, ela é a carcaça do projeto. O triturar de ossos, articulações, gritos, nascimentos e mortes das células e tudo mais o que possa existir neste corpo-experimento parte da dança pessoal que se vai descobrindo – ou não.

Ao descobrir este movimento que poderia ser mais adentrado, chegamos nas possibilidades de investigação. Investigação de planos, velocidades, tensões e mais todas as especificidades de cada corpo que emerge em cada um movimento.

Este texto mal começou e já está me cansando com tanta necessidade de relatar o que não se relata? Na verdade, não se relata o que escapa pelos dedos. Não é areia, mas quando segura para escrever só dá para digitar o que de resquícios ficar na palma das mãos.

Pretendo continuar.

Indo pegar um balde. O percurso já pré-estabelece a relação que se dará comigo e aquele objeto pelo qual segue meu destino atual. Densidade, prontidão e até rigidez. O corpo preciso do balde cheio de água. Toda praticidade se esvai e o corpo está estatelado no chão pela imprecisão que atravessa a racionalização, já produzida, de um balde e seu peso, quando na verdade se

trata de uma leveza desproporcional. Quando se chega no balde e entra-se em contato com a oposição ao qual o corpo já havia se preparado, acontece então um mistério de descoberta. O balde está vazio. O corpo já sentiu. O que fazer com o preparo para o peso? Tudo internalizou e qualquer movimento externo atrita-se com a situação. É tudo minuciosamente implosivo.



Figura 4 – Registro de experimentação em sala de. Fragmento de exercício. (Acervo pessoal).

Buscar novos corpos que possam se expressar diante de descobertas na percepção. Sensível e pessoal.

Quando percebemos que uma simples atividade, de pegar um balde, por exemplo, pode ser motivo para se refletir o estado do corpo, então encontramos

um caminho interessante para contínuas percepções. Ter entrado em contato com o balde vazio, tendo já se preparado para pegá-lo cheio de água, foi um movimento interno que implodiu como o broto de uma rosa que, dentre todo o verde das folhas, brota e só se percebe com o olho desnudo. O broto saiu e não se sabe quando, mas ele está crescendo. Só se sabe disso porque ouve um encontro ali. Visão. Sentimento. Acontecimento.

Encontro que percorre o momento imageticamente guardado. Momento este que foi aquele. Apenas aquele momento exato onde houve descoberta. Descobertas no corpo – de um corpo, tão inexistente que se existisse menos, seria um corpo todo porque é na estação contrária que ele se deixa cair dos galhos para, quando no chão chegar, adubo poder virar e germinar na terra novos – encontros.

No ano de 1941, o Japão dá início ao seu envolvimento na Segunda Guerra. Isso acarreta, especificamente, para Hijikata, na perda de seus irmãos

mais velhos que foram servir o país e não tiveram a oportunidade de volta. Apesar da pouca idade ele já tivera contato com o que mais na frente inspiraria sua dança: a morte. Greiner (2010, p. 99) expõe que Hijikata “[...] admite a presença da morte o tempo todo. Volta à lama para experimentar a passagem do informe à forma e vice-versa, um contínuo sem fim”. Esta passagem de vida e morte e vice-versa é a movimentação interna acontecendo concomitantemente com os movimentos adentrados. A exploração é agora o osso do braço esquerdo enquanto movimenta-se.

Hijikata nos seus 17 anos de idade, após decidir dedicar-se a arte, vai beber de inspirações nas danças europeias e norte-americanas que via nas revistas. Conforme as descobertas poéticas de Hijikata se expandem e o corpo vai movimentando as experiências anteriores tudo se tornara material para o sentimento de sua dança. Uma construção íntima e pessoal. Os acontecidos ao corpo faziam nele um amálgama de exortação ao movimento.

Em 1952, Hijikata decide mudar para Tóquio de vez e, pelas circunstâncias financeiras, acaba por cometer crimes para sobreviver. É preso algumas vezes e convive diretamente com o submundo da cidade. Divide espaço com pessoas que estão à margem da sociedade. O que mais na frente teria grande influência na sua dança. Hijikata apud. Uno expõe-nos dizendo

[...] minha dança é baseada em uma luta contra a natureza primitiva, ela se faz sobre todas as ações autônomas, e que contêm os crimes, a homossexualidade, e se constitui como uma revolta contra a alienação do trabalho humano na sociedade capitalista. É por isso que os criminosos estão presentes na minha dança. (UNO, 2012, p. 43)

Esta convivência com a marginalização o fez dançar a promiscuidade crua, bebendo dos corpos que presenciava enquanto estava pelas ruas. A democratização do movimento dele era para que pudesse falar àquela obscuridade instigante, ratificando o lado mais sombrio de sua dança e já se colocando como corpo politizado de não pôr em questão a beleza do mundo passivelmente visto.

É notória a estrutura aberta do Butoh sendo agregada pelos acontecimentos da vida de Hijikata, como por exemplo um importante marco em sua vida foi sua observação em relação aos camponeses e seus bebês em cestas chorando o dia todo, ficando em uma posição que prejudicava a estrutura

óssea e resultava em pernas tortas nas crianças. Esse estudo observado por Hijikata lhe proporcionou material para experimentar na Dança Butoh. Outro marco foi sua primeira apresentação, em 1959, de um experimento de Butoh denominado: *Kinjiri* (Cores Proibidas) que com todo burburinho resultante, já mostrara em que Hijikata inquietava desenvolver sua trajetória artística, ou seja, em questionamentos sociais através do corpo com sua Dança Butoh. O cotidiano está posto na Dança Butoh como material envolvente do movimento, as preposições compartilhadas por ele podem estar no movimento que ao ser mais adentrado movimenta-se abertamente às possibilidades de corpo desobrigado de tecnicidade.

Em 1960, pode-se dizer que a era do Butoh como potente vertente política é dada mais precisamente. A dança que não traz em sua corporeidade a ideia da técnica, entende-se no lugar de não se entregar às lástimas em que o Japão se encontrava, mas sim dançar sob e sobre elas, sendo manifesto de resistência política em meio a uma cultura que se tornava objeto de submissão. O Butoh não é um movimento oriundo da política, mas de modo enfático tornou-se potência de validade política ao postar-se como arbitrária vertente artística. A potencialização política do Butoh ocorre de fato de no Pós-Guerra, visto que toda a catástrofe serviu como canal de criação artística, afinal, trata-se de um marco de muitas perdas em diversos aspectos, como já foi levantado anteriormente. Diante desse movimento de levantar épocas de surgimento do Butoh, períodos que demarquem um nascimento a ser categorizado em ideia esquemática de data, Lispector (1998, p. 11) nos pontua, em toda sua poética, uma frase da qual faz toda esta discussão ser mortífera: “como começar pelo início se as coisas acontecem antes de acontecer?”. Ainda que esta citação possa findar o dialogar da pesquisa, ter uma perspectiva que contraponha – para desconstruir e novamente reconstruir algo – é um meandro da Dança Butoh.

Nesta década, o Butoh, já tem uma segunda figura de extrema importância para seu crescimento enquanto movimento de experimentação fora do maneirismo. Essa figura é Kazuo Ohno que conhece Hijikata em 1954, ainda que o mesmo tenha presenciado a primeira performance de Ohno em 1949, foi apenas depois de 5 anos do primeiro contato que então eles passaram a desenvolver grandes parcerias.

Kinjiri (Cores Proibidas) nasce da inspiração de uma obra de Yukio Michima (1925 – 1970) que foi um grande amigo de Hijikata e, também, responsável pelo envolvimento dele com a literatura. A obra trazia uma relação homossexual entre um velho, vivido por Hijikata, e um jovem, vivido por Yoshito Ohno. No intervalo da relação, acontece de uma galinha ser posta entre as pernas de Yoshito e após simular sexo com o animal, o matava. Com duração de 10 minutos, o trabalho fazia relação com a promiscuidade, a morte, o grotesco e todo sofrimento que permeava o Japão.

A relação com Michima foi vista em alguns trabalhos de Hijikata até meados de 1963. Hijikata, que sempre teve sua relação com o corpo como fator primordial, estava absorvendo grandes influências da literatura de Michima e decide que o intervalo de 1954 a 1963 tinha sido realizado de maneira proativa a descobertas na Dança Butoh. No entanto traça novos caminhos à sua dança, ou seja, passa a buscar maior atenção ao trabalho corporal, se desvencilhando se forma significativa da literatura.

Toda e qualquer tentativa de escrituras aqui se trata, não de uma extensão de um trabalho prático e/ou teórico, mas sim de novos experimentos do mesmo trabalho que não segue um mesmo caminho. É um começar tendo já um começo, mas que não classifica o trajeto em; meio e fim. Salles (2011, p. 34) expõe excepcionalmente que: “É um processo contínuo com regressão e progressão infinitas.” Este levante da autora é sobre o lugar de não ocorrer amarras que sufoquem o processo criativo, senão acontece de um rompimento com a possibilidade de entrar em contato com visões fragmentárias, - o que não é de total malgrado dependendo do que se queira.

Ainda trazendo Salles (2011, p. 34) no trecho em que a mesma diz: De uma maneira bem geral, poderia se dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis”, estes mundos possíveis estão em detrimento de mundos heterogeneamente construídos. Ou seja, quanto mais possível for a permeabilidade em um processo criativo; de escrita, prático ou pesquisa densamente teórica, o que se anseia é a abertura para mundos possíveis.

Todo e qualquer levante de escrita neste trabalho é mera tentativa de escrever na homogênea insatisfação. A homogeneidade, modo análogo de figurar a insatisfação criativa, é sobre uma insatisfação que se mistura no trabalho como, quase, material de proposta, visto que não é mais criativo.

Gomes apud Salles (2011, p. 41) expõe que “vem aquela angústia, aquela necessidade compulsiva que me leva a um estado de infelicidade, a um descontentamento comigo mesmo insuportável.” Nesta passagem a autora está explanando sobre este lugar de insatisfação que antecede e, ousa até dizer que; sucede também.

A citação em que Salles (2001) traz a opinião de Dias Gomes para seu discurso, está no mesmo lugar de tê-los trazido até aqui: um afastamento da opinião própria para ir além e poder, no distanciamento, visualizar uma corporeidade movimentada do assunto. Se paro, digo e dou por finalizado, o percurso atingido está por ser uma fragilidade. Quando acontece de se distanciar e trazer à tona outras visões, ocorre um respiro fora da insatisfação, então o processo continua. Em suma, está tudo permeando a insatisfação: coloca-se referência para velar uma insatisfação de escrita.

Até aqui, houve um levantamento de bibliografias que integrassem a pesquisa teórica e conseqüentemente fosse material de experimentação no trabalho prático. Os exercícios entram, ou devem entrar, com a percepção de até que ponto não estão se tornando um lugar de maneirismo. Ocorre este perigo de o processo tornar-se um aglomerado de exercícios que caem como metodologia, e o espaço de descobertas conseqüentes – descobertas conseqüentes seriam descobertas que estariam em conseqüência de um exercício de experimentação aberta – e o espaço de descobertas conseqüentes seja engolido pela técnica.

Acontecimentos que poderiam estar no lugar de esquecimento pelo seu peso traumático, foram, no entanto, absorvidos na dança como uma significância do Butoh. Este que não se compôs tornando uma estrutura cartesiana, mas, sim como um entendimento homogêneo de que as memórias e as emoções eram seu lugar de dança. A obscuridade das memórias entrava de forma pessoal e subjetiva na movimentação do corpo de Hijikata, o esteticamente belo era usurpado para dar espaço a uma plasticidade desestruturada segundo padrões de sua dança. Primavera de flores caídas e ali estavam elas tornando-se secura sendo comida pela terra.

O primeiro beijo

Kunio Motofuhji, 03 de março de 1928, nasceu em um lugar onde predominantemente a dificuldade financeira o cercava, sofria com o frio torrencial da área. No norte do Japão. Kunio, somente no final dos anos 1950 assumiu o nome artístico de Tatsumi Hijikata.

A Dança Butoh se experimenta por dentro as questões relacionando o corpo e o artista. Não havendo método estipulado é interessante que aconteça na imprecisão de ir redescobrimo o corpo e pondo nesta abertura sentimentos dançantes e discursivos no movimento.

