

PAISAGENS EM BRANCO

Processos de criação: a dança-teatro e o Butoh

Adilson Nascimento¹

Vou começar contando uma história sobre o olhar destreinado para enxergar determinadas coisas. Esse episódio se deu numa das edições da Bienal de São Paulo. Foi assim...

A gente tinha de subir as rampas até chegar ao início da exposição. Bem, galgamos o edifício e entramos. Dei de cara como umas telas em branco. Um release falava do uso do branco e do preto num equilíbrio e sutileza inegaláveis. Eu não via nada nas telas denominadas *Paisagem na neve*, *Floresta sob a neve*, e coisas do gênero. Imaginem uma paisagem em que tudo esteja coberto de neve; isso quer dizer, tudo absolutamente branco. Bem, de uma certa forma as telas correspondiam a seus títulos. Mas aquilo me chateou, porque eu não via nada além do branco.

Eu estava diante da tela e nada mais de concreto que me fizesse divisar uma paisagem me vinha. Eu estava cego diante do óbvio. Me senti estúpido e insultado com a arrogância do artista chinês isolado em sua paisagem de neve sem ter o que fazer, e fazendo uma tela para gozar com a minha cara aqui no país tropical. Fiquei puto! Queria entender. Antes, queria ver para entender, mais estava constrangido de não conseguir ver nada.

Desfilei diante da parede branca com os quadros brancos. Dava pra ver algumas sombras que ainda não se metamorfoseavam em nada palpável.

Bem, eu tinha me esforçado para romper o limite da minha ignorância e não tinha chegado à nada. Fui até a última tela e não vi absolutamente.....espere, espere!

Dali do ponto onde estava, eu vi. Então, foi como um golpe. Um golpe duríssimo.

Que filho-da-puta! eu disse, extasiado, sorrindo.

Como se a luz tivesse atingido meus olhos pela primeira vez em minha vida, eu vi.

Maravilhosamente os títulos das telas que eu havia lido passaram a fazer juz ao que eu via. Estavam lá as paisagens na neve.

Aquela angulação, a última angulação que eu escolhera para olhá-las, fora certa.

Como a esposa de Loth, desobedei ao deus de minha ignorância e olhei para traz. Fui petrificado pelo terror daquela beleza. Fiquei espantando e deliciado, tamanha sutileza que me inundava os sentidos.

De uma certa forma, o mesmo tinha se passado, quando os impressionistas apresentaram seus quadros numa fatídica exposição em que seus quadros foram

ridicularizados, porque nada de especial se podia ver neles. Eles estavam impondo uma nova forma de representação da natureza, o que implicava também no surgimento de uma nova maneira de se observar os quadros.

À época, os críticos tinham a mania de enfiar o nariz nas telas para compreender a forma como o artista tinha usado o seu pincel, procurando assim decifrar a sua técnica e ao mesmo tempo, sua magia. Portanto, não havia magia que se sustentasse diante de seus olhos, à menos que fosse realmente uma poderosa e inigualável magia.

Os impressionistas obrigaram os observadores a se afastar das telas, ou seja, buscar uma nova cumplicidade com o objeto artístico, que por sua vez era um exercício de expressão de uma forma inédita de observação da natureza.

Traduzindo, para quem nunca viu e não sabe do que se trata uma pintura impressionista, se você olha de perto, ver-se-á uma pintura com muitas manchas brancas, p. ex. que parecem imitar a luz. Porém, se olhadas de uma certa distância, as manchas vão ganhando o seu exato sentido. Tornam-se a luminosidade que emerge da tela e que até então não tinha sido representada como tal.

Do espaço da pintura, passo ao da poesia; da palavra, por consequência.

As pinturas do chinês me lembram os hai-kais de Matsuo Bashô.

Bashô nasceu em Ueno em 1644. Filho de samurai, aprendeu a arte da poesia com Sengin, o filho do senhor do castelo para o qual seu pai prestava serviço, e com o mestre deste, Kigin.

