



**Universidade de Brasília**

**INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**JINEN BUTÔ**  
*Corpoimagem na Improvisação*

**CARLA SABRINA CUNHA**

**BRASÍLIA**  
**2012**



**Universidade de Brasília**

**INSTITUTO DE ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**JINEN BUTÔ**

*Corpoimagem na Improvisação*

CARLA SABRINA CUNHA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Arte.

Orientadora: Profa. Dra. SORAIA MARIA SILVA

BRASÍLIA

2012

CUNHA, Carla Sabrina. *Jinen Butô: Corpoimagem na Improvisação*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília (UnB).

## **Agradecimentos**

Agradeço à profa. Dra. Soraia Maria Silva, que me acolheu, acreditou e orientou este trabalho.

Ao mestre dançarino Atsushi Takenouchi por ter me iniciado na dança Butô e avaliado que eu ensinasse essa arte.

Ao meu querido companheiro, Carlos Alexandre Gualberto Freire, em quem encontrei amor e carinho no final deste processo cheio de oscilações, obrigada!

O agradecimento se estende aos colegas docentes do IFB por terem me apoiado e compreendido este momento delicado e intenso, em especial à profa. Dra. Suselaine Serejo Martinelli, pela generosa atenção e olhar sobre o trabalho; ao prof. Ms. Diego Pizarro pelos tantos livros emprestados e conversas sobre improvisação, à profa. Ms. Cíntia Nepomuceno pelos diálogos sobre pesquisa em arte.

Agradeço imensamente à amiga Elisandra Cardoso pelas colaborações artísticas e tecnológicas ao longo da escrita deste texto, assim como às amigas Camila de Marilac e Maria Eugênia pelo apoio nas descobertas desta dança.

Ao Claudio Chinaski um agradecimento especial por acolher a dança Jinen Butô e permitir que a defesa desta tese fosse realizada no Teatro Mosaico.

Enfim, agradeço à Durvalina, minha mãe e João meu pai, onde minha vida teve início.

## **Resumo**

A presente pesquisa teve como foco principal o estudo da improvisação na dança, à partir do Butô e sua realização cênica, sob investigação da relação entre corpo e imagem com o propósito de criar dança. Neste Trabalho foi desenvolvido o conceito de *corpoimagem*, como modo diferenciado de se utilizar a improvisação na dança. A referência artística apresentada e utilizada para chegar a tal conceito foi a dança Butô de Atsushi Takenouchi, denominada Jinen Butô. Os processos de improvisação criados, apresentados e utilizados como instrumentos de investigação para esta pesquisa foram: a) A improvisação *Azul* (2011); b) A improvisação de dança *Perpétua Ilusão* (2009, 2010); c) A participação no espetáculo *No princípio* (2010). Também como parte da metodologia de pesquisa foi realizada uma oficina: Laboratório *corpoimagem* na improvisação (2009), onde foram conduzidas aulas de improvisação e Butô para a comunidade, resultando na criação de propostas de improvisação em dança a serem praticadas. Os dados obtidos permitem acreditar que improvisar partindo de *corpoimagem* traz resultados diferenciados em termos estéticos e de sensações pessoais, onde a dança parece adquirir uma verdade cênica singular, uma vez que está conectada com a vida do sujeito que dança.

**Palavras- Chave:** Improvisação; Dança; Butô; Corpo; Imagem.

## **Abstract**

The herein research focuses on the study of improvisation in dance from the perspective of Butoh and its performance on stage, investigated as to the relationship between body and image in order to create dance. In this work we developed the concept of *bodyimage* as differential mode to use improvisation in dance. The artistic reference that guides the present research is the Butoh dance as performed by Atsushi Takenouchi, named Jinen Butoh. The created, presented and investigated improvising processes in the research are as follows: a) “Azul” (Blue) (2011); b) “Perpetua Ilusão” (Perpetual Illusion) - (2009, 2010); c) Participation in the show “No princípio” (In the beginning) – (2010). Also as part of the research methodology was conducted a workshop: *bodyimage* improvisation laboratory (2009), where classes were conducted improvisation and Butoh to the community, resulting in the creation of proposals for improvisation in dance to be practiced.

The results allow us to improvise starting to believe *bodyimage* brings different results in terms of aesthetic and personal sensations, where dance seems to acquire a singular scenic truth, since it is connected with the life of the guy who dances.

**Key-words:** Improvisation; Dance; Butoh; Body; Image.

## Sumário

<b>Lista de Figuras</b> .....	8
<b>Introdução</b> .....	9
<b>CAPÍTULO I</b> .....	12
1.1. A dança Butô – Recortes históricos e memórias .....	12
1.2. Butô no Brasil: primórdios .....	15
1.3. Jinen Butô de Atsushi Takenouchi .....	20
1.4. Atsushi Takenouchi, a vida e seus mestres: Tatsusmi Hijikata, Kazuo Ohno, Yoshito Ohno .....	22
1.5. Princípios de Jinen Butô .....	26
<b>CAPÍTULO II</b> .....	29
2.1. Improvisação .....	29
2.2. A improvisação no Butô .....	41
2.3. Butô, imagem e corpo .....	44
<b>CAPÍTULO III</b> .....	49
3.1. Corpoimagem uma trajetória em processo .....	49
<b>CAPÍTULO IV</b> .....	56
4.1. Apresentando resultados: Memória, metamorfose e respiração, uma experiência com Takenouchi. ....	56
4.2. Pensamento na improvisação: estimulando processos.....	61
4.3. <i>Corpoimagem</i> na improvisação: dançando.....	67
4.3.1. Improvisação <i>Azul</i> - descrição do processo de improvisação.....	69
4.3.2. Intervenção de dança <i>Perpétua Ilusão</i> - descrição do processo de improvisação .....	75
4.3.3. Trajetória das improvisações.....	78
4.4. Espetáculo <i>No princípio</i> - descrição do processo de improvisação.....	92
4.4.1. O imprevisto .....	94
<b>CAPÍTULO V</b> .....	101
5.1 Discutindo resultados.....	101
<b>Considerações Finais</b> .....	106
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA</b> .....	108
<b>ANEXOS</b> .....	114
Anexo I - Entrevista com dançarino Butô Atsushi Takenouchi .....	115
Anexo II -Diário de Bordo do Laboratório <i>corpoimagem</i> na Improvisação....	126