Tatsumi Hijikata trabalhou muito as suas vivências enquanto quem permanentemente conviveu com a dor da falta. No livro *O Soldado Nu* de Éden Peretta (2015), um relato de Hijikata diz que seus irmãos, antes de saírem para servirem ao exército, lhes foi entregue um pouco de saquê para beber. Pela bebida eles ficaram vermelhos e, no entanto, voltaram cinzas. Este acontecimento posto aqui na maneira como relatou Hijikata (2015) é para expor e abrir questões de como a poesia desta lembrança poderia ter interagido com seu ato de dançar. Como ele pode ter dançado uma partida vermelha que por circunstâncias retornava acinzentada? A dor tem cor?

O processo de assimilação desse estado de luto foi crucial ao que mais à frente seria matéria de vida da dança. Dança esta que Hijikata buscou muito popularizar. Um exemplo é em 1985 quando se juntou com algumas companhias de danças tradicionais japonesa, com intuito de tornar o Butoh mais popular, e produzem alguns trabalhos. O desejo de popularizar o Butoh já era presente em Hijikata desde 1970, quando quis criar o *Butoh-fu*. O *Butoh-fu* intuía-se em tornar a potência poética da Dança Butoh em estruturas metodológicas e didáticas para ser ensinada mundo a fora. O *Butoh-fu* acontecia através de relatos que Hijikata escrevia e, utilizava disso para criar uma metodologia para a dança, no entanto esse seu desejo não foi – necessariamente – alcançado por motivo de sua morte tão prematura. O desejo do *Buto-fu* era para que em mais territórios a Dança Butoh pudesse chegar de forma mais concreta e menos subjetiva. A subjetividade mais do que salvar está para alimentar a fome interna que cada artista se coloca ao buscar mais de si. Seja na arte e na vida e na arte vivida.

Não se trata de a técnica ser maléfica e ser abolida do mundo artístico. Mas nesse processo da Dança Butoh, a técnica acaba que anulando potencialidades que seriam alcançadas se houvesse mais espaço para o corpo experimentar em um espaço-tempo aberto àquelas possibilidades que um corpo que busque uma dança pessoal.

Usar exercícios propostos por autores está em questão a experimentação sobre o próprio exercício. Ou seja, o exercício entra como material de trabalho, mas estando em inferioridade do que realmente interessa ao trabalho: a experimentação do corpo.

Oida propõe um exercício que pode ser utilizado para buscar estímulos e percepções mais aguçadas no corpo, abrindo-o para si. Oida relata

Como parte da compreensão do próprio corpo, precisamos saber a diferença entre estar relaxado e estar tenso e como controlar cada estado. Na prática, isso é muito difícil realizar, especialmente se alguém nos diz: Apenas relaxe! ". Não sabemos por onde começar. Uma maneira é contrair completamente os músculos do corpo – essa tensão máxima permite que avaliemos o significado de “tenso” – e, em seguida, subitamente, soltar os músculos. Nesse momento teremos uma noção do que é oposto de “tenso”. (OIDA, 2007, p. 45-46)

Kazuo Ohno nos diz, em seu livro *Treinamento em Poema*, 2016, que se a alma for dez, o corpo deve ser sete, “[...] é como um acessório”. De modo análogo, podemos contrapor o que já havia sido dito de o exercício estar sob a experimentação com o que Ohno expõe, estando ambos no mesmo lugar de entendimento. O exercício é o corpo, a experimentação a alma. Um sendo acessório do outro. Oida (2007, p. 51) ratifica o trabalho da experimentação dizendo que “[...] é importante que nos lembremos de “experimentar” os movimentos. Fazê-los de maneira mecânica não significará muito. Temos de tentar notar as diferentes sensações dentro do corpo”. Encaminhar-se em caminhos não determinados do Butoh é minuciosamente abrir os sentidos – visão, olfato, tato, paladar e audição – para movimentos internos do corpo. A atenção internalizada distorce o convencional trabalhar de buscar a exterioridade



Figura 5 – Retalho de experimentação em sala de: Corpo nu buscando dança. (Acervo pessoal).

Entrada na sala de aula. O vazio da sala e o vazio de criação. Cadeiras, objetos outros e movimentação interna pulsante. Não havia dedo mindinho que pudesse expressar. Não houve. Repercutia rumo ao rosto o choro pesado e miúdo de perder-se no vazio exorbitante. Corpo em catástrofe criativa, impasse – do que; como; para onde; onde? “Mas se havia vazio, então estava tudo ali.” Pensei eu. A racionalidade tem dentes afiadíssimos e por medo de rasgar a pele, acabamos encaminhando-nos, juntamente com o processo criativo, a estagnação e a resignação dolorida.

Não haverá, necessariamente, um relato demonstrativo de onde se parte, para onde se vai e/ou como deve ser. Durante o processo, em meio ao caos do corpo com toda sua inexpressiva estranheza consigo próprio, foram experimentados alguns caminhos. Tais como: andar em um tempo contrário ao cotidiano por determinado espaço, experimentar as articulações – mãos, dedos, pés, quadril e demais –, a decodificação do andar com possíveis maneiras de pôr os pés em atividade, velocidades, descompasso de tempo, movimentos faciais...

Aos 57 anos, no final de 1980, morre de câncer Tatsumi Hijikata. Após passar por tantas crises, como por exemplo, de desistir de dançar e somente querer coreografar, seu último trabalho foi a *Revolta da Carne*, que o leva novamente à Tohoku, não apenas dançando a sentimentalidades de sua terra natal, mas as reverberações que ficaram quando fez sua última visita à cidade.

Hijikata acreditava que necessitava desse reencontro do lugar que tanto o acompanhava por onde ia. Os reencontros apesar de estarem nos movimentos que dançaram o corpo de Hijikata, ter ido diretamente a terra natal reconectava-o com algo maior dentro de si. Como reflete Hijikata Apud Baiocchi (1995, p. 83) “[...] há Tohoku em toda parte...” isto leva a refletir que se há o norte do Japão em todos os lugares quer dizer que a potência do Butoh tem existência em cada lugar do mundo. Não significa que em todo o lugar do mundo exista Tohoku de fato, mas, sim, existem lembranças pessoais, sentimentos, poesias de cada ser humano que transita construindo, decompondo e redescobrimo novas memórias e afetações. Tohoku para Hijikata era essa contemplação de afetações que reverberavam em sua dança.

Uma lembrança nem sempre pode ser tão precisamente tateada, mas visitar-se revisitando-a, sendo em um local, fisicamente dizendo, ou na sensação das memórias, revivendo-os como se fosse possível segurar a vida, uma graça de arriscar-se pode acontecer.

Perdoando Deus

Viala (1995, p. 29) Apud Baiocchi expõe que “Se Kazuo era a alma do butoh, então Tatsumi Hijikata é o arquiteto.” Do extremo norte de Hakodate, aos 19 anos ele trabalhava como ginasta e, nesta época, é convocado a servir o exército. Neste intervalo de tempo, cruzou com uma obra, em 1929, que foi a partir daí significativa influência no seu processo como dançarino: *La Argentina*, de Antônia Mercé (1890 – 1936). Esta obra foi de grande impacto para o processo artístico de Ohno, tanto que 50 anos depois o fez remontar com a direção de Hijikata, o seu maior trabalho: *Admirando La Argentina*. Em 1930, Ohno entra em uma escola de dança e tem aulas com Takaya Eguchi, aluno de Mary Wigman (1886 – 1973), e tem seu maior contato com a Dança Expressionista Alemã.

Kazuo Ohno é uma beleza singular do Butoh. É uma figura que partia de seus movimentos mais sensíveis e, ainda que na linha de uma movimentação obscura, pendia para a obscuridade inegavelmente sensibilizada. Hijikata era o

caule forte e de um verde específico que assegurava a flor quase invisível de tão possuidora da mais sensível presença que era Ohno. Uma estrutura toda composta de poesia e alegria de encontro dos dois na arte resistência dançada ao corpo.

Tendo agora passado pelo estado – crucial – de não saber e ainda assim ter que fazer, posso ter um melhor parâmetro do que possa ter sido, até então, o processo prático de Caminhão a Galope. Não houve um abandono do estado de desistências diárias, mas o trabalho pôde ir viabilizando diálogos para então ir tomando outro corpo que não fosse o da estagnação resignada. É o que Salles (2011, p. 41) nos diz que “A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios.” Acolher o caos e entender que é tão precioso quanto o que resultar dele é árduo. Pepita de processo criativo. Lapidar caos não é resolver problemas, talvez incorporá-los seja um caminho possível.

Tempo.

Entra na sala. Pano e balde com água. Começo – final da sala. Molhar o pano sendo agora o mais miraculoso momento, não necessariamente de contemplação, mas de concentração de energia central, como se para o pano tivesse canalizada a energia do Hara⁵. Neste momento de exercício, que não é um antecedente da prática de experimentar o corpo, no entanto trabalho de descompasso do tempo, neste exercício o que permeia a sala é a fricção do pano no chão – limpando e umedecendo – o tempo, o corpo, a dança e trazendo as explosões para implosões descompassadas. É pessoal o que acontece. Pois, independente de material, poder sentar, acocar, ficar de joelhos etc. realizando a limpeza em tempo contrário ao tempo cotidiano é de fato o momento de percepção do ambiente e o que nele pode-se sentir.

Este exercício – por experiência própria, pode ser que calhe diferente em outros trabalhos – este exercício abre algum tipo de canal ininteligível de potência na sala que só é possível no corpo que se disponibilize penetrar. É algo maior de concentração, firmamento no ambiente de experimentação e o seguimento da dança pessoal que, novamente ratifico, só é possível no corpo

⁵ *Hara* é um termo oriental que se designa ao centro das energias, que ocidentalmente é conhecido como “barriga”. O *Hara* encontra-se abaixo do umbigo e entende-se que estimular este lugar através de exercícios é também estimulante para qualquer trabalho corporal.

que se disponibilize. Como se disponibilizar? Pensar: eu quero. Não sabendo como e nem por onde. Querendo e sendo. No mais, vai acontecendo. Entre atos e fatos e corpo. Lispector (1998, p. 9) nos traz uma reflexão que dialoga e movimenta o pensamento inquietando-nos mais. E se segue a introspecção. Lispector diz “Pensar é um ato. Sentir é um fato.” E se segue a introspecção.

Ohno em 1938 assume a frente da guerra na China e fica por lá até 1945. Após essa experiência como tenente, Kazuo volta a Tóquio e dedica-se com mais fervor a dança, montando com Takaya Egush uma série de trabalhos práticos. No ano de 1954, Kazuo conhece Hijikata e passam a trabalhar juntos em diversos projetos, época que Hijikata torna sua poética Butoh mais vivaz e expande-a, o que o faz *existir oficialmente* a partir deste ano a Dança Butoh. Em 1977, Ohno abre sua escola de dança e, anos mais tarde é apresentado ao Ocidente com seus trabalhos *Admirando La Argentina* e *O sonho do feto*. Em 1986 chega ao Brasil e torna-se símbolo máximo de representação do Butoh no país. Com a vinda de Ohno ao Brasil, a cultura japonesa e, especialmente, o Butoh passam a influenciar grandes artistas, entre eles, Maura Baiocchi, Antunes Filho, Takao Kusuno etc, através de experiências com o mestre Ohno e aulas fora do Brasil.

Em 1990, o Butoh, é *febre* em solo brasileiro e torna necessária a ideia de relacionar o processo artístico à dança. O Brasil só não teve contato mais cedo com o Butoh devido ao grande peso que a poética da dança trazia consigo. Como relata Baiocchi (1995, p. 49) “a obra de Ohno é ressonância da sua vida. Ohno desenvolveu um estilo único e inigualável. Além de ser considerado a alma da dança Butoh...”. A dança Butoh é a existência da não existência. Esta complexidade de ser do Butoh é entendida devido ao seu processo de dança pessoal que se desenvolveu, especificamente, dizendo sobre Ohno e Hijikata, nas experiências vividas; pessoais, trocas com o cotidiano e próprias de cada corpo – físico e metafísico – no mundo.

A dança Butoh de Kazuo Ohno. A dança Butoh de Tatsumi Hijikata.

Entre 1954 para 1960, teoricamente, dizem ser o nascimento Butoh e, em meados da década de 1960 para 1970, o Butoh se potencializa, entretanto, não se determina uma data de nascimento do Butoh, uma vez que se trata de uma dança onde as memórias são expoentes meios de contaminações do movimento e elas estavam circulando os corpos dos percursos de forma que movimentavam

cicatrizes e sentimentos. A dança interna acontecia já. Tomar consciência disso foi tornar externo o movimento.