Os hai-kais de Bashô são atterradoramente lindos. O que quero dizer é que a poesia de Bashô é plena em reverberações e, estar aberto às reverberações que a palavra poética traz em si, é deixar-se dragar pela sua paisagem. Como as paisagens do nosso amigo, o artista chinês.

Como dizia, acho os versos de Bashô atterradoramente lindos. Eles me arrastam para um mundo de imagens impossíveis. Talvez não o sejam, mas é assim que o sinto. Tomo suas imagens e quero fazer o impossível delas. Talvez porque as imagens que sua poesia me sugerem, transformam-se rapidamente em imagens em meu sentimento, e quero logo dançá-las, torná-las movimentos; uma ação visível. Coisa de dançarino...

Deixe-me dar alguns exemplos da poesia de Matsuo Bashô:

*Vamos embora ver
A neve caindo
De cansaço.*

Estas pimentas:

¹ Prof. Dr. da Faculdade de Educação Física - UNICAMP

*Acrescentai-lhes asas
E serão libélulas.*

*Ah, o velho lago.
De repente a rã no ar
E o baque na água.*

*Molhadas,
Inclinadas:
Peônias sob a chuva.*

*Admirável
Aquele que diante do relaâmpago
Não diz: a vida foge.*

Tal como os pintores renascentistas tinham formulado padrões de beleza que passariam a figurar em muitas obras, algo me faz pensar que a escolha dessa métrica poética, é ao mesmo tempo uma descoberta da beleza. Quero dizer, do prazer de apreciação do verso, do ponto de vista daquela época no Japão. Uma estética que agradava ao pensamento e aos ouvidos e porque, talvez, fossem fáceis de ser memorizados. Ou então, porque a arte do hai-kai é justamente esta, a de condensar em poucos ideogramas um sentimento, que têm um sentido completamente diverso da palavra, quero dizer, de nosso alfabeto, e que têm a mesma potência dos quadros do pintor chinês. De uma certa forma, permanecemos no mesmo universo semântico, se assim posso dizer.

O encontro com a beleza requer também um bocado de esforço e disciplina.

Os hai-kais de Bashô me conduzem ao Butoh. Não somente porque é possível perceber-se haver algum resíduo cultural que persiste nessas duas linguagens, mas porque as imagens do Butoh permitem um tipo de contemplação que eu diria ser a de um quadro em movimento.

Depois que incorporamos as imagens, fazemos delas o que quisermos. O que me lembra Bachelard quando fala da encarnação das imagens e de sua deformação pelos nossos sentidos que lhe dão novos sentidos, agora, plenos de nossa vivência.

Mas os hai-kais me fazem pensar também nas fórmulas de teorias matemáticas; paisagens de concentração de pensamentos: $E=mc^2$.

O que me leva a pensar no I Ching e seus trigramas. Novamente, temos aí símbolos de concentração de pensamentos; símbolos que guardam parábolas de destinos.

Da experiência concreta à abstração, quem sabe o limite que as separa?!

A dança. O gesto ou a ação que guardam sentidos; que explicitam sentidos que concentram desejos. Dançar é a experiência dos sentidos; ao mesmo tempo em que conecta a sensação mais antiga ao seu correspondente simbólico.

O interessante é perceber como essas imagens/símbolos impregnadas de sentido, fazem apelo à memória. E é desse apelo à memória que Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, Ushio Amagatsu, p. ex., fazem seu Butoh, bem como também o é para Pina Bausch.

Entre esses dois estilos de dança, a palavra põe o seu ninho e vai estabelecer suas diferenças.

Segundo o Prof. Dr. Jean-Marie Pradier, criador do conceito de etnocologia¹, se pensarmos nas manifestações espetaculares por uma visão evolucionista, teremos a seguinte seqüência: a dança, seguida pelo ritual, depois o drama e, por fim o teatro.