## Lista de Figuras

- Figura 1** – p. 20. Fonte: acervo particular. Foto: Elena Bennati.
- Figura 2** – p. 24. Fonte: acervo particular. Foto: Elena Bennati.
- Figura 3** – p. 26. Fonte: acervo particular. Foto: Gabriele Termine.
- Figura 4** – p. 67. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 5** – p. 69. Fonte: acervo particular. Foto: Elisandra Cardoso.
- Figura 6** – p. 74. Fonte: acervo particular. Foto: Elisandra Cardoso.
- Figura 7** – p. 78. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 8** – p. 79. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 9** – p. 80. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 10** – p. 81. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 11** – p. 83. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 12** – p. 84. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 13** – p. 85. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 14** – p. 86. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 15** – p. 87. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 16** – p. 88. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 17** – p. 89. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 18** – p. 90. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 19** – p. 91. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 20** – p. 92. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 21** – p. 94. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 22** – p. 98. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 23** – p. 99. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.
- Figura 24** – p. 100. Fonte: acervo particular. Foto: Ricardo Padue.

## Introdução

Esta tese é um processo criativo e constitui-se de pesquisa sobre improvisação em dança, a partir da experiência da dança Butô com o dançarino Atsushi Takenouchi. Partindo da dança JINEN Butô, mais precisamente após ter acompanhado o processo de trabalho do dançarino Atsushi Takenouchi, através de aulas e espetáculos, ao que se refere à improvisar enquanto se dança, muitas questões apareceram e fomentaram o interesse pela presente pesquisa. Dentre elas, como pode se dar o uso da imagem na improvisação? Em que deve se concentrar o dançarino ao improvisar? Qual a importância de se conhecer o corpo que dança?

Descobrir a importância de se conhecer o corpo que dança para manter o foco da atenção nas sensações do movimento e nas relações que se criam com o ambiente, foram algumas respostas que culminaram no conceito de *corpoimagem*, contribuição desta pesquisa. Conceito que busca conferir ao dançarino uma integração dos elementos que podem compor a sua dança ao improvisar, sendo eles: o foco da atenção na percepção, pensamento e imagem.

Assim, além da revisão bibliográfica que compôs sua dimensão teórica, como estratégia metodológica foram realizadas as improvisações *Perpétua Ilusão*, *Azul* e *No princípio*, descritas ao longo do trabalho.

Portanto, para abordar a imagem na improvisação, partimos da definição de imagem feita pelo neurocientista António Damásio (2004), que as define como padrões mentais e fluxo de pensamento. Também diferenciamos, ao longo do texto, imagem de imaginação, segundo Gaston Bachelard (2001). O filósofo nos recorda a importância da força da imagem, que impulse a imaginação, para que possa cumprir um papel, em nosso caso, de motivar, direcionar ou fazer dançar durante a improvisação. Desta forma “*o valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária*” (BACHELARD, 2001, p.1).

Para situarmos o corpo na pesquisa, nos ajudou a pesquisadora e professora de dança Martinelli (2005), para quem o corpo e a subjetividade do sujeito encontram-se embricados, não havendo uma separação de ambos, nem supremacia de um sobre o outro, revelando-nos o conceito de *sujeito-corpo*. Assim, em nosso

trabalho, quando nos referimos ao corpo que improvisa sua dança, estamos nos referindo ao sujeito que pensa, sente, escolhe, enfim carrega consigo sua história, está presente enquanto dança, deixando tênue o confim entre dança e vida.

Sobretudo, na dança Butô de Takenouchi, o sujeito dança o que vive, o que sente, sua relação com o mundo, em que, o pensamento e a imagem estão presentes o tempo todo. Assim, para entendermos o pensamento nesta pesquisa, além da dança de Takenouchi como referência, partimos também da filósofa Chauí (2002), que nos remeteu ao oráculo de Delfos, possibilitando situar o pensamento no corpo e para além dele, conferindo ao pensamento uma dimensão espacial inteligente que contém imagens e envolve o dançarino criando o ambiente em que dança. Também contribuiu a descrição de pensamento encontrada em Facure (2009), para quem o ato de pensar irradia uma espécie de tela mental que se projeta em torno do sujeito pensante, criando imagens.

Sem a pretensão de esgotar o tema da improvisação em dança, acreditamos poder compartilhar com o leitor, uma experiência, um recorte sobre o estudo realizado para este trabalho, que se refere à prática de dançar e escrever sobre dança. Portanto, contamos com a experiência de improvisar as três danças criadas durante a pesquisa, além de estudar os autores de diversas áreas que, somados contribuíram para a criação do conceito de *corpoimagem*, que será abordado nas páginas que seguem.

Assim, o trabalho encontra-se dividido em quatro capítulos, sendo o primeiro dedicado à delinear um recorte histórico e poético da dança Butô, envolvendo a aproximação e interesse da pesquisadora através de recordações da infância. Também abordamos a introdução do Butô no Brasil que se dá através do artista plástico japonês, Takao Kusuno, que foi diretor da extinta companhia de dança e teatro *Tamanduá* da cidade de São Paulo. É importante frisar que não tivemos o propósito de nos aprofundarmos no trabalho de Takao Kusuno, pois seria necessário uma tese à parte. Limitamo-nos apenas na importância da existência da referida companhia ao que se refere à vinda de Kazuo Ohno ao Brasil. Ainda neste primeiro capítulo apresentamos o Butô de Atsushi Takenouchi, denominado Jinen Butô, em suas características e princípios.