As memórias de Ohno e as memórias de Hijikata sempre estiveram em fluxo de existência e movimento, para cada densa experiência, seja ela sendo atravessada por morar na rua, a convivência com as prostitutas e as travestis etc., seja ela na vivência de ir servir o país no exército, perder dois irmãos, o contato forte com a religião etc., são contribuições para o desenvolvimento de uma dança que é toda essa trajetória vital. Peretta contribui dizendo que

Ainda em sua infância o garoto Kazuo viveu a dura experiência das perdas de uma irmã – atropelada por um bonde, em 1914 – e de um irmão recém-nascido – que viria a falecer em seus braços no ano de 1967. Foi assim, deparando-se fisicamente com a morte de seus irmãos, que Ohno começou a delinear o esboço de umas de suas importantes matrizes poéticas, ou seja, a percepção profunda da interdependência entre todos os seres e da onipresença da morte. (PERETTA, 2013, p. 111)

O contato com a morte está poeticamente ligado à metáfora de avessar o pensamento, o movimento e o estado do corpo. Indo de encontro com um lugar diferente para novas experimentações. Saindo de si e do ensimesmado modo condicionado de ser e projetando sentimentos a este *algo a mais*, ondulações já estão acontecendo ao corpo.

Oida (2007, p. 22) observa que “Antes de começar qualquer coisa, é importante limpar o espaço de trabalho. Esvaziá-lo, desfazer-se de tudo o que é inútil [...]”, esse esvaziar o espaço está eminente ao trabalho de limpeza, visto que esvaziar o espaço é projetar nele uma recriação dele próprio. Oida no livro O ator invisível faz um levante de exercícios interessantes a serem postos em experimentação do corpo, não para uma metodologia, mas como possibilidades de trabalho que agucem no corpo novos estímulos a serem guardados na memória do corpo.

Na Dança Butoh, sem melindre algum, afirmar-te-ei que tudo o que acontecer ao corpo, aos sentimentos, reflexões e travessias realizadas são de matéria inerente para a dança, trata-se de uma dança que tem sua gênese do lado pessoal de quem dança. Cada movimento, do mínimo ao explosivo, é encarregado de movimentos internos que acontecem com os encontros tido na vida, na flor, no toque, no enxergar e sentir.

Dentro da evasão de definição da Dança Butoh existe um vazio. Este vazio pode-se ser visualizado através da ideia do termo oriental MA. Segundo Endo Apud Colla "MA é o momento logo no fim de um movimento e apenas antes do começo do próximo." Este intervalo, este vazio é o que se entende pela complexidade do MA.

Acredito que seja de extrema importância ressaltar termos e caminhos onde não encontramos uma definição objetiva de trabalho. Entrar em contato com o inefável é mergulhar em Butoh sem nem mexer um dedo mindinho que seja. Ao ler um texto e acontecer de o corpo chorar e banhar o rosto com o choro molhado é Butoh; ao olhar a roseira e observar que há uma flor nascida e um broto nascendo e doer-se por perceber que o broto já vem com discurso de partida da flor é Butoh; estar em uma intacta felicidade nem tendo atravessado os estados de rir ou chorar de emoção, e só estar em intacta presença de estar feliz, percebendo e só não sabendo definir, é Butoh.

Caminhão a Galope. Primeiro momento de experimentar a Dança Butoh com intuito de ser um experimento cênico. O trabalho tem como discurso de fala, como dramaturgia regente, o poder social como corpo monárquico. Ao sair do útero o corpo já é predestinado a um posto social, já é colocado em um lugar que deva alcançar socialmente e este lugar é analogicamente trabalhado com a ideia de Monarquia, que obtém o poder sobre aqueles que não estão no mesmo lugar social. O corpo que nasce já intui ter algum domínio maior e busca inventar novas possibilidades de andar e estar no mundo. Posições dos pés, alturas de planos são alguns exemplos. Este corpo que nasce, nasce de si próprio, existe dentro deste corpo um pensamento anárquico de validação resistente. O corpo quer inventar novas possibilidades corpóreas, mas ao desfazer-se de si em cada tentativa frustrada, encaminha-se àquela fluidez que um corpo livre tem, de movimentação confrontada somente com comando que a extingue.

Diante das questões que movimentaram as ideias do processo, muitos experimentos foram realizados para gerar memória ao corpo. Possibilidades de usar os pés, velocidades, direções e estados de tensão, também foi experimentado quedas. Como o corpo cai no chão sem que o percurso de cair seja concebido pela ideia final do corpo no chão? Este foram alguns exercícios levantados para recolher substrato de experiência do corpo experimentando ele próprio para descobertas – também próprias.

Os retalhos aqui adentrados, desmembrados e/ou novamente costurados para de novo serem destruídos – os retalhos são do processo do Caminhão a Galope naquele primeiro semestre de 2018. Isso não quer dizer que o processo finalizou – observe o fundo do céu e reflita onde cessa – e está pronto. Na verdade, trata-se de levantes de materiais encorpados de experimentação. É necessário pegar o fundo de palco do processo, despir o processo e usar deste material para falar como as costuras foram se dando – naquele tempo. O presente só existe porque o futuro aconteceu.

Enquanto experimentava os movimentos através de exercícios-caminhos, fui descobrindo onde o corpo chorava lágrimas de satisfação dolorida por tal estado. O movimento introspectivo de mover miúdas partículas do corpo – a parte que for – me fazia acessar algo ininteligível, e então necessário. Cada corpo terá seu núcleo desfigurado de mistério para adentrar e movimentar a Dança Butoh. Há poucos dias tive a experiência de participar de uma oficina ministrada pela artista Viviane Palandj⁶. A oficina guardava um momento para uma improvisação de corpo – movimentos – e voz – palavras. Viviane fez sua demonstração com movimentação tão bela que quase quis para mim tamanho encanto de dança. Depois refletindo percebi que não; cada corpo é cada dança.

Em “Caminhante, Não Há Caminho. Só Rastros” de Colla (2013) a autora comenta que imitava Tadashi Endo, “tentando beber suas ações, cores, cheiro [...]” (COLLA, 2013, p. 172). A imitação, como defendeu o dançarino, era material de exploração pessoal do corpo dela, pois imitando-o, mais tarde deve estar imitando a si própria.

Não achei meu estilo de dança, como Endo propõe que aconteça, encontrei o que no processo de Caminhão a Galope foi emergindo e agora está na periferia do meu corpo. Um movimento segundo a mimese de umas onze horas – a flor – abrindo-se para o sol. Olhe o processo acontecendo e depois vá beber um copo com água ou faça qualquer coisa que distancie você da onze horas abrindo-se. Ao retornar, significante parte do processo terá acontecido e o intervalo do movimento é o que realmente pesca o momento. Todos os dias, perto do mesmo horário o mesmo movimento. Parafraseando Colla (ENDO apud

⁶ Pesquisadora das artes do corpo, atriz e diretora teatral, formada pela Escola Livre de Teatro (ELT) em Santo André – SP.

COLLA, 2013, p. 174) digo que se trata do mesmo movimento com diferentes estações.

O grande passeio

A dança de Hijikata e a dança de Ohno, ambas trazem a sensibilidade da movimentação mais instintiva do ser humano – tanto interna quanto externamente –, em algumas referências encontramos vestígios que possuíam suas divergências enquanto propriedade de cada artista, como diz Peretta (2015, p. 45) eram " [...] duas distintas faces de uma mesma manifestação, as quais, em muitos pontos, se tocaram, complementando-se e negando-se reciprocamente". Os encontros e desencontros estão para serem aceitos e deixados para pairar sobre a pele do corpo. Os movimentos estão sob as decomposições acontecidas nos desencontros e encontros. Ambas poéticas se estruturavam nas contaminações, no entanto, existe um lugar na fusão Tatsumi-Ohno onde eles se distanciam. A fricção também gera afastamento dos corpos. Cada corpo, mesmo com a base de onde o Butoh floresce ao sol, entende que o caminho da dança passa por questões pessoais de descobertas no mundo e do que ativa o processo criativo pessoal.

Segundo Baiocchi (1995, p. 13) "Filmes, reportagens fotográficas da existência artística de Ohno Kazuo revelavam uma forma singular de butoh. Ele optava pela luz, Hijikata pelo sombrio". Hijikata dançou ferrenhamente suas memórias em Tohoku. A promiscuidade e a tentativa de aniquilar a ocidentalização no Japão, sendo um corpo-resistência ativamente protestante. Ohno dançou suas memórias, suas inquietações e sensibilidades. Este e aquele; criaram e recriaram excitações. Porém, aquele que foi o pioneiro na Dança cogitava a possibilidade de uma estrutura que pudesse ampliar sua dança com o já levantado, *Buto-fu*. Ohno, no entanto, sempre defendeu a ideia de que a Dança Butoh e a expressão pessoal eram inerentes em poética, ou seja, não caberia tecnicidade onde a técnica usurpa a poética. O *Buto-fu* de Hijikata foi a tentativa de não deixar com que sua maneira de ver e dançar o Butoh fosse perdida, conforme, após sua morte, fosse sendo esquecido.

Alguns são utilizados por artistas que tiveram contato com Hijikata. Porém, afastam-se do que Ohno propõe como dança pessoal. Hijikata dançou a morte, a dor, a perda, a promiscuidade e afins. Ohno, mesmo que não se desvencilhando tanto dessas potencialidades criativas, possuía um lugar mais seu de expressar. Ele costumava dizer que dançava a volta ao útero, como relata Ohno apud Baiocchi

A terra está tão longe do céu... e tão perto. Íntimos, amorosos, Terra e céu se casam. Paraíso e inferno se casam. Há vida nisso. Quando você dança ou vive, você se alimenta. Na morte há vida, na vida há morte. Quando se cresce no útero materno, a mãe dá a vida para o feto. Todos nos alimentamos da vida materna. Então pense sobre isso. (OHNO apud BAIOCCHI, 1995, p. 49)

Primeiro dia. 22/02/2017

Este primeiro dia foi denso em relação ao processo. Me senti estagnado. Não sabia. Apenas isso. Confesso que cochilei um pouco. Estava desanimado. Quando acordei decidi tirar a roupa e experimentar o corpo a partir disso. Fui pelas quedas e relação com a gravidade do corpo no espaço. Completamente desnudo me senti ali com corpo que em erótico estado trazia movimento. A erotização do corpo está relacionada com a excitação do corpo nu ao solo nu podendo buscar movimentos oriundos de estímulos de ter se absterido das vestes.

A figura 5 mais acima faz parte deste retalho levantado. Foi uma experimentação de um corpo desesperado por algo acontecer. Depois de já ter dormido, martirizado e desistido. Desnudar-se das vestimentas foi um meio de metaforicamente se desnudar de pensamentos vigentes. Foi excitante e ardiloso pois era um corpo cru, no chão de madeira e aberto para a saída dos pensamentos e a entrada do vazio que movimentou. Corpo estatelado no chão como pétala que cai da rosa. Dança descobrindo movimento. O sal dava sabor ao momento. O tempo é suor.

Quando um corpo dança Butoh é premissa do vento vindo, vento este que não chega, mas está no mover dos movimentos. Invisivelmente vestido no movimento cada que estraçalha o corpo, o vento preanuncia sua presença e não venta. É quase como observar de uma janela de vidro um jardim. Lá fora as plantas descompassadas se gesticulam e assim saberemos que há vento

acontecendo ali. É invisível e quase indivisível para explicações, mas enxergamos, pois, o movimento discursivo.

O que acontecia era que após leituras sobre a Dança Butoh terem sido perpassadas e adentradas, a teoria estava na sala de experimentação, porém, ocorreu de caminhos não serem visualizados à prática. Hoje reflito o quão importante foi não saber como deveria ir, quando na verdade se eu soubesse por onde pisar seria apenas reprodução de ensinamentos. Houve, mas ninguém ouviu, gritos de insatisfação e medo de tudo o que não acontecia. A impossibilidade de não saber para onde ir pois não se sabe onde está foi a estagnação do processo e também alimento para o mesmo. O corpo nu no chão, estilhaçado sob o chão que paulatinamente ia confortando-o como espaço de criação. O silêncio oco da sala era a movimentação presente. O corpo miúdo na precisão de pensante. Agente de si mesmo na derrocada busca por saber como ir. Caminhadas de perder de vista andando em um espaço quadrado. Os pés tocando o chão e a cabeça tocando o coração. É preciso que o coração toque a pulsação do movimento para sair pulos de isenção. A cabeça dança quente por fora e pensa gelidamente por dentro, até petrificar.