E por que isso? Ainda segundo o Prof. Pradier, e estou de acordo com ele, a dança está relacionada à um senso mais primitivo, instintivo, animal. Eu diria ainda que ela é uma forma de comunicação intuitiva que se encontra mais estritamente ligada à um senso estético que dispensa intermediários, como a palavra, p. ex. Diferentemente do teatro que, segundo o professor, atinge o nível da humanidade em razão do uso da palavra.

No caso do Butoh, a palavra serve para evocar e reavivar a memória, os sentidos adormecidos para o que se tornará ação.

Tal como dissera Hijikata, se há alguma filosofia concernente ao Butoh, esta somente pode surgir à partir da própria dança, não antes.

O trabalho de Tatsumi Hijikata buscava permitir que o movimento brotasse de seu próprio corpo, e não que fosse imposto simplesmente através de uma técnica ou algo parecido, como se passava com as peças ocidentais que tinha aportado no Japão. Seu processo de trabalho teria como característica a evocação da memória, à partir de sua memória de infância, a qual reverberaria por todo seu trabalho.

Os ideogramas para a palavra Butoh, guardam um amplo sentido. Aparentemente sem convenções coreográficas, apresenta simultaneamente características do teatro e da dança. Segundo Holborn (1987), por subverter e derrubar convenções, o Butoh fica à margem da produção cultural corrente. Comparado ao teatro Noh, que guarda um sofisticado vocabulário de gestos, e que é um espetáculo popular e esotérico, o Butoh, por sua vez, mostra-se como uma força libertária e confrontadora, colocando-se à parte da extrema rigidez disciplinar da estrutura social conformista japonesa. Ele privilegia um vocabulário que também possa revelar a fealdade e a deformidade em contraste à grande harmonia visual de seu meio. No entanto, tal harmonia viria a ser recuperada quando, os discípulos de Hijikata resolvessem abandonar as trevas que os tinha originado. É o que podemos constatar, por exemplo, no trabalho de Ushio Amagatsu ou de Carlotta Ikeda, que conseguem reunir e dosar a fealdade e a deformidade junto à harmonia visual. As imagens que o Butoh apresenta são mais antigas que ele mesmo. A exploração da memória e das raízes ancestrais, indicam que suas origens estão também fora da cultura contemporânea. Dizem respeito ao universo arquetípico.

¹ A etnocologia estuda as práticas performáticas de diversos grupos étnicos e comunidades culturais do mundo inteiro.

Tatsumi Hijikata, fundador do Butoh, com o auxílio de Yoko Ashikawa, pesquisou e desenvolveu por quase dez anos, um vocabulário onde movimentos eram numerados e classificados de acordo com uma imagem. Basicamente o processo de construção desse vocabulário, que era feito diariamente, dava-se da seguinte forma: começavam com ele tocando um pequeno tambor e com suas palavras, que tinham um quê de expressão poética, Yoko dançava criando movimentos que seriam uma resposta às suas sugestões de imagens que ele emitia e somente quando o fizesse. Se ele não dissesse nada ela não poderia dançar. Tais imagens referiam-se, normalmente, às lembranças de sua vida na infância, às energias da natureza - fogo, terra, ar, água, ou às forças elementais como a tempestade, o vento, a luz do sol.

Com Hijikata, parte-se da ação ou do movimento para a construção do pensamento. Na verdade, o que ele realiza é a retomada do processo básico e natural que tem início na experiência concreta e direta do mundo e que nos conduz à formação do pensamento abstrato que nos conduz aos domínios da linguagem.

Kazuo Ohno, co-fundador do Butoh, baseia seus trabalhos nos ciclos da vida, dada a sua experiência enquanto cristão. Desta maneira, é apante em suas obras o quanto absorveu do ciclo mitológico de nascimento, paixão, morte e ressurreição. Para ele, o Butoh tem sua origem no útero materno, como o é com toda espécie de vida e, conseqüentemente, seus mecanismos e sua energia, diz ele, deveriam ser os mesmos.