Prosseguindo, no segundo capítulo, introduzimos de maneira breve a improvisação em dança e na dança Butô, sobretudo reconhecendo, basicamente, dois tipos de improvisação em dança: a improvisação como elemento para compôr coreografia e a improvisação estruturada, gerando a composição instantânea, em que se insere a dança que propomos nesta pesquisa. Além de abordarmos a importância de se conhecer o corpo que dança, através da percepção, num caminho entre se perceber para se conhecer e se relacionar para dançar. Ainda discorreremos sobre a dança Butô, a imagem e o corpo, delineando o conceito de *corpoimagem*, que será apresentado no terceiro capítulo.

No quarto capítulo apresentamos os resultados práticos da pesquisa, ou seja, a descrição da experiência com a dança Butô de Takenouchi, a importância do pensamento como estimulador de processos na improvisação; a criação de propostas para improvisar, a partir do conceito de *corpoimagem*, assim como a descrição das improvisações realizadas, *Perpetua Ilusão*, *Azul* e *No princípio*.

No quinto capítulo enfatiza-se e discute-se os resultados obtidos da pesquisa teórica e prática, salientando a importância do conceito *corpoimagem* para a improvisação na dança. Em seguida, são lançadas algumas considerações finais apontando caminhos para pesquisas futuras.

## CAPÍTULO I

### 1.1. A dança Butô – Recortes históricos e memórias

Ao fundo uma música tocando e mover o corpo sem parar era a ordem do dia, depois de horas, fazer a caminhada da vida todos juntos e lentamente, depois a caminhada da morte. Na fotografia estava Kazuo Ohno, rosto enrugado e carregado com forte maquiagem, na cabeça um chapéu com tules e flor. Neste momento, se abria um mundo estranho e familiar.

Tardes de domingo crepusculares em que a angústia da sombra se fazia intensa e presente no quintal de mangueira gigante, o som das vozes com pronúncia inexplicável se repetia e me remetia ao desconhecido de mim, concedendo liberdade à imaginação.

De noite o sono perturbado, a queda infinita num cenário marrom e negro, a velha japonesa corcunda se aproximando e sorrindo, “*ela ficou assim porque trabalhava na roça*” explicavam inutilmente, pois a imaginação de criança fazia da velha senhora uma bruxa, no sonho introduzido pela queda abismal.

Era um rito, seguidas noites do mesmo sonho, uma queda e uma velha japonesa corcunda, uma repetição angustiante e com hora marcada.

No interior de São Paulo, as minhas origens, a imigração japonesa foi forte, as melhores amigas de infância, as gêmeas japonesas com a avó, fizeram parte desse Japão desconhecido e, mesmo sem saber, profundamente amado, com os mantras budistas e a comida agridoce, misturada ao gosto de mar, experimentos da casa vizinha.

Anos mais tarde, a casa vizinha tornou-se um outro lugar, o de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno com a dança Butô. Do teatro à dança, da dança ao teatro e, por enquanto, a improvisação. E a criança cresceu.

A dança Butô criada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, inaugura um ponto de vista peculiar para se pensar a criação em dança: o do corpo como pesquisa, considerando-o como vida e morte ao mesmo tempo, regido pela

respiração e constantes transformações somáticas do ser humano. Um sujeito que questiona certezas existenciais e sobrepõe incertezas no foco da criação em dança. Hijikata e Ohno, ambos, imprimiram de modo diferente, qualidades para a improvisação em dança, abrindo caminho para novas gerações de improvisadores.

Giorgio Salerno (1998, p. 29), cientista político italiano, bibliotecário e pesquisador da dança Butô, escreveu o seguinte contraste entre seus fundadores: “*o demônio num reino de trevas*”; Kunio Yoneyama, verdadeiro nome de Tatsumi Hijikata, (1928-1986) nasceu na cidade de Akita, região de Tohoku, foi o caçula entre onze irmãos, tendo sido praticamente criado pela irmã, à quem era muito ligado. O “*anjo num mundo de luz*”; Kazuo Ohno (1906-2010) nasceu em Hokkaido, primogênito de doze irmãos, começa a dançar por volta de 1930, quando inspirado pela visão do espetáculo *La Argentina*, da dançarina espanhola Atonia Mercé. Sendo influenciado pela dança expressionista alemã, estudou dança com Baku Ishii que, por sua vez, estudou com Mary Wigman. Fez parte de seu universo de aprendiz a visão da dança expressionista de Harald Kreutzberg, na mesma época.

A autora italiana, Maria Pia D’orazi, especialista em Butô e tradutora de alguns dançarinos japoneses na europa, descreveu Hijikata como um personagem difícil e controverso, considerado por muitos, um artista maldito, cheio de excessos, violento e possuidor de uma visão da vida obscura e dolorosa: “*Um exilado debruçado à beira de um abismo*” (D’ORAZI, 2001, p. 24. Tradução livre). Kazuo Ohno, a autora descreveu como tendo a leveza de uma borboleta, que encanta o público e que influenciou uma geração inteira de artistas. Também enfatizou a educação ocidental de Ohno e a influência desse aspecto em seus espetáculos, onde aparecem figurinos ocidentais, muita ópera e música clássica como trilha sonora. A lentidão, geralmente predominante na dança de vários dançarinos Butô, na dança de Kazuo não predomina. Por fim, o descreveu como cristão e suas obras sendo constantemente tomadas por uma celebração de amor à vida (D’ORAZI, 2001).