Não havia música e somente o som do corpo. Som que só o corpo em intimidade consigo mesmo pode receber. A movimentação foi apequenada surgindo, e comprimindo o espaço vazio que preenchia a sala. Não saberei dizer em que seguimento foi, mas foi ligeiramente uma expurgação do corpo podendo agora estar ali, buscando-se em si.

Este caráter sensivelmente subjetivo era característica da inspiradora poética que chovia Ohno. Um olhar de busca ao inefável como alimento da alma e do movimento dela. Dança que no seu todo é um corpo versátil. Ativo e passivo integralmente e vice-versa. Um corpo buscando a liberdade de um movimento que nasce de onde talvez nem ele mesmo reconheça, no entanto, tem necessidade de realizá-lo.

Diante de contrapor possíveis divergências na Dança Butoh de Ohno e na Dança Butoh de Hijikata, Peretta (2015, p. 147) nos explana que “sobrepondo a obra de Kazuo Ohno aos fundamentos subversivos postos pelo Ankoku Buto de Tatsumi Hijikata, seria possível observar suas relações de complementariedade e, ao mesmo tempo, de diferenciação”. Ou seja, se pusermos em questão as particularidades desenvolvidas na obra de Ohno e particularidades

desenvolvidas na obra de Hijikata, ainda que falando da mesma dança pessoal, encontraremos no meio dos entrecruzamentos, a digressão de expressão seguida por poéticas mais políticas voltadas ao meio sociocultural e poéticas, mesmo que, também políticas, mas mais voltadas para relações ontologicamente subjetivas. Ou seja, Tatsumi dançava veemente o discurso político a partir da marginalização e observação do seu contexto, Ohno dançou a política de sua dança pessoal, dentro de suas memórias. Ambos estavam atrelados à política desvencilhando-se do que estava estabelecido como dança/movimento/corpo.

A legião estrangeira

O Brasil, recém país democratizado na política, abre as portas para novas linguagens e, assim, em 1986, após a ditadura e o regime de censura, Kazuo Ohno bate à porta. Em abril daquele ano Kazuo chega ao Brasil, trazido por Takão Kusuno. A primeira experiência do Butoh em solo brasileiro com o trabalho dirigido por Hijikata. No entanto não é somente ali que o Brasil tem seu contato com a dança Butoh. Takão Kusuno já fomentava essa arte no país, mas, por medo do que aquilo poderia ser, decide não expor publicamente como Dança Butoh. Segundo Baiocchi (1995, p. 79) “Takão prefere dispensar o termo com medo dos sustos endêmicos que a novidade produz”. Este receio de Takão é bonito, pois é exergar o Butoh como uma potência aberta de métodos e de caminhos estipulados. Causa angustia e deixa-nos desnorteados em pensar no que não está sob controle.

Nesta época a cultura japonesa no Brasil era mínima. Por mais que o Brasil, atualmente, seja o país que mais recebeu imigrantes japoneses em todo o mundo, a comunidade era fechada em si e nos seus costumes. A vinda do Butoh foi uma importância influência à esta questão. Ohno já havia apresentado *Admirando La Argentina* em outros países vizinhos do Brasil, o que serviu de preparo da chegada da dança contemporânea japonesa no país, país este que recebe Kazuo de forma positiva nas poucas apresentações que pôde fazer.

Após a vinda de Kazuo ao solo brasileiro, começa uma febre de pesquisadores, artistas e aulas de Butoh pelo país. Baiocchi (1995, p. 82) em relato pessoal, comenta:

A DANÇA BUTOH NO BR

1986 - Kazuo chega no Brasil

- Hijikata morre

1992 - retorno de Kazuo ao Brasil

- sonho com a mãe e a largata

- dançar como se fivesse um líquido do zandando pelo corpo.

- TAKAŌ KUSUNO, ^{→ Não se considerava Butoh *} iniciou no final dos anos 70 experiências coreográficas influenciadas pelo Butoh.

- DENILTON GOMES - colaborou com Takao

- 1990 "febre" butoh em São Paulo.

• Maura Baiocchi • Lígia Verde • Takao

• Antunes Filho
o medo de relacionar o trabalho artístico ao nome Butoh *
excuse de escrupulos!

Maura Baiocchi:

1987 - volta para o Brasil após estudos
de Kazuo 1988 ministrou cursos.

1989 conheceu Antunes Filho.

1990 associou-se ao Butoh (real)

Adotei o termo butoh e o associei ao meu trabalho somente a partir de 1990, após segunda temporada de estudos na Austrália, onde encontrei Kazuo, e após o trabalho em Tóquio onde participei de um espetáculo multimídia com direção do músico Kazuo Uehara e do fotógrafo e iluminador Iuji Kusuno, irmão de Takao Kusuno.

Depois desse período de estudos e encontros, Baiocchi volta ao Brasil sendo um expoente

meio de exploração da Dança Butoh após a saída de Ohno. O caminhar do Butoh no Brasil está ligado com o amadurecimento e ganho no espaço artístico que a dança conquistou na década de 60/70 do século XX. Consequentemente após se estabelecer como dança de resistência às ocidentalizações – e suas interferências no contexto político-sócio-cultural do Japão, teve suporte para migrar sua poética para outros chãos, visto que seu papel já havia sido potencializado em solo nipônico, pois como noz diz Baiocchi:

A expansão do butoh para fora do país de origem está associada às mudanças sócio-políticas no Japão, que se abriu para o Ocidente, o qual conseqüentemente, se abriu mais ainda para o Oriente – que há muito nos fascinava. O sucesso da dança butoh no exterior auxiliou o florescimento do butoh no Japão, onde passou a ser mais reconhecido e respeitado como arte e não apenas como expressão de rebeldia. (BAIOCCHI, 1995, p. 75)

Hoje em sala de experimentações não ocorre uma dor tão descomunal como já ocorreu. Jaz aqui um corpo preparado? Acontece que as dores mudam e locomovem-se no processo. Não há lugar a ser vencido para que o processo se desenvolva, mas sim calcar o corpo na dor miúda e expansiva para que neste espaço-tempo – espaço-tempo este de criação incrível onde nada serve segundo as insatisfações apresentadas –, nesta movimentação de caos possa nascer a criação. A criação vem da fricção entre dor e intenção. Vice-versa.

É importante explanar que esta costura aqui sendo traçada é a partir de retalhos que nascem do processo criativo e aqui vão sendo remanejados. São o que Elida Tessler, no prefácio de livro Gesto Inacabado – Processo de criação artística de Salles (2011) chama de vestígios. Os vestígios são deixados em anotações, escrituras pessoais, fotografias ou vídeos. Trata-se de um novo mergulho na obra, todavia agora utilizando dos vestígios como inquietação para uma escrita apartada de ser um relato estritamente baseado no que aconteceu durante o processo, mas sim do que ficaram como marcas no corpo, na alma e cicatrizes deixadas após.

Caminhar em determinado espaço-tempo. Os pés dilatando-se no chão e buscando a evidência de caminhar distorcendo o caminhar usual. Calcanhar escorrendo para as outras extensões. O tempo é menos fugidio. Ele não corre. O tempo do pé andando é da flor se abrindo para mais uma primavera. Sempre que uma flor se abre é de novo primavera. O tempo urge fora da sala de experimentação, mas dentro ele deve desabrochar no corpo e para o corpo. A descoberta é minuciosa, não vai nem pode acontecer de forma flexível enquanto que é uma cruel experimentação para o corpo condicionado no fluxo de cotidiano exorbitante.

Experimentação que busca descompassar o tempo e ritmo é estímulo ao corpo se abrir para descobertas pessoais. Ao se abrir eis então as entranhas expostas e dispostas a serem movimentadas pela abertura feita. É uma carne

aberta que pela energia concentrada na abertura já a torna movimento intrínseco. Aconteceu no processo como um dos primeiros experimentos corporais. Atenção e tensão voltadas para os pés como em romaria do instante. Descobrir e redescobrir pisadas não põe uma metodologia como agente da ação. É se espreguiçar sentindo algo misterioso que escapa do corpo enquanto a movimentação é densa e acontecida pelo que reverbera de liberação do corpo bocejando internamente. A experimentação na Dança Butoh é um bocejo interno. Paraphraseando Clarice Lispector (2004) embora não se tenha bocejado, é como se o corpo todo viesse de um bocejo suave. Só se sabe que ele existe porque é gratuitamente acontecido ao corpo. Tão gratuitamente que pouco percebemos estar recebendo tamanha generosidade do que é viver.

Hoje as pesquisas para com a Dança Butoh no Brasil estão mais ativas e novas perspectivas emergem. Pesquisas algumas que dialogam com o Butoh com uma técnica e com uma metodologia para investigações do corpo, todavia, também há as pesquisas que se debruçam na estrutura experimental de uma dança especialmente pessoal do corpo do e da interprete. Esta estrutura aberta está atrelada com a ideia da não criação de uma metodologia, mas da experimentação constante de exercícios e materiais como preposição ao corpo.

Pesquisas como esta se estabelecem no campo teórico partindo de estudos já desenvolvidos, descobrindo e dialogando com novas possibilidades da Dança Butoh em explanação. Isto ocorreu para que práticas pudessem surgir posteriormente. Não é uma metodologia vinda do estudo teórico, mas um alicerce básico – utilizado nesta pesquisa especificamente – a ser abandonado para que a experimentação do corpo parta. Ter um lugar de onde partir e partir para aprender com o corpo. Experimentar com o corpo e não com a teoria que pode ser nociva para o trabalho quando se estabelece metodicamente. Oida (2007, p. 51) expõe que não sejamos lógicos nem confiemos em nossas “compreensões intelectuais.” O autor prossegue dizendo: “Aprenda através do corpo.” Com a teoria nós debatemos e chegamos ao êxito intelectual. Com o corpo por ele mesmo descobrindo-se nós discursamos os mais impiedosos sentimentos escondidos pelo *saber como fazer*. Não saiba. Lispector (2004, p. 158) contribui dizendo que “É preciso antes saber, depois esquecer. Só então se começa a respirar livremente”.

O OVO E A GALINHA

Calçar o corpo em experimentações.

– O Butoh acontece?

26/09/2017

Rotação. Relaxamento. Circulação. Queda. Chão. Enrijecimento.
Inconsciência do corpo e do estado que ele procura e deve e deseja estar.

Corpo Butoh

- Outra dimensão
- Outro lado
- O outro

Neste dia de experimento percebi o quanto o corpo é mais além do que braços e articulações convencionais. O corpo é um abismo. Entrar em contato com isso é perverso se você ainda procura o que ele quer falar. Perversidade essa necessária para estímulos ao corpo. É desafiador o quanto devemos morrer, nós enquanto racionalização, para que o corpo fale por ele mesmo.

Movimentação circular, quebrada, dilatada. É interessante pensar que se trata de uma desaceleração do que trazemos no corpo.

“Uma criança enche de cores uma folha de papel, realizando uma pintura que é vibrante e colorida. É muito bonito, mas é só. Os artistas podem utilizar as mesmas cores de um jeito igualmente espontâneo, mas de alguma maneira temos um sentimento diferente quando olhamos para seus trabalhos; há uma sensação forte que parece nos penetrar profundamente. É uma pintura tão bonita quanto a das crianças. Por que isso acontece? Sinto que de certo modo a energia do artista é transmitida ao espectador através das cores, texturas e formas.” (OIDA, 2007, p. 72).

Esse parecer de Oida (2007) nos levanta um lugar especial de termos ao buscar a experimentação do corpo dançar Butoh. Essa ressonância que escapa do artista ao espontaneamente pintar um quadro de forma livre como uma criança também fizera, faz com que aquela ação esteja imersa no que chega ao espectador: o sentimento.

Em sala de experimentação. Pela sala caminhar buscando uma movimentação grotesca e em velocidade mediana. Os movimentos acontecem como devem acontecer. O corpo está ali posto em lugar de experimentação.