Penso também nesse apelo à memória mais como uma atualização da mesma, sem esquecer, certamente, todo o contexto que provoca o surgimento desse elemento em nossa lembrança, e não outro, bem como a maneira como tal elemento evocado, se atualiza ao relacionar-se com o contexto onde é evocado.

A tomada e retomada desses elementos, antes, fragmentos de significados acumulados em nossa existência, contribui para um aprofundamento na compreensão dos mesmos que passam pouco à pouco, como num processo terapêutico, a ganhar mais espaço em nossa consciência. Portanto, é possível perceber-se um redimensionamento de nossa psiquê, no sentido de tornarmos acessíveis esses dados de nossa consciência que nem sempre são completamente explícitos, em algo que poderemos traduzir em palavras.

Retomo a literatura para fazer notar como seu conteúdo é similar ao da dança.

Tomo como exemplo a escritura de Clarice Lispector, que me conduz diretamente à dança-teatro de Pina Bausch, devido à sincera crueza com que tomam os elementos do real para comporem suas obras.

Então, chegamos à Pina Bausch e sua companhia, pioneiros no uso da palavra no espaço da dança, o que unido ao pensamento do Prof. Pradier ao se referir ao processo evolucionista da dança ao teatro, encontramos uma situação impar em que, o teatro irá reavivar em si seus aspectos mais

primitivos ou instintivos e a dança, por sua vez, irá estender-se de seus domínios instintivos ao nível de humanização com o uso da palavra.

O obra de Pina Bausch junto à companhia Wuppertal Tanzteater, tem sido enormemente pesquisado. Em inúmeras situações encontra-se que seu trabalho, em parte, baseia-se em improvisações com seus dançarinos. No entanto, para ela, o processo é bem outro. O fato de se colocar determinadas questões implica na obtenção de determinadas respostas. Em seguida, reflete-se sobre as mesmas, tentando interpretá-las e dar-lhes materialidade, o que permite que possam ser mostradas, ou seja, dançadas. À isso ela considera pesquisa, e não improvisação que, aliás, garante utilizar muito pouco, pois crê que a maior parte do que se obtém por esse processo acaba sendo abandonado.

Quanto às respostas dos seus dançarinos, alguns colocam se de maneira bastante íntima ao responder as questões, assim como há outros que escapam disso. Não há exigências nem num sentido nem no outro. Os dançarinos estão livres para responder da melhor forma que encontrem. Nesse sentido, ela se livra de querer mondá-los de um jeito ou outro. Pina gosta de pensar que, tanto quanto ela, seus dançarinos também são pesquisadores do movimento. É um trabalho longo, cuidadoso; delicado, e que tem dado belos frutos.

Pina dirige uma companhia com dançarinos de diferentes nacionalidades, portanto, uma grande variedade de experiências, as quais ela pensa em manter intactas, pois é essa variedade que permite que possam obter respostas múltiplas. Ela sabe que a diversidade sustenta o fluxo do processo criativo. O que lhe abre diversos caminhos, não limitando- à uma única solução. Para ela, as opiniões emitidas no decorrer do trabalho não se fecham e, com sincera modéstia, diz que o que faz é apresentar o resultado de suas pesquisas e de suas descobertas.

Ela reconhece que não facilita o trabalho para os seus dançarinos. A dureza de seu trabalho é devida muita vez, ao grau de incertezas que esse processo acarreta. Esses momentos de incertezas surgem nos trabalhos como, p. ex., na peça *Palermo* onde, além da terra no palco e dos cravos sobrepostos, um muro desba no começo da peça, e os dançarinos não sabem jamais onde os blocos desse muro vão cair. À seu ver, longe de ser uma forma gratuita de dificultar sua vida, situações como essa obrigam-nos a tomar consciência do que se passa naquele exata momento, o que denota a espessura dessa concretude que ela evoca em seus espetáculos.