D’Orazi (2001) ainda conta que Ohno e Hijikata se conheceram em 1954, ambos estudaram dança com Takaya Eguchi, um representante da dança expressionista alemã no Japão. Apesar da experiência com a dança expressionista ocidental, havia uma forte invasão do balé clássico no Japão e era consenso para

ambos as dúvidas sobre as técnicas de danças já estabelecidas. No documentário *Dance in the Darkness* (1989), Akiko Motofuji, que foi esposa de Hijikata, relata que o mesmo criou uma dança “*que se arrasta na terra e que não se opõe à ela como no balé*”.

Em 1959, realizaram o espetáculo *Kinjiki*, Cores Proibidas, o marco inicial da dança Butô, mais precisamente a fase chamada *Ankoku* Butô, ou seja, Butô das trevas (GREINER, 1998 p. 19).

*Kinjiki*, basendo em texto homônimo do escritor e dramaturgo japonês Yukio Mishima, com Hijikata e Yoshito Ohno, filho de Kazuo Ohno, rompe com vários modelos da época, entre eles, a ausência de música, trabalho de curta duração, cinco minutos apenas e simulação de sexo com animal. Segundo Christine Greiner, especialista em dança Butô e coordenadora do Centro de Estudos Orientais da PUC de São Paulo, o espetáculo continha “*o destino, a distância, a morte, o amor, a proibição*” (GREINER, 1998 p. 19). *Kinjiki*, causou polêmica e uniu artisticamente Hijikata e Mishima, também houve interesse do fotógrafo Eikô Hosoe em trabalhar com Hijikata (GREINER, 1998 p. 19).

A presença de outras artes, como a fotografia, a pintura e o cinema, no trabalho de Hijikata e Ohno, foram marcantes. Segundo Anne Gossot (apud ASLAN; PICON-VALLIN, 2004, p. 247), Hijikata, ao transferir-se para Tóquio, com a idade de 24 anos, frequentava encontros de vanguarda com importantes artistas japoneses, eram artistas plásticos, escritores, pessoas de teatro, fotógrafos e cineastas importantes, que passavam horas criando juntos e expondo seus trabalhos numa espécie de sarau noturno. Nesses encontros, Mishima propunha temas à Hijikata e, às vezes, dançava com ele.

Hijikata, apareceu inúmeras vezes com o corpo pintado em seus trabalhos, como, por exemplo, em *Émotion Métaphysique* de 1967, onde o pintor Nakanishi Natsuyuki, pintou as vértebras da coluna nas costas de Hijikata (ASLAN; PICON-VALLIN, 2004, p. 70).

No ano de 2006, em visita ao *Archivio Kazuo Ohno*<sup>1</sup>, no qual existe uma

---

<sup>1</sup> O arquivo consiste em cópia de todo o acervo artístico sobre as obras de Ohno doado, por ele próprio, ao *Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna*, na Itália.

cópia completa de todo material criativo, de registro e pesquisa dos trabalhos de Ohno, foi possível constatar a importância da literatura e das artes visuais em sua obra. Em ocasião da mostra de comemoração dos cem anos do dançarino, muitos vídeos experimentais e fotografias estavam expostos, além dos figurinos e escritos de Ohno. Uma pausa.

Agora a memória surge, com Kazuo Ohno dentro da tela, seminu, cortando um peixe, num cenário azul, corte para os primeiros planos do olho do peixe ao rosto de Ohno.

Outra pausa. A memória descansa.

## **1.2. Butô no Brasil: primórdios**

Para falarmos do Butô no Brasil, identificamos como figura relevante o artista Takao Kusuno<sup>2</sup> (1945–2001), nascido em Yubari na ilha de Hokaido. O artista plástico viveu no Japão até 1977, quando se transferiu para a cidade de São Paulo.

Vindo para o Brasil, ele introduziu a dança Butô e passou a dirigir dançarinos e intérpretes na busca de uma linguagem essencial. Em 1986, Takao, junto à sua esposa, Felícia Ogawa (1945–1997), que também era sua assistente e tradutora, e a produtora Ameir Barbosa organizam a primeira vinda de Kazuo Ohno para cá.

Em 1978, apresentou seu primeiro espetáculo no MASP, dirigindo os dançarinos Doroty Lenner, Marilda Alface, Denilto Gomes, Júlio Vilan, Renné Gumiel e Ismael Ivo. Com uma considerável trajetória de espetáculos, Takao deixou discípulos no panorama da dança da cidade de São Paulo. A dançarina Patrícia Noronha relata no documentário sobre o artista, que aprendeu com Takao, a matéria de todo grande artista, a imaginação ilimitada.

Em 1995, Takao e Felícia fundam a companhia *Tamanduá de Dança-Teatro*,

---

<sup>2</sup> As informações sobre Takao Kusuno foram colhidas no vídeo de Hideki Matsuka – Takao Kusuno – O marginal da dança, 2005/2006, consultado na biblioteca da Fundação Japão em São Paulo, 2011.

com o espetáculo o *Olho do Tamanduá*, este trabalho rendeu a seguinte crítica, feita por Helena Katz, no jornal do Estado de São Paulo: “*Takao Kusuno e sua mulher, assistente, tradutora e co-diretora, Felícia Ogawa, faziam Butô no Brasil e agora fazem um Butô do Brasil.*”<sup>3</sup>

Os dançarinos deste espetáculo eram Siridiwê Xavante, Marco Xavier, Emilie Sugai, Patrícia Noronha, José Maria de Carvalho, Kei Sawao, Doroty Lenner, Ricardo Iazzetta. Siridiwê, índio Xavante e dançarino da companhia, relatou como foi conhecer Takao e Felícia, em entrevista para a Fundação Japão (2002) em São Paulo. Segue um trecho:

Conheci Takao e Felícia Ogawa através de uma amiga que trabalha na FUNAI. Ela me sugeriu encontrar com o casal de artistas que estava procurando um integrante indígena para um grande projeto de criação de uma peça de dança-teatro. No dia seguinte, eu já estava me reunindo com os dois. Fiquei muito feliz porque foi a primeira vez que, no mundo do teatro, um diretor teve a sensibilidade de buscar o próprio indígena. O que acontece normalmente é que os atores são chamados para representar o índio. Outra coisa que me tocou foi que tanto Takao como Felícia conheciam mais do que qualquer outro brasileiro o universo indígena. Eles pesquisaram muito bem sobre o significado do tamanduá em nossos mitos, onde a presença do bicho é muito forte. Não foi à toa que se adotou um representante no universo dos animais, muito ligado ao universo indígena; da mesma forma, o animal simbolicamente traduz uma preocupação sobre a preservação do meio-ambiente. Esse lado me convenceu e achei que era o caminho certo. O fato de um grande diretor oferecer uma oportunidade para o próprio indígena se apresentar, foi o que mais me fez levar a sério a proposta, que fala da relação do homem com o meio ambiente. Quando o povo indígena estava sob ameaça de extinção ou de um novo massacre, Takao e Felícia tiveram a sensibilidade de abordar a questão no ponto de vista da arte.<sup>4</sup>

Além da preocupação com a natureza e seu significado para um país como o Brasil, as questões colocadas pelo artista em seus espetáculos também permeavam o tema da existência humana, da vida e da morte, observáveis a partir de trecho de artigo escrito por Inês Bogéa (2004), em ocasião do evento Vestígios do Butô, realizado em homenagem póstuma a Takao:

(...) depois da morte de Kusuno (2001) a companhia só voltou a se apresentar em 2003, no projeto Vestígios do Butô. Seguiu depois para o

<sup>3</sup> Data do jornal 6/12/1995 informações que constam no vídeo de Hideki Matsuka.

<sup>4</sup> Site da Fundação Japão de São Paulo, 2002, Aquarela on line: Japão inusitado. Série de entrevistas. Disponível em <[http://www.fjap.org.br/aquarela/japa\\_37a.htm](http://www.fjap.org.br/aquarela/japa_37a.htm)> Acesso em: 22 Ago. 2011.

Japão, onde dançou *Quimera* e *O Olho do Tamanduá*. O Tamanduá da peça hospedou-se na casa de Kazuo Ohno, um dos grandes mestre do Butô. Foi uma passagem simbólica, pois Kusuno, que participou ativamente dos movimentos de vanguarda no Japão dos anos 60, trouxe para o Brasil as sementes do Butô, na década seguinte. A Cia. Tamanduá, fundada em 1995, trabalha na fusão das linguagens de teatro e dança, valorizando as manifestações de identidade corporal, através da busca das memórias escondidas de cada um, e da escuta da memória coletiva ancestral. Nos infinitos ciclos de resgate e recriação da lembrança presente no corpo, os dançarinos procuram novas configurações. O espetáculo que abre a temporada é *Quimera*, criado em homenagem à mulher de Kusuno, Felicia Ogawa. Memórias e realidades da condição humana, num ambiente hospitalar: vida e morte, transformações e retornos.<sup>5</sup>

Segundo Greiner (2004), Takao, no início, não denominava seu trabalho de Butô e também nos recorda que a vinda do Butô para o Brasil, com Kazuo Ohno, deu-se no mesmo ano em que, no Japão morria Hijikata:

Sem classificar o que fazia, Takao começou a trabalhar com artistas brasileiros de áreas diversas (dança, teatro, artes plásticas...) mostrando, aos poucos, a proposta mais preciosa do butô: a investigação de como um corpo artista muda de estado, passando de corpo morto a corpo vivo, da aparente imobilidade à ação, do silêncio à palavra encarnada. A recepção foi imediata, uma vez que o país estava fértil de experimentações com mestres como Klauss Vianna, Célia Gouveia, Sonia Motta e toda uma legião de artistas-criadores como J.C.Violla, Umberto da Silva, Mariana Muniz, Vera Sala, Helena Bastos e Denilto Gomes, entre tantos outros. Em 1986, Takao ajudou a organizar a vinda do lendário Kazuo Ohno ao Brasil, firmando os vínculos e propiciando uma armadilha do acaso. No mesmo ano em que a história do butô começava oficialmente entre nós, o Japão enterrava toda uma época de radicalismos, abortando o nascimento de um novo método de formação de novos artistas com a morte de seu mentor, Tatsumi Hijikata. Entre a palavra, a imagem e a carne, o pensamento butô buscava a sua sistematização. É neste tempo-espaço descontínuo, de sombras e acontecimentos insólitos, que parece ter despontado o evento *Vestígios do Butô*. Em primeiro lugar, como uma homenagem póstuma a Takao, apresentando as duas últimas obras do artista. Em segundo, como um exercício teórico-prático de investigação trazendo, entre outros, grandes nomes do butô como Yoshito Ohno e Akira Kasai (primeira geração), com um duo inédito; e Yukio Waguri (segunda geração), famoso pelo CD-ROM que organizou com uma versão pessoal das lições de Hijikata (GREINER, 2004).

A chegada e disseminação do Butô ao Brasil se consolidou com a vinda de

---

<sup>5</sup> Artigo escrito para o jornal Folha de São Paulo em 01/05/2004, disponível em <[http://www.inesboga.com/sec\\_textos.php?id=186&id\\_sec=5](http://www.inesboga.com/sec_textos.php?id=186&id_sec=5)> Acesso em: 22 Ago. 2011.

Kazuo Ohno em 1986; a criação da companhia *Tamanduá de Dança-Teatro*, em 1995; o *Festival Vestígios do Butô*<sup>6</sup>, realizado em 2003, trazendo dançarinos da primeira geração do Butô. Greiner (2004) aponta que a morte de Hijikata anuncia o fim de um possível método, ainda em construção, de uma dança inovadora.