Ainda não de fala. Ao começarmos a colocar, processualmente, alguns sentimentos – tensões e reflexões – eles passam a ser o osso do membro movimento. Se pondo as mãos para o ar e no intervalo de um movimento ou outro for também posto sentimento nos dedos, a gesticulação preenche a sala pois não é mais dedos ao ar se movimentando, mas sim dedos com projeções se sentimentos ósseos sendo o entre do movimento, como expõe, novamente,

Oida relata que

[...] é preciso cuidar do interior. Se o interior estiver pobremente nutrido, não há beleza, gestual, técnica vocal extraordinária, roupas elegantes ou maquiagens fantásticas que ajudem. Sem trabalho interior, nada funciona. (OIDA, 2007, p. 82)

Este cuidado com o interior é um processo que vai partir sempre de cada um corpo ali buscando seus encontros e desencontros na movimentação – interna e externa.

Se algo não está dentro de você, então não reverbera – mesmo que você tenha técnica, mesmo que seja grande seu esforço. Não há dúvida. O que existe de verdade dentro do coração é o que atinge quem o assiste. Mesmo que o escondam, quem assiste vai entender. O que é a alma? E o desejo da alma. O que o espírito quer transmitir? É um problema candente. Na vida cotidiana, na dança, o que queremos transmitir amadurece aos poucos. Quando quisermos transmitir algo, só conseguiremos se o extrairmos, assim, de nossas raízes, e o mostrarmos dilacerado. (OHNO, 2016, p. 44)

Pouco se pode falar quando temos uma citação onde Ohno (2016) cruamente expõe um caminho para o Butoh. Caminho este que não tem método de ser traçado senão pela busca própria de cada intérprete. Ir percebendo-se e percebendo onde a fome aperta. Não a saciar, mas estimulá-la para mais movimentação interna.



*desastre de uma ideia
só o durante dura
aquilo que o dia adiante adia
estranhas formas assume a
vida
quando eu como tudo que me
convida coisa alguma me sacia*

Paulo Leminski⁷

Figura 7 Experimento de maquiagem - 26 de março de 2018. (Acervo pessoal)

Figura 8 – Experimento de maquiagem - 10 de abril de 2018. (Acervo pessoal).

A
corpo se
na cena,
apropriação do
discurso do
relacionado com
como nos diz
38) que a *Live Art*
forma de se ver
procura uma
direta com a vida,
estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. ”



abertura do
emancipando
buscando
espaço e do
movimento está
a *Live Arte*,
Cohen (2013, p.
“ (...) é uma
arte em que se
aproximação
em que se

⁷ Paulo Leminski – *Toda Poesia*. P. 310.

Esta relação está em utilizar do cotidiano para experimentar a arte. O corpo distante de representação.

Nesta vertente artística, o corpo está como o principal meio de expressão pessoal. A proposta da *Live Art* resulta em romper com o convencional, do lugar de criação artística, buscando usar o cotidiano como método de trabalho. O cotidiano é *quem* acontece por trás de composições. O uso do cotidiano é um dialeto do Butoh pois Hijikata fazia, nas suas obras, um diálogo entre a observação e suas memórias e este diálogo se dava na movimentação do corpo. Diálogo unicamente pessoal. Greiner nos expõe que

Hijikata propunha que o movimento deveria ser produzido a partir de ações simples do cotidiano, mas observou que, ao repeti-las obsessivamente, elas poderiam se transformar em ações de estranha veemência. (GREINER, 2013, p. 102)

Esta busca realizada por Hijikata está explanada aqui para que possamos adentrar no cotidiano, de forma que experimentando possibilidades corpóreas buscando distanciar-se de corporeidades fabricadas e de uma hermética desinteressante ao trabalho de dançar *livre*. Vamos pegar um movimento habitual e exorbitantemente condensá-lo, abri-lo para compor e decompor buscando o desapego do corpo com movimento, até que fiquem apenas resquícios da energia utilizada e outras possam circular no corpo.

Não é questão de incluir o Butoh na *Live Art* ou pôr a *Live Art* como método de pesquisar o Butoh, mas sim poder visualizá-lo em outras vertentes artísticas, enveredando-o em outras tendências artísticas que dialogam. Ao deparar-se com a questão de Hijikata ao utilizar de seus acontecimentos cotidianos nos trabalhos de investigação cênica e investigação do corpo pelas repetições, é possível também conciliar a Dança Butoh justapondo com a Dança-teatro de Pina Bausch (1940 – 2009). Bausch, em sua trajetória, buscou estimular a percepção – tanto de dançarinos-atores quanto de espectadores – para explicitar sua visão de que o que acontecia no cotidiano e o que acontecia em lugar cênico tratava-se de artificialidades distintas em movimentos coreografados e que se entrecruzavam quando alcançava o espontâneo da representação. Como nos expõe Fernandes (2007, p. 26) a “espontaneidade é uma experiência inesperada, imprevisível, que pode acontecer apenas através de tais repetições”.

Esta repetição está para o Butoh como possível estímulo ao corpo pesquisador de si. A repetição exortando uma nova movimentação que esteja dentro do movimento retirado do cotidiano, avessando possibilidades de movimentação que atravessam a estrutura habitual do gesto para adentrar em uma espontaneidade de corpo descobrindo corpo. Não se trata de metodologicamente investigar um movimento para dançar a ressignificação dele, mas utilizar deste movimento tal para partir a outros estímulos gestuais até alcançar uma homogeneidade onde tudo se interfira e nada mais se estabilize aristotelicamente.

Não se trata de como e/ou por onde caminhar, trata-se de um suporte a destrinchar o processo do artesão, visto que a partir do momento de se deparar com vertentes artísticas que se correlacionam com o Butoh, solidificamos ideias que não serão dançadas nem reproduzidas, mas serão entendidas para que depois seja possível a destruição delas e através deste abandono nos darão auxílio ao processo prático criativo. Artaud nos diz que

O ator que não refaz duas vezes o mesmo movimento, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas. (ARTAUD, 2006, p. 7)

Ou seja, através da destruição dessas formas pode-se adentrar mais o movimento e sua espontaneidade, brutalizando-a até o âmago de onde possa ir. Indo mais. Visualizando algo mais. Refazer o movimento, descompassar gestos; está tudo como possibilidade de trabalho, mas o sentimento de buscar dançar por si, dançar na poesia própria do corpo e de suas afetações enquanto existência é o que move a Dança Butoh. Tomando propriedade de caminhos, pode ser que estes sejam experimentados como material de trabalho ao corpo, mas dançar; é dançar como puder e quiser. Ohno *Apud* Baiocchi nos compartilha sua visão poética dizendo que “todo dia você vive e não precisa ensaiar para isso.” Então sem ensaio. Vamos nos destinar a só viver o mundo e as vidas que nele existem.



Figura 9 – Experimento cênico Caminhão a Galope. (Foto: Isma Maressa - julho/2018).

Há nos rascunhos uma poesia de. De que? De poesia. Não poderia jamais definir o que são os rastros que umedecem o caminho para que se possa passar com a poesia. Poesia que abre caminho para a poesia. Um rio de água corrente. Corrente que leva as contínuas passagens deixadas ali. Criam-se peixes, girinos, vidas tão específicas que indivisíveis e os; lodos. Os lodos o que fazem se nem parados podem ficar na água constantemente corrente? A céu aberto o lodo vê o mundo inquieto. Sabe ele que o mundo inquieto que vislumbra seus olhos é um mundo inquieto aqui fora também? Tem ele um olho? Ao pensar em um trabalho cênico temos então a arquitetura. Quase nada ali sólido para nos assegurarmos. Acontece que ao ir adentrando e percebendo a arquitetura tomando corpo com as ideias, experimentando, descobrindo-se. O mergulho em um processo criativo é se avessar e ter agora uma parte de si exposta ao sol e o sangue circulando ainda mais vermelho. Como se o vermelho-vida fosse doado pelo solar encontro. Projetar a arquitetura; achar que a entende; entrar; experimentar-se; descobrir. Entre – entre – esses lugares temos a criação do lodo que lubrifica a passagem do corpo; que atua, dança, escreve e descompõe-se. O lodo vai fazendo com que a descida no universo – que cada obra tem – seja mais fluida. É importante o lodo, afinal é macio e nem pede nada em troca. Gratuitamente deslizando o corpo. Ele só pede que haja água ali para sua existência não morrer seca. Água novamente e corrente. Não devo explicitar o que é a água? Cada processo possui uma amálgama de idiossincrasias. O corpo resignado cessa a água. É preciso ser amor desviando olhar do ponto fixo e só amar o movimento que toma corpo na turva visão. Água mais que nunca amorfa e então alimenta o lodo. O lodo emudecido desliza o corpo. O corpo se deixa em rastros de descobertas. Temos então a fluidez precisa para um processo criativo? Não! Não pretendemos ter, afinal, em um dia de muito sol a prévia passagem de líquido ali pode, e deve secar, para o corpo obter uns cortes na pele que servirão como recortes ao amadurecimento do processo criativo. Chega o processo criativo então a uma idade adulta? Nasce, cresce, gera e morre. Para então nascer de novo e a vida continuar remoendo a vida em uma digestão própria. Vida. Como poeticamente nos relata Artaud (2006, p. 8) “[...] quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam”.

Na citação a cima, Artaud (2006) parte do ator para explicar sua visão de exploração corporal, porém visualizaremos esta passagem expandindo-a para as demais possibilidades de arte pois Butoh é, independentemente de qualquer nomenclatura, arte e poesia. Como nos ratifica Baiocchi (1995, p. 20) “O butoh é dança, antes de mais nada. É ainda teatro, pois é uma expressão cênica. Também é performance, arte de risco e improvisado [...]” Butoh é a ressonância que o corpo e somente o sentimento podem alcançar. É bonito! Acontece porque a poesia é atemporal e está a impregnar-se na alma de quem a buscar. Vamos buscar. Independente de categorização para nomearmos o Butoh é antes de tudo essência própria – mas não essencialista. Autoconhecimento e reconhecimento de si na vida. Está acontecendo em tudo. Arte que fricciona artista e o próprio estado de abertura ao corpo. Baiocchi (1995, p. 20) colabora conosco dizendo que “[...] o artista não é instrumento da dança, ou do teatro, ou de qualquer outra arte, mas sim a própria dança, o próprio teatro e a própria música etc”.

O corpo entende o que a palavra *entender* não pode suportar. O entender do corpo é intimamente um mistério próprio. Sua dança de processo ocorre quando há espaço para que em um desenhar de movimento e outro: uma palavra sai. É estar estático, no incessante fluxo da respiração, mexe-se um dedo, extraviando o vicioso pensamento racional; tudo já aconteceu. Como sensivelmente colabora Lispector (1998, p. 33) “quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe”.

O Butoh não indaga o artesão a dançar repetições dos demasiados encontros com corpos externos ao corpo (s)eu, no entanto, trata-se de a percepção sensitiva aguçar-se e explorar-se – processo pessoal – para chegar ao estado do corpo-criação em pleno estado efetivo de ação. O exaustivo-necessário processo de mutação raciocino para movimento-intrínseco.

O corpo é composto por inúmeras vivências que, positiva ou negativamente, o compõem se sobrepondo àquela que naturalmente no ser humano acontece, ou seja, a vivência condicionada pelo sistema industrial. Logo, tais consequências são importantes no decorrer do processo de quem se propõe a experimentar e se deixa explorar no que é a dança pessoal. Parte de uma subjetividade que cada corpo possui, como Ohno *Apud* Baiocchi expõem-nos que (1995, p. 49) “[...] um movimento deve incluir aspectos externos e

internos. Todas as coisas da vida: a dor, alegria, as profundezas da terra, as alturas do céu... O sol nasce, a lua nasce... eu vou muito fundo nessas coisas”.

Somente o eu pode adentrar este território. Inóspito e precioso.

Salles (2011) nos expõe que “partindo de uma teoria geral, conhecemos melhor aquilo que é específico. (SALLES, 2011, p. 31), todavia, vamos aqui ponderar com essa ideia. Uma teoria geral está para uma primeira visão de algo. Nesta primeira visão não temos a atenção minuciosa necessária para adentrar as especificidades. O que Cecília (2011) defende em seu livro Gesto Inacabado – Processo de Criação artística, é uma, segundo a mesma (2011, p. 29) “sistematização a um objeto aparentemente fragmentário.” Esta sistematização não está atrelada nem contempla o que desenvolve este recolher e costurar de retalhos. A sistematização não é uma boa ideia para ser atrelada com a Dança Butoh nem em escrever sobre um experimento cênica de Dança Butoh.