Pina Bausch, contrariamente a Hijikata dá início à seu trabalho através da palavra, que podemos pensar como sendo a forma compacta de todas as nossas experiências que, irão ser recriadas não somente como movimento, mas também enquanto palavra. Ambos, agora, na condição

Empresto aqui alguns pensamentos de Octavio PAZ para dizer que acredito que enquanto criamos uma linguagem corporal, construímos algo que se baseia em algo

maior que ela mesma - nossa cultura de mitos e símbolos - mostrando-nos que somos meros representantes dessa cultura, e temos que, enquanto supostos fazedores de arte, fazer por merecer tal função, mesmo sabendo que o que fazemos estará sempre inconcluso, por isso, imperfeito. Imperfeito, pulsante e aberto a permanentes transformações.

Quando lidamos com a dança e, junto dela, sua específica linguagem corporal que a delimite como estilo, estamos falando do trato com uma *poesia espaço-temporal-visual*. É algo que se configura e que apreendemos, ao mesmo tempo em que abre espaço para novos desdobramentos: novas distorções de imagens.

O gesto essencial traduz-se como processo e resultado momentâneo de uma experiência poética de recriação do vivido, como doador de elementos e provocador dos nossos sentidos. Em sua presença, despertamos para a contemplação estética. Um sentir que é tanto próprio do pensamento quanto da sensação. É tanto sentimento quanto idéia.

O gesto poético - a dança - é sempre uma crítica do real, mesmo que muito próximo do real que se vê todos os dias. Que não está em lugar nenhum, mas em todos ao mesmo tempo.

Enfim, o que podemos perceber é que, em geral, há por parte dos pesquisadores, uma preocupação manifestada como necessidade de se buscar em seu processo de criação, métodos e técnicas que satisfaçam sua necessidade de exprimir sua ansiedade enquanto obra. Com esse movimento, provocam um esgarçamento dos limites impostos por um determinado estilo, abrindo espaço para múltiplas experimentações e novas incursões que permitam novos entendimentos do que seja a realidade e do que se constroem em dança.

O momento do processo, tocado pela necessidade de criar, é onde efetivamente ocorre o nascimento e a codificação de uma linguagem, que tem por finalidade viabilizar a aparição de algo maior que ela: uma obra. Qualquer solidificação de gestos ou movimentos são cristalizações vazias de sentido e limitantes à nossa livre manifestação. Creio que a técnica não deva servir para cercear nossa motricidade, mas sim para potencializá-la.

Esta é também uma busca mitológica (pessoal e coletiva), que ocorre quando o dançarino, tomado pela necessidade de criar, vai buscar na sua própria memória, naquilo que já é seu e que ele experimenta como novo ao inaugurar os sentidos para cada um dos elementos de sua obra. Dançar também é um jogo de transcendências que permite múltiplas trocas e plurivisões entre os aspectos individual/coletivo, autêntico/tradicional de nossa memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAIOCCHI, Maura. **Butoh, dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1993.
- _____. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno**. Lisboa: Edições 70, 1969.
- _____. **Mitos, Sonhos e Mistérios**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. **Aspects du Mythe**. Paris: Gallimard, 1997.
- GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1993.
- HOGHE, Raimund & WEISS, Ulli. **Bandoneon: Em que o tango pode ser bom para tudo?** São Paulo: Attar, 1989.
- _____. **Pina Bausch, Histoires de théâtre dansé**. Paris: L'Arche, 1992.
- HOLBORN, Mark. **BUTOH, Dance of the Dark Soul**. Hong Kong: Sadev Book/Aperture, 1987.
- NASCIMENTO, Adilson, de Jesus. **Literatura e Dança: Duas Traduções de Obras Literárias para a Linguagem da Dança-Teatro**. Tese de Doutorado. FE-Unicamp, 1996.
- PINA BAUSCH, **Parlez-moi d'amour: Un coloque**. Paris: L'Arche, 1995.
- SILVEIRA, Nise da. **O Mundo das Imagens**. Ática: São