No livro *Butô(s)*, de Odette Aslan, a presença da letra ‘s’ confere pluralidade à dança Butô, uma vez que, “cada artista inventa o ‘seu’ Butô”<sup>7</sup> (2004, na contra capa) pela complexidade de elementos que o envolve. A autora ainda identifica o Butô como sendo mais próximo do gênero performance para os ocidentais, uma vez que Hijikata se “alimentava” das várias artes, literatura, cinema, artes plásticas, teatro, para compôr sua dança. Nesta mesma direção de análise, nas palavras de Gossot “Hijikata percebia as artes do espetáculo e a criação literária como um todo inseparável” (ASLAN; PICON-VALLIN, 2004, p. 247. Tradução Livre).

Como se percebe, inicialmente o Butô causa estranhamento positivo no panorama cênico brasileiro, de modo semelhante como ocorreu no europeu, fato observado em relato de diversos dançarinos Butô, que trocaram a residência japonesa pela europeia em 1970/1980 (SALERNO, 1998, p. 166). Tal impacto da nova dança proveniente do oriente desestabiliza padrões estabelecidos e confirmados do que era até então aceito como dança, deixando espaço para novas conexões e possibilidades, considerando que o diferente, quando tem a força de questionar e transformar, ressoa e propõe a necessidade de um novo equilíbrio. Talvez resida neste espaço entre um equilíbrio e outro, ou seja no desequilíbrio, a mais importante contribuição do Butô para a dança e para o teatro, um fluxo em constante transformação no caos criativo ou, concordando com Greiner (1998), um pensamento em evolução.

Do mesmo modo que no contexto internacional, no Brasil, é indissociável a dança do teatro no Butô. Nesta época, mesmo a companhia Tamanduá de Takao, era composta por artistas da dança, do teatro e da música. A partir de nossa pesquisa,

---

<sup>6</sup> Mais informações sobre o evento disponível em <[http://www.fjisp.org.br/aquarela/cult\\_36b.htm](http://www.fjisp.org.br/aquarela/cult_36b.htm)> Acesso em: 22 Ago. 2011.

<sup>7</sup> Toda tradução do francês para o português do livro *Buto(s)* utilizada para a presente pesquisa, foi gentilmente realizada pelo Prof. Dr. Pedro Alvim do PPG-Arte da UnB.

foi possível reconhecer que não há um consenso entre os autores pesquisados e entrevistados, sobre uma possível classificação entre teatro ou dança, no Butô. Foi possível reconhecer uma influência geral que o Butô causou em ambas as áreas.

Aslan (2004) aponta forte influência do Butô no teatro laboratório de Grotowski, assim como documenta as várias conexões dos grupos de Butô com o cinema, música, pintura, literatura, fotografia e teatro.

Nesta mesma direção de reflexão, a pesquisadora de dança japonesa, a italiana Katia Centonze, em artigo<sup>8</sup>, aponta duas vertentes para a dança feita na contemporaneidade japonesa: a dança Butô e a dança contemporânea, como coisas distintas. Giorgio Salerno (1998) classifica o Butô como dança, já sua conterrânea Maria Pia D'orazi (2001) classifica-o como teatro-dança, Christine Greiner (1998), porém, não entra nesses méritos.

Nas minhas diferentes experiências obtidas com o Butô, realizadas na cidade de São Paulo, nos anos de 1990, e depois na Itália, entre 2003 e 2007, nas aulas e espetáculos, a maioria dos profissionais denominavam-se dançarinos e tratavam o Butô como dança - José Maria de Carvalho, Yoshito Ohno, Atsushi Takenouchi, Minako Seki, Yoko Muroi, Yuko Ota, Tebby Ramasike. Exceções: Kan Katsura, que apontava o Butô como performance, e Gyohei Zaitzu, que dizia não saber dançar.

Para a presente pesquisa, não interessa classificar Butô, acreditando que manifestações artísticas que provocam grandes transformações no panorama cênico acabam indo além das fronteiras, justificando sua própria natureza transformadora. Pautamo-nos em seus fundadores, Hijikata e Kazuo Ohno, que referem-se ao Butô como dança, e reconhecemos, ainda, que se trata de uma “*dança de improvisação por excelência*” (SALERNO, 1998 p. 83. Tradução livre) como aponta Mitsutaka Ishii que dançou com Akira Kasai, Yoshito Ohno, sob direção de Hijikata no início do Butô.

---

<sup>8</sup> *Nuove configurazioni della danza contemporanea giapponese*, artigo publicado no XXIX Convegno di studi sul Giappone, Firenze 22-24 settembre 2005, Cartotecnica veneziana editrice, Venezia Itália.

### 1.3. Jinen Butô de Atsushi Takenouchi <sup>9</sup>



Figura 1- Atsushi Takenouchi em espetáculo *Zero 1*, no evento *Florence Art Factory* na Itália, 2008. Foto: Elena Bennati.

Segundo Fraleig (FRALEIG & NAKAMURA, 2006, p. 129. Tradução livre), Atsushi Takenouchi, nascido em 1962, em Mie no Japão, pertence à terceira geração de dançarinos Butô, seguidor de Hijikata e Kazuo Ohno.

Em entrevista exclusiva<sup>10</sup> para a presente pesquisa, Takenouchi esclarece que Butô está relacionado à manifestação de vida, portanto é possível reconhecer Butô em várias coisas. Takenouchi disse que, quando começou a dançar, não sabia que estava dançando Butô. Em seu percurso, antes da dança se fazer clara e presente, ele tinha, no Japão, uma escola no campo para crianças, onde as aulas eram feitas junto à natureza. Também, quando era adolescente, costumava dançar nos bosques.

<sup>9</sup> Grande parte do material utilizado para a redação dos capítulos 1.3; 1.4 e 1.5, foi obtido através de entrevista exclusiva para a presente pesquisa com o dançarino Atsushi Takenouchi e participação no *workshop* realizado no mês de julho de 2011 na escola de dança SpazioNu, na cidade de Pontedera – Itália.

<sup>10</sup> Entrevista em anexo, p. 111.