O que está vigente nos diálogos aqui levantados é poder expor uma ideia que não caia em concretude, buscando debruçar-se sobre campos onde a complexidade de um parâmetro seja homogêneo até diluir-se e então misturar-se e termos uma constante alquimia dos acontecidos. Nesta escrita não partimos do experimento cênico como uma parte posterior a ele, mas como uma extensão que além de introduzi-lo e adentra-lo, também faz emergir novas visões do trabalho. Há pesquisas que visam falar sobre o processo prático de determinado trabalho como meio de organizar e metodologicamente ter uma estrutura a seguir ou de visualização precisa. Há também pesquisas que se abstém dessa proposta.

Escrever sobre um processo prático criativo é descobrir outro viés de criação. Salles (2011) no subcapítulo Trajeto de tendências, movimenta algumas tendências que estão concernentes a processos criativos. Segundo a autora

Muitos criadores referem-se a essa espécie de rumo vago que direciona o processo de construção de suas obras. Peter Brook (1994) descreve essa tendência como uma intuição amorfa, que dá senso de direção; Borges (1984) como conceito geral; e Murray Louis (1992), como uma premissa geral. O trabalho de criação não passa da perseguição a uma miragem, para Maurice Béjart (1981). (SALLES, 2011, p. 36)

Essas tendências é o que alimenta a criação, não saciando a sua fome nem determinando um tempo ou ritmo de digestão. As tendências alimentícias ao

processo acabam sendo também material sanguíneo que circula e não cerceia a movimentação interna do processo. Agora engendrando-se por novos caminhos de Caminhão a Galope, é interessante refletir sobre qual percurso o trabalho se alimenta e seguindo uma ideia de não definição, acredito que, o trajeto tenha se dado com a perspectiva de calcar o corpo sobre experimentações corpóreas deglutidas por inefáveis alimentações internas. Alimentações estas nas quais o corpo se afetou poeticamente e houve um diálogo entre o mundo indivisível com o corpo estarecido.

As tendências de um processo prático nem sempre estarão concretas para o ou a intérprete, sendo também um caminho de pesquisa. Porém é necessário, pois tendem – em mistério próprio – criar água e lodo para o corpo ir perpassando em descobertas. Como explicita Salles (2011, p. 38) “As tendências agem como condutores maleáveis, ou seja, uma nebulosa que age como bússola.” É luz escurecida em meio a um espaço onde só a escuridão do ambiente pode iluminar uma luz tão inventiva que necessária.

A persistência do corpo para dançar Butoh é maior do que ir encontrando o tempo, lugar e poética própria. Tem relação com contínuos encontros e desencontros, a maneira que as reverberações corriqueiras irão acontecer e se movimentar decorrente às densidades intrapessoais. Segundo Lehmann (2007, p. 332) “o corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, na qual processos sensório-motores coexistem como lembranças corporais...”. Ou seja, ao buscarmos dançar de forma livre e pessoal, temos que sentir dentro do movimento, abrindo-o para as tensões recorrentes a ele. Não se trata de um método, é deixar agir sobre o corpo algo maior que ele. Vamos tentar assim.

A potência que dança acontecer está na categoria, vista que aberta, de um gerúndio metafísico. Ou seja, correr, dançar, andar, cair são verbos de ação prestes a indicar uma ação contínua na dança, entretanto, o gerúndio em estado transcendente possibilita novas articulações. Isso calha pela particularidade do Butoh de rejeitar a técnica que o expõe à mortalidade findando a prática alternada e pessoal.

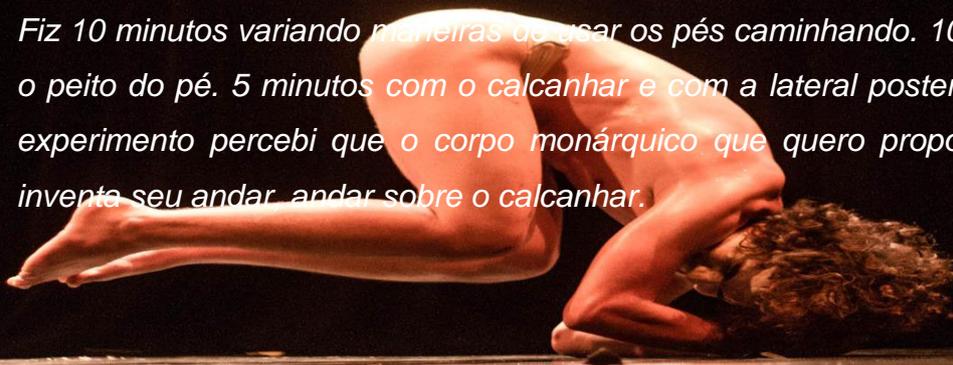
Movimento pessoal e indagações que surjam na busca destes movimentos é o que cada corpo descobrir-se-á na prática de experimentar o corpo segundo a disponibilidade dele com o espaço e tempo ali presentes. Um

abismo que deve ser mergulhado sem peso nos pés para facilitar a descida ao fundo. Corpo cai e no balouçar da água pode-se então ele – o corpo – mover-se também. Trata-se do que Lispector (1998, p. 31) sensivelmente nos ratifica: “E não adianta explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação que se abriria de novo para o mistério”. Ou seja;

Experimento dia 12/03/2018

O dia deste experimento começou muito bem. Acredito que ainda exista a possibilidade de desânimo defronte este desafio cênico. Nesta segunda-feira priorizei o trabalho dos pés, torção, fluxo, quebras e explorações levadas aos pés em contato com o solo. Solo pé ao solo. Foi interessante aguçar a percepção sensitiva dos pés para poder melhor sentir do que entender o percurso.

Procurei propor ao corpo uma caminhada de 60 minutos mas consegui apenas 30 minutos percorrendo determinado caminho em uma velocidade invertida à velocidade cotidiana. Depois pus 40 minutos de caminhada pela sala. Fiz 10 minutos variando maneiras de usar os pés caminhando. 10 minutos com o peito do pé. 5 minutos com o calcanhar e com a lateral posterior. No fim do experimento percebi que o corpo monárquico que quero propor ao trabalho inventa seu andar, andar sobre o calcanhar.



Dançar Butoh é recuperar o que possível for de uma flama infância? Para que serve?

Figura 10 – Experimento cênico Caminhão a Galope. (Foto: Isma Maressa - julho/2018).

O corpo em experimentação prática é um corpo que luta sua catástrofe enquanto processo de incessantes reconstruções e destruições. Este lugar ambivalente é devido ao trabalho poético que transita no grotesco, no ‘feio’. Ideia esta que percorre toda a trajetória da Dança Butoh. Ao se destituir do idealismo plástico do corpo cênico, expõe uma relação de trânsito conturbado, tanto com o provedor das ações – o corpo em si – quanto com quem entra em contato.

A perspectiva de contrariar o aperfeiçoamento estético do corpo em cena caracteriza-se, não na busca gratuitamente pelo sórdido, mas, por uma

constante guerra – do corpo – em – o corpo – ornamentar movimentos que transcenda o resultado plástico. Ou seja, paradoxalmente o corpo do Butoh enfrenta a plasticidade da técnica como a busca da meta reversa; o que seria desejado em homogeneidade final de gesticulação, torna-se uma decomposição do movimento contemporâneo dramático já conhecido e não desejado para exploração de um artesão da Dança Butoh. Esta ornamentação está relacionada com o fato de Ohno preferir ser chamado de Artesão do que Artista. Ohno Apud Peretta revela que:

Há muito tempo o termo “artista” nem sequer existia. Eu, realmente nunca me importei de ser chamado de artista; por alguma razão ou outra nunca gostei de ser chamado assim. Não posso dizer exatamente o porquê, mas de alguma forma é desagradável. Fico encantado, no entanto, se alguém se refere a mim como artesão, porque um artesão dá de si plenamente. De igual forma, um dançarino treina o seu corpo, modela seus personagens e cria – ele cria a própria vida. (OHNO apud PERETTA, 2015, p. 109).

Não há necessidade de questionamentos como “Por quê? ” e/ou “Como? ” etc., pois trata-se de não explicações corriqueiras. Toda dança possui uma narrativa que o corpo conforme se expressa vai falando por si só, porém, na Dança Butoh a narrativa trata-se de ser um trajeto de vicissitudes quase que inalcançável ao pensamento lógico. Não é receita, é processo.

Observando uma determinada coreografia de passos reproduzidos, ainda que estritamente técnica, a dança acontece no corpo de cada dançarino segundo suas premissas corpóreas. Cada corpo dança como aquela dança percorre o corpo, porém com base na técnica da coreografia passada. Dançar Butoh é dançar a coreografia própria, a escrita dos pés de cada pé. Esquerdo; direito; horizontal; vertical; diagonal. Não há técnica por trás do movimento adentrado.

Quando se pensa o corpo, mesmo que esteja estático, é composto por desconhecimentos, fluxos e intensidades. Visto que pensamos um fluxo e, este fluxo, nos encaminha a algo pontuado; ou nos abandona a mercê de encontrar, ou não, uma [des] estabilidade da psique. Este lugar de não encontrar é onde espasmodicamente o movimento Butoh escapa do corpo. É preciso acontecer ao corpo pois “Quem não é pedido não conhece a liberdade e não a ama” (LISPECTOR, 1998, p. 72). Conhecer a liberdade é a mais inventiva maneira de vive-la, então buscando incessantemente nos desconhecimentos é que então

pode ser que ocorra de tateá-la com o cotovelo. É necessária uma fragilidade de perda para existir espaço de emergir descobertas.

Dançar sobre os calcanhares é descobrir um mundo. Poder perceber a tensão que tal corpo causa no corpo, o desconforto, a insatisfação contundente. Caminhando sobre o extremo dos pés percebemos o quanto esta dança pessoal é tão singela que no mínimo momento, na mínima ação explorada – ou abandonada – ela – a Dança Butoh – implode. É maior que movimentos e gestos e passos e direções; é descoberta. Sempre vai ser para cada intérprete uma



Figura 11 – Experimento cênico Caminhão a Galope. (Foto: Isma Maressa - julho/2018).

nova possibilidade de viver o momento aquele. O corpo todo projetado ao extremo do pé. “Solo pé ao solo”. Que estranho citar a mim mesmo. Parece uma ratificação inventada de fala. E quando não inventamos corpos, arquétipos e dialetos durante uma vida vivida em um minuto que seja? Baumann (2004), ainda que em outro contexto de discurso – talvez não tão distante – nos fala sobre esse transpassar de vida em minutos e mudanças congruentes. Bauman expõe que

O tempo transcorrido nunca é tão curto a ponto de permitir que aquele que perguntou e aquele que respondeu permaneçam, no momento em que chega a resposta, os mesmos seres que eram quando o relógio foi posto para funcionar. (2004, p. 34 e p. 35)

O tempo está sempre se abandonando por novamente outro tempo interferir, seja no diálogo, no pensamento, no corpo e etc etc etc. É interessante buscar o tempo em que o desalinhar dele seja material de exortação ao corpo dançante de si mesmo. Existe algo maior nos intervalos. O Ma é alimento da dança e subversão do tempo. Busquemos o Ma do movimento.

A tensão ocorre e está pulsando no corpo do dançarino, porém trata-se de uma tensão que não está na relação de tensão-corpo ou corpo-tensão, mas sim de corpo poético tensional.

Além de ter tido influência de toda morte que sua infância carregou, Hijikata teve bastante ascendência de Antonin Artaud (1896 – 1948) que foi um artista francês precursor de uma visão bastante contundente sobre a vida, a arte e a morte, contribuindo ferrenhamente com a dança de Hijikata. Como nos alega Greiner (2013, p. 98) “a partir da sintonia com Artaud, o corpo que dança butoh foi sempre processo inacabado, perecível, indistinto do lugar onde está e eternamente em crise”. Artaud em sua trajetória travou inúmeras batalhas ao questionar sobre a crueldade de pensar ou não pensar e conseqüentemente a crueldade que suas obras carregavam. Uno nos explicita melhor sobre esta crueldade de Artaud dizendo que

Pensar é cruel, mas não poder pensar também é cruel, e finalmente, pensar, para Artaud, consiste em nunca conseguir pensar, na medida em que um pensamento nunca faz o espírito funcionar com algumas regras conhecidas, mas reencontra a cada vez materiais e corpos desconhecidos. (UNO, 2012, p. 33)

Na presença desta reflexão que Uno, sobre a obra de Artaud, observar-se a complexidade que compunha sua poética artística. A crueldade levantada é a crueldade de ser atravessado, independe pelo que, ser atravessado é cruel. Artaud retrata uma constante guerra entre o pensamento e toda e qualquer consequência que a partir dele possa surgir. É uma abstenção do pensamento pelo que ele incessantemente alcança e, ao mesmo tempo, decompõe.