Seu primeiro contato com a dança Butô foi através de Bishop Yamada, segundo Salerno (1998, p.133, Tradução livre), Yamada estudou e dançou com Hijikata nos anos setenta, fundou junto à Akaji Maro, o famoso grupo *Dai Rakuda-Kan*, mais tarde fundou sua própria companhia *Hoppo Butoh-ha*, ao qual Takenouchi, em entrevista, diz ter feito parte.

Yamada identificou um ponto em comum entre o trabalho de Hijikata e a companhia *Dai Rakuda-Kan*, o reconhecimento de um fundo espiritual no Butô: “*A coisa mais importante do Butô realizado por Hijikata não foi a gestualidade e os movimentos, nem os aspectos exteriores dos corpos pintados de branco, mas sim o fundo espiritual*” (SALERNO, 1998, p. 134. Tradução livre).

Este “*fundo espiritual*” Yamada coloca como tendo dois sentidos, um como sendo a origem da terra de Hijikata, a cidade de Tohoku, em que o patrimônio cultural e histórico do Japão foi mais bem conservado e, também, uma força expressiva de resistência contra o poder que imperava, no caso dos anos sessenta, com uma gama de imposições que aconteciam no Japão, no pós-guerra, tanto políticas quanto artísticas. Portanto, era preciso “*reconstruir o nosso corpo, para reconstruir a liberdade de nossas vidas*” (SALERNO, 1998, p. 134. Tradução livre). Ao final desta explicação, Yamada reconhece que estes dois sentidos, característicos do Butô, também são universais, pois esta situação pode ser encontrada em qualquer lugar do mundo, e acrescenta:

(...) é necessário desenvolver o trabalho de Hijikata, criar um novo estilo e colocá-lo em prática (...) (Butô) pode adaptar-se às características dos vários povos, permitindo a criação de uma nova forma expressiva, de uma nova forma de arte, diferente da dança Butô conhecida até agora (SALERNO, 1998, p. 134. Tradução livre).

Realmente, podemos observar na dança e no trabalho de ensino de Takenouchi a aplicação da citação de Yamada. Ficam evidentes as origens de Takenouchi, a relação de profundo respeito pelo lugar em que realiza suas oficinas e a consideração pelos diferentes corpos que têm diante de si, enquanto conduz as aulas de dança Butô.

#### **1.4. Atsushi Takenouchi, a vida e seus mestres: Tatsusmi Hijikata, Kazuo Ohno, Yoshito Ohno**

Takenouchi apontou, em entrevista, momentos considerados por ele importantes do Butô:

##### *1- Body Revolution:*

Fase inicial das experimentações de Tatsusmi Hijikata, em que rompe com as tradições das danças Nô e Kabuki e a não aceitação da dança que chega do ocidente;

##### *2- Busca por reconstruir um “espírito japonês”:*

Este vem para entender o mundo contemporâneo, após as guerras, num momento em que a população pobre sofria fome e o país implementava a energia nuclear.

E, neste momento da entrevista, expõe um exemplo de uma família japonesa composta por um casal e dois filhos, com idade em torno de dez anos, em que as crianças, diante de uma situação de fome e, percebendo a dificuldade dos pais para sustentarem à todos, pedem para serem mortas, pois chegaram à conclusão de que nada adiantaria todos morrerem juntos ou, mesmo se apenas as crianças sobrevivessem, logo morreriam por não terem como sustentar-se sozinhas.

A situação limite acima descrita, Takenouchi expõe como exemplo para reflexão sobre o adjetivo *Ankoku* (trevas), que acompanhou inicialmente o Butô, sendo caracterizado como “dança das trevas”; afirma que a treva não pertencia à Hijikata. A situação social do Japão era de treva e a dança de Hijikata pertencia à uma esfera mais irônica e contestadora do momento político em meados de 1960, onde a sociedade podia entender aquela dança como sendo treva e, por sua vez, associava a treva à Hijikata. Mas questiona Takenouchi, quem deu essa treva à Hijikata? Takenouchi nos leva a raciocinar que a treva estava já na sociedade, vítima de uma situação pós-guerra pela qual passava o país, com os problemas causados pela destruição atômica, fome e miséria. Não era possível para aquela sociedade passar ilesa pela experiência do dia 6 de agosto de 1945, dia em que Hiroshima foi bombardeada pelos norte-americanos (GREINER; AMORIM, 2007,

p.129 - 140).

O que propunha Hijikata em sua dança, segundo Takenouchi, “*era entrar em contato com a área invisível de nós mesmos*”, o que propunha Kazuo Ohno era “*mergulhar dentro da loucura de si mesmo*”, mas para a sociedade, em geral, essas eram iniciativas não compreendidas e, ao contrário, repudiadas. Portanto, Hijikata recebeu os adjetivos de maldito, louco, excêntrico, enquanto que, na verdade, de acordo com Takenouchi, Hijikata foi um dançarino consciente do momento político do país e fez de seu corpo uma transparência que refletia tal momento de forma provocativa e inquietante.

Takenouchi reconhece pertencer à terceira geração do Butô e estabelece para a primeira geração a característica de força impactante, a segunda geração como sendo espelho e reflexo da primeira e a terceira como sendo o desenvolvimento do que foi e do que é, e se sente à vontade para olhar para a história do Butô e dizer o que pensa. No fim da década de 70, período em que Hijikata dedicou-se intensamente à coreografia, Takenouchi teve seu primeiro contato com o fundador do Butô, sempre mencionando-o com muito respeito, mas criticando sua rigidez e imposição de formas coreográficas, naquele momento para a companhia *Hopo Butoh-Ha*, na qual Takenouchi fazia parte. Conta ainda que, achando a coreografia inadequada ao grupo, resolveu manifestar a sua insatisfação para Hijikata; este, em resposta, de modo irônico e surpreso com tal atitude, colocou Takenouchi fora da coreografia, dando à ele outra tarefa, a de participar do espetáculo *Takazashiki*<sup>11</sup>, realizado em 1984, mas apenas pulando durante todo o tempo. Assim aconteceu, mais de uma hora em cena, pulando.