A dança pessoal está relacionada também com o percurso isento das tensões se estabelecerem segundo a disponibilidade do corpo. Esta ideia de tensão resultante está ligada com uma visão ocidental de contemplar o exterior para a partir disso o devir da sensação. Segundo Greiner (2013, p. 107) “na cultura japonesa não existe pessoa e natureza. Isso porque não há sujeito

observador”. É uma subversão da categorização imediata sobre um objeto, pessoa, trabalho, imagem, e sim observá-la adentrando-a como possível podendo enxergar o que inerente está ali.

Salienta-se uma visão de corpo ligada ao entrecruzamento de informações, ou seja, existem diversas interferências que atravessam o corpo cotidianamente, porém existe a necessidade deste processo ser envolvido por um constante e cético embate de refletir sobre como interferência externa se introduz no trabalho prático e, ainda que de forma nociva, dialogue com o intuito do trabalho que é buscar a dança pessoal do corpo. Este trabalho cético está em movimentar as reflexões para que não caiam em uma banal sabedoria lógica que estaria por cessar o movimento interno.

Ao suceder esta fusão de corpos que se chocam e interferem-se, não acontece de uma potencialidade sobrepor a outra, logo que, no caso da dança Butoh. É processual como as afetações são dançadas. Baiocchi (2007. P. 56) contribui dizendo que “a permeabilidade das coisas e dos corpos não anula sua diferença, pelo contrário: é comunicação entre dois que as diferenças ganham relevo e dinâmica”. O nível de autonomia corporal estabelece as trocas de cognições. Uma dinamização que se assegura em deixar os fluxos transitarem por toda estrutura corpórea, no sentido anatômico, não diz respeito a uma absorção cujo resultado será harmônico e equilibrado visto que o caos é de cunho erótico ao processo criativo. Se ficar confuso estamos no caminho. Distanciando-se no que puder da demasiada explicação que clareia pensamentos e conduz a determinado caminho. Não se trata de dogmas.

Os corpos que se encontram nesta relação de troca que fomentam a sensibilidade artística são corpos que não, necessariamente, irão se estabelecer por corpos físicos capazes apenas do atrito tateado. É uma dança cuja a poesia do corpo é investigada através de si próprio – e procura-se afastar a ideia do corpo que racionalmente possuímos.

Ao entramos neste mundo, estamos propícios aos encontros que a vida nos propõe. Parafraseando Artaud (2006) temos um corpo e neste corpo possuímos corpos de registro. Esses registros estão para nós como proposições atravessando o que cada estrutura corpórea é dia a dia – ou melhor dizendo, como Lispector (2004, p. 70) nos faz refletir a partir de um pensamento dela expondo que “Depois refleti um pouco mais e descobri que não tenho um dia a

dia. É uma vida a vida. ”, e esta vida a vida acontecendo se debruça sob e sobre entradas do mundo vivo no nosso permeável corpo vivo. É preciso um corpo vivo para dançar a morte dele próprio e então ser cinzas de vida do corpo calcinado. Artaud (2006, p. 8) nos contribuindo ainda dizendo que “tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro. ” Para isso é preciso, parafraseando Artaud, romper com o corpo de nascimento para que outros nascimentos possam surgir e possamos tocar na vida.

Diante disso, a perspectiva de corpos que se atravessam é baseada na travessia de corpos em geral. Corpos que se encontram em linguagens de pinturas nas ruas, corpos de palavras que constroem uma narrativa, independentemente de seu segmento lógico ou não. Trata-se de corpos que compõe e descompõe-se concomitantemente ao entrar em contato com outros demais. E tudo no mundo compõe determinada existência. A influência dessa ideia de corpos múltiplos explana a cognição do corpo-dança na Dança Butoh. Afinal, como Lispector (1998, p. 54) exprime “ [...] quero aceitar minha liberdade sem pensar o que muitos acham: que existir é coisa de doido, caso de loucura. Porque parece. Existir não é lógico”.

Investigando o Ma do movimento – BUTOH foi uma oficina aplicada no mês de junho, um dia antes de estrear Caminhão a Galope. O plano de oficina ficou desenvolvido sob uma estrutura disponível a novas pontuações diante de como se encaminhassem os trabalhos.

FICHA DE INSCRIÇÃO PARA OFICINA

Tema: DANÇA BUTOH

Título da Oficina: Investigando o ma do movimento – BUTOH

Data: 21/06/2018

Horário: 9:00

Local: Escola Superior de Artes e Turismo – UEA ESAT - Av. Leonardo Malcher, 1728 - Praça 14

Público-alvo: Livre

Limite de Público: 20 pessoas

Carga horária (máximo 8 horas): 3 horas

Objetivos da oficina (máximo 3 linhas): A oficina tem como objetivo experimentar o corpo por meio da Dança Butoh e assim ir descobrindo ou redescobrimo possibilidades de uma dança pessoal livre de técnicas.

Ministrantes (nome e sobrenome): Saile Moura

PLANO DE OFICINA

CRONOGRAMA		
<i>Etapas</i>	<i>Atividades/Exercícios</i>	<i>Tempo de duração</i>
1	<i>Apresentação do grupo em roda cada um falando um pouco de si e o que espera da oficina.</i>	<i>10 – 15 Minutos</i>
2	<i>A limpeza do espaço – Exercício de Yoshi Oida. Já incluindo alongamento e aquecimento do corpo.</i>	<i>30 Minutos</i>
3	<i>Decodificação do andar usual para novas possibilidades</i>	<i>30 Minutos</i>
4	<i>Colocar músicas para cada participante ir dançando como quiser (FUNK, RAP, POP, SAMBA ETC.)</i>	<i>40 Minutos</i>
5	<i>Deitar no chão e perceber o corpo. Usando da respiração como meio de canalizar as energias para o próximo momento</i>	<i>10 minutos</i>
6	<i>Serão postas nas paredes algumas Imagens de dançarinos de Butoh e Trechos de textos de Clarice Lispector e de Kazuo Ohno. Este material será dispositivo para que os participantes experimentem sua dança pessoal, mas agora sem música.</i>	<i>30 Minutos</i>
7	<i>Faremos uma roda e cada um terá o momento de ir ao meio e improvisar sua gesticulação pessoal utilizando ou não dos textos e/ou imagens postas como dispositivo.</i>	<i>20 Minutos</i>
8	<i>Finalizamos com um breve feedback de cada um</i>	<i>10 Minutos</i>



Figura 12 – Oficina - DANÇA BUTOH - Investigando o Ma do movimento. Julho/2018. (Acervo pessoal).

Este primeiro exercício é uma proposição de Oida (2007) onde o autor comenta sobre a importância da limpeza no trabalho do intérprete. A importância de buscar na limpeza algo a mais para ir adentrando o trabalho. Oida (2007, p. 23) ainda contribui dizendo que “essa limpeza não é feita de qualquer jeito, só para se livrar da sujeira, usando detergente ou até outros aparelhos.” Na oficina nós enveredamos os trabalhos na perspectiva de além de limpar o espaço de uso, também buscar naquele contato sermos possuidores e possuidoras de um tempo contrário ao tempo cotidiano. No livro *O ator Invisível*, Oida expõe como o exercício é aplicado por ele:

O pano deve ser umedecido em água fria (sem detergente) e depois torcido. Abre-se o pano úmido no chão, pondo-se duas palmas das mãos sobre ele. Os joelhos não tocam o chão, somente as mãos e os pés, de modo que o corpo fica parecido com um V invertido, então andamos para frente, lentamente, empurrando o pano pelo chão. Normalmente começamos por um lado do ambiente e atravessamos sem parar em direção ao outro. Quando chegamos na parede oposta, ficamos de pé, umedecemos o pano e recomeçamos por outra “pista”. (OIDA, 2007, p. 23)

Diferente um pouco do que o autor citado acima expõe, fizemos este exercício da seguinte forma: buscando outro tempo ao corpo e ao espaço de trabalho, cada um e cada uma com seu devido balde e seu devido pano. De forma livre escolhia o espaço que queria começar. Mergulhando o pano na água

e espremendo-o. a posição do corpo no exercício, ao contrário do que é proposto pelo autor, é, também de forma pessoal. Cada corpo se põe como achar que deva e possa. Deitar ou ajoelhar-se, de cócoras ou em base dois. Vai do participante. O passar do pano ao chão é com os membros do corpo que cada corpo ali sentir necessidade; pés, calcanhar, mãos, queixo e etc. O tempo do exercício é paulatinamente pesquisado.

Os demais exercícios foram com base em buscar desconstruir o corpo cotidiano para termos outra possibilidade de tocar na dança.

Para a finalização da oficina foi pensado um exercício com escritos de Clarice Lispector, de Kazuo Ohno e material fotográfico de alguns trabalhos de Butoh expostos na internet. Este material pregado na parede formando uma reunião de dispositivos poéticos de inspiração. O que se esperava era que após o contato com o material exposto, os corpos fossem investigando-se em movimentos conforme fossem tomando contato e por este contato afetados.

Acontece que estamos buscando o risco do corpo ao desconhecido. Os participantes e as participantes foram em cada papel ali exposto, leram, tatearam, buscaram adentrar. Aconteceu o que Salles (2011) chama de Caos aos cosmos em seu livro *Gesto inacabado – processo de criação artística*. “[...] opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. ”, nos explana, ainda, a autora (2011, p. 41). Essa organização própria que a autora levanta foi como o exercício caminho. Na autonomia que merecem ter, foram sentando-se no chão e reflexivos conversavam sobre o que determinada obra havia transmitido e fazendo contrapontos com personalidades. Foi um acaso interessante ao trabalho e a pesquisa pois, ter saído do que havia sido proposto foi essencial. Se acontecesse como pensado seria uma reprodução infalível de uma ideia e pouco teríamos para onde ir depois sem os desvios. Salles (2011, p. 41) nos diz sobre o Acaso onde “ a rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em processo incorpora os desvios. ” Em suma, os riscos dos tropeços que fazem o caminho.



Figura 13:
Oficina -
DANÇA
BUTOH -
Investigando
o Ma do
movimento.
Julho/2018.
(Acervo
pessoal).



Figura 14 – Oficina - DANÇA BUTOH - Investigando o Ma do movimento. Julho/2018. (Acervo pessoal).



Julho/2018.

(Acervo

Figura 15:

Oficina

- DANÇA

BUTOH

- Investigando o

Ma do

movimento.

Julho/2018.

(Acervo
pessoal).

Pois se a *ingressão* neste outro tempo existente na busca do corpo de se redescobrir como corpo fora do condicional raciocínio lógico, então que seja uma invenção própria do e da artista que sentir necessidade. É preciso criar. O tempo urge como um filhote de gato deixado na latrina da rua. Está lá e é possível ser afetado por ele. Pode ser ele a saudade mais angustiante morando dentro do peito. Não se ouve, mas houve um miado e mesmo ali emudecido ele quase freme. Mudar de rua e fingir sua inexistência não o torna nulo. Está ali acontecendo. Ao perceber-lo de forma a enxergar o acontecimento, tomamos lugar da latrina que o resenha. A invenção está confluindo com a criação singular do corpo artista. Esta investigação é uma revolução própria do corpo de ver e enxergar um mundo desconhecido. Esse processo estimula movimentos internos de percepção que alimentam poesias pessoais.

Ao introduzirmos esta ideia de tempo no trabalho prático de criação estamos por bombear às veias uma alquimia sanguínea que percorrerá o corpo, sendo bombeada por diferentes lugares. O coração está em novos meandros pelo corpo e da patela então o sangue é bombeado. Do dedo mindinho. Do ouvido esquerdo. A visualização deste processo estimula ao corpo – o mais distante que seja do corpo físico – aberturas ímpares de percepções. Nestas aberturas têm-se agora novos horizontes a serem tateados que reverberarão ao corpo físico da forma que somente cada corpo saberá. Este movimentar de um tempo é, nos lembra Colla (2013, p. 40), uma “[...] suspensão do tempo externo e a instalação de um tempo outro, a ser descoberto, que me exige esforço para a sua manutenção.” Colla (2013, p. 44) observa este tempo como “tempo mítico, próprio da criação, da imensidão vivida no momento suspenso, da percepção alargada gota a gota.” Há nesta investigação do tempo uma descoberta de tempo mítico que abre os campos de criação para o processo, pois, como processos criativos são descobertas imorredouras, então o tempo mítico é uma espécie de buraco vazio aberto para a circulação de novas e outras explorações.

Experimento dia 31/10/2017

Momentos do dia de experimentação:

- Processo do corpo caindo de joelhos
- Queda lateral
- Recomposição do corpo em decomposição
- Exploração do corpo nas repetições

- Olhar
- Cair
- Corpo no chão buscando sua recomposição
- Levantar do corpo que se compôs

Estou observando nas práticas até então que as quedas para um corpo que se dispõe a experimentar o Butoh são potencialidades ao corpo. Tem sido um trabalho gostoso e provocador. Queria fazer um trabalho só de quedas.

Recompor um corpo que tem seus membros se deteriorando. Expandir a sensação. Trazer mais para o corpo esse sentimento de carne caindo e o esqueleto buscando recompô-la. Um trabalho lindo quando intrínseco. O corpo cai de si mesmo.

A mão ir. O ombro olhar sua carcaça caindo e todo o corpo unifica-se para então recompor. Olhar. Acompanhar o percurso. Construção dessa dramaturgia para então destruí-la no cair. Dança íntima do olhar que se encontra e se perde a cada membro que o cerca. E se perde.

Experimento dia 07/11/2017

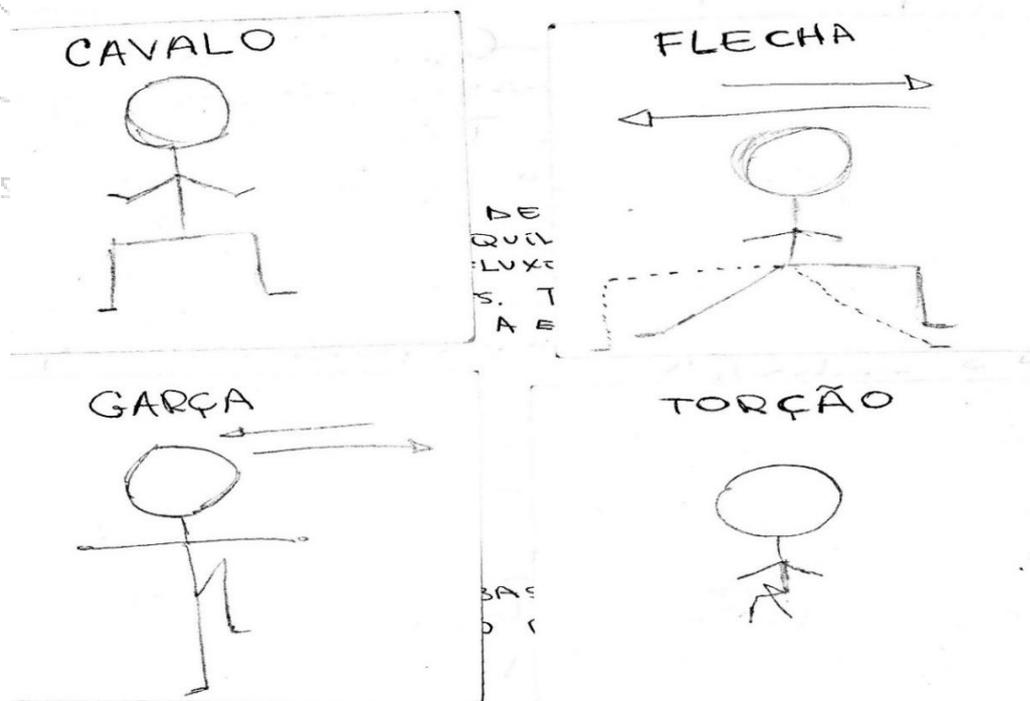


Figura 16 – Retalho de escritos para diário de bordo. (Acervo pessoal)

CAVALO: Força. Base aberta no 3. Exercício de força com as pernas. Coluna. Respiração. Equilíbrio. Tudo isso é, ou deveria ser, usado nesse exercício.

FLEXA: base aberta para o lado que o peito for postado. Trabalha o equilíbrio necessário, o preparo do corpo para o "embate".

GARÇA: base posta em uma perna. Equilíbrio exigente. Concentração e respiração; foco.

TORÇÃO: essa base é muito dependente de como foi o resultado da base GARÇA, pois exige que o corpo, em ponto neutro, dê um giro de 360° e no decorrer da ação, ir descendo até as pernas irem se curvando e assim sentar sobre um calcanhar. Depois desenrola, volta ao ponto inicial e realiza o mesmo exercício para o lado oposto.

O corpo sendo gerado para então nascer e tomar corpo ao mundo. Quando este sai já possui a necessidade de ser um corpo buscando seu lugar de poder. A monarquia se estabelece ao corpo. Intui-se criar um novo andar, novos arquétipos e já ter um posicionamento social expoente. Ao sair austero do útero este corpo já está predestinado ao alcance social que cai sobre si. Novos corpos são experimentados, novo olhar ao andar. O corpo tenta, fracassa e retorna a novos meandros. Cai. Destrói-se. Reinventa-se. Socialmente falando estamos sempre sendo postos no lugar de sermos determinado cargo social e ter determinada posição de poder sobre alguéns. Em cada derrocada que o corpo ao se interpelar alcança, vai se abrindo a uma pureza de corpo interior que se restabelece. De tanto calcar em tentativas temos então o corpo pelo corpo. Caminhou sobre os calcanhares, investigou corpos dentro desse calcanhar, recompôs o corpo e no mais tardar foram as quedas que frearam a exasperante necessidade de alcance social. Agora ele está inerte. Movimenta-se como pode e como seu curso pode seguir. Já dança dentro de si. Mais próximo de si. Até sua movimentação ser um acontecimento do corpo ao espaço-tempo em que ele se encontra, e não mais a busca ferrenha por um lugar de, analogicamente, monarquia social.

Ao visualizar temos um caminhão sobre toda sua robusta estrutura. Duro e enfático. Pesado. Ele está parado só para a observação alheia. Grande e estritamente de ferro gelado. Os pneus são uma malsã aos olhos só de avistarem

tamanho sofreguidão dos pneus de serem responsáveis a carregar o corpo austero da estrutura de ferro. Caminhão. Pneus pretos e olhos estarecidos. Parado e ainda assim freme e pode-se escuta-lo da esquina em que o gato sem dó mia. O que o caminhão pensa se si? Será que ele pensa? Que pensamentos existem dentro de um caminhão que podem nascer em meu corpo? Um sentimento enrijecido e desconfortável? Será o caminhão um poder desconfortável por pesar tanto sobre os pneus maciços e enfáticos? Toda a força do pneu deve estar na espécie de pelos que possuem por toda a camada externa. Ao os perderem então validados a serem reutilizados. E o caminhão segue seu curso.

O cavalo de corpo musculo, quase esguio e em uma exibição apaixonante. Trota por onde for possível de seu tamanho. O cavalo com certeza já foi uma pessoa muito elegantemente livre na sua vida passada. Animal de olhar tácito e envolvente. Cheiro quase possível de sentir agora. É quase sexual e forte, mas existe um sentimento diferente, ainda inominável. O que não se pode nomear é quase inumano, acontece que cruel é tudo poder nomear quando ocorre de cessar. O cheiro do cavalo é dele. Só Ele sabe. Sabe Ele como fez o cheiro do cavalo ou é um dom gratuito?

Este escrever já parte de um título, diferente de outros e alguns, pois parte do que aconteceu e denominei como: dom gratuito.

Sentado na cadeira, sentado nesta inclusive por consequência da beleza do objeto maior que me levou ao possuir caída sobre mim. Ao estar sentado, peguei para mim em todas as cores presentes e de forma mais automática que respirar é viver - viver às vezes se torna automático - aconteceu de forma automática fazer a gravata existir corporalmente. A gravata no chão é gravata no chão. Visualize. A graça no pescoço, cabeça, pés e ouvido é uma gravata vivida.

Que engraçado pensar sobre isso. Quero essa comicidade da gravata. De forma intuitiva, por impulso de algo que parte de algo, pus sobre as mãos a gravata sendo apenas a gravata, pus sobre as mãos e dei um nó com ardor ingênuo. Atravessei aqui. Debrucei aqui. Rolei ali. E nós nos tornamos o nó de nós.

Na verdade, esse texto nem deveria ter nascido. Posso devolvê-lo para o parto e no parto reintroduzi-lo. Para onde? Ele que saiu. Só ele sabe.

Este texto todo é para dizer que existem Dons gratuitos. É especial e de cada pessoa. Você saberá.

O cheiro do cavalo impregnado sem pedir qualquer licença a mim corrobora com esse desejo – latente agora. Quase carnal de tocar no corpo encorpado do animal. Ele que é mistério puro, não de puritanismo, mas de pureza que endurece os olhos incrédulos de existir. Eu o vejo trotar sem ao menos tê-lo a minha frente, que memória cruel só poder enxergar dentro e não tatear com dedos famélicos os pelos alinhados e trêmulos do animal. Corpos eriçados de tocarem na intimidade doutro. Não sei dizer em que escala está o cavalo nos mistérios da vida, mas possui ele, assim como os demais animais habitando o mundo, também, um corpo próprio. Esse corpo próprio é de cheiro próprio e sem dizer na sonoridade que escapa do seu corpo.

Imageticamente um cavalo sob um caminhão é possível, até porque no âmbito da criação tudo é possível, é um perder-se possível pois necessário. O que seria de uma vida sem os escapes de criação? Ainda que doam sair. Eles estão destilando a poesia que é um animal suportar sem pesar algum a estrutura de ferro do caminhão. O animal carregando o objeto dentro do pensamento é etéreo e acontecendo. O corpo inventando seu andar e buscando seu poder de status social é possivelmente imaginável – e desejado. Mas existe o corpo pessoal dentro que tem também suas necessidades íntimas e dar voz a esta boca emudecida pela humanização é avessar os desejos do corpo e dançar com.

Analogicamente somos no cotidiano o caminhão cavalgando no cavalo nascido conosco. Arduamente tentamos relutantes fazer com que essa combinação aconteça sem que escorra miasma de nós e de nosso corpo cavalo. Não acontece. Dentro há possibilidade de criação que precisa ser movimentada e experimentada, pois se somente o externo for motivo de atenção então estaremos sucumbindo nossa existência em superficialidades. O cavalo golpeia o caminhão e este o carrega concomitantemente. Eles descobrem-se misturando-se na imagem de cada um. Temos o caminhão a galope acontecendo.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho; revisão da tradução Monica Stahel. – 3. Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006. – (Tópicos)

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

BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro – teatro coreográfico de tensões**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**; tradução Carlos Alberto Medeiros. – Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só rastros**. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch E O Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. – São Paulo: Annablume, 2007.

GADELHA, Carmem. **Corpo, espaço, tempo: indagações sobre poéticas do teatro**. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.

GALENO, Alex. **Antonin Artaud – a revolta de um anjo terrível**. – Porto Alegre: Sulina, 2005.

GREINER, Christiane. **Butô. Pensamento em Evolução**. (Ilustração de Rachel] Zuanon – São Paulo: Escrituras Editora. 1998.

LEHMANN, Hans – Thies. **Teatro Pós Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LINS, Daniel. **A escrita rizomática**. – Unicamp. São Paulo; 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 1º edição.

LISPECTOR, Clarice. **Aprendendo a viver**. – Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina: contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 1º edição.

OIDA, Yoshi e MARSHALL, Lorna. **O ator invisível**. Prefácio Peter Brook; traduções Marcelo Gomes – São Paulo: Via Leterra, 2007.

OHNO, Kazuo. **TREINO E(M) POEMA**. Prefácio Ligia Verdi. Tradução Tae Suzuki. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

PERETTA, Édén. **O soldado Nu: raízes da dança butô**. 1ed – São Paulo: Perspectiva, 2015.

REVISTA Encontro Teatro – **A potência política do butoh**. Goiânia: n 2, Julho 2013.

REVISTA de Pesquisa em Arte ABRACE - **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. Rio Grande do Norte: V 1/1, Janeiro, 2014.

SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5 edição revista e ampliada. Apresentação de Elida Tessler. – São Paulo: Intermeios, 2011.

UNO, Kuniichi. **Gênese de um corpo desconhecido** – Tradução Christine Greiner com Ernesto Filho e Fernanda Raquel.