---

<sup>11</sup> Informações sobre o espetáculo disponível em: <[http://www.jinen-butoh.com/profile\\_e.html](http://www.jinen-butoh.com/profile_e.html)>. Acesso em: 05 Out, 2011.

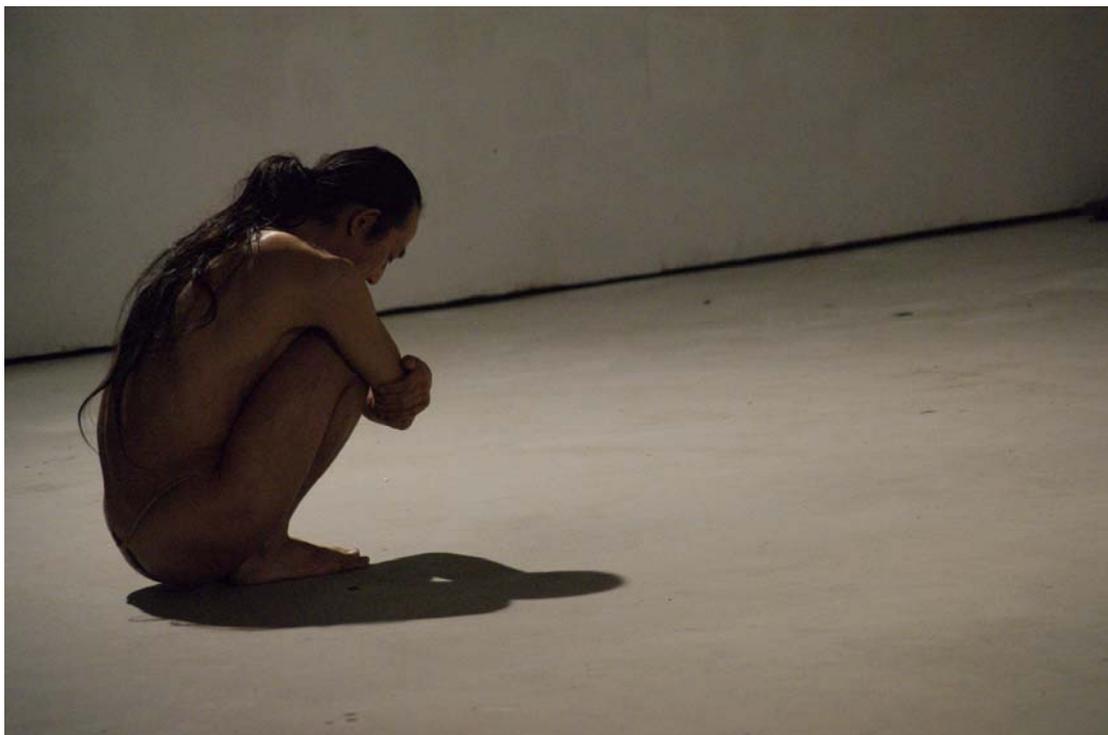


Figura 2- Atsushi Takenouchi em espetáculo *Zero 1*, no evento *Florence Art Factory* na Itália, 2008. Foto: Elena Bennati.

Takenouchi relata que o momento de “enfrentar” Hijikata foi difícil e, ao mesmo tempo, importante para seu percurso artístico, representando uma tentativa de romper com uma hierarquia estabelecida pelas companhias de dança Butô, na qual Hijikata era considerado um “rei”. Seu ato de enfrentar tal hierarquia, dizendo que não concordava com o trabalho que estava sendo feito rendeu-lhe uma certa admiração por parte de Hijikata, pois Takenouchi nos faz compreender que Hijikata escolhia os dançarinos mais fortes e submissos para fazer parte de sua companhia. Portanto, Takenouchi, em 1984, faz seu último trabalho com a companhia *Hoppo Butoh Ha*, e começa a fazer seu próprio caminho na dança.

Takenouchi encontra Kazuo Ohno e Yoshito Ohno (1938- ) no mesmo período em que enfrenta a morte de um grande amigo, que dizia para Takenouchi dedicar-se inteiramente à dança Butô, sendo este uma espécie de último desejo do amigo. Então, Takenouchi começa a questionar a vida e a morte. Também diz ter aprendido sobre como entender a morte e a vida com Kazuo e Yoshito.

Takenouchi relatou em entrevista que Yoshito disse que ele deveria levar a dança Butô para a Europa, não como uma dança cruel ou louca, mas como uma

dança pacífica. Contudo, não deveria ser uma dança necessariamente bonita, e relembra as catástrofes realizadas pelos humanos, como o acidente de Chernobyl ou Auschwitz, por exemplo. Ainda com pai e filho da família Ohno, diz ter aprendido que “a dança Butô não é uma dança das trevas, apesar de parecer, pois dentro da escuridão podemos encontrar a claridade (...).”<sup>12</sup>

Também fala sobre a importância de purificar os sentimentos enquanto se dança, por exemplo, a tristeza, a alegria, a dor. Assim, a dança pode ir além dos sentimentos e o dançarino pode levar o público para vários estados emocionais diferentes.

Além disso, Takenouchi menciona as experiências da vida como uma grande mestra de sua dança. Para ele, estamos sempre aprendendo, o que justifica a sua peregrinação pelo mundo com os *workshops* e danças que realiza junto à sua companheira Hiroko Komiya, percussionista e vocalista de seus trabalhos, tanto em aulas como nos espetáculos.

Ainda sobre o aprendizado da dança a partir da vida, completa:

(...) (Butô) você já fez, na sua época de bebê, por exemplo, já está no seu DNA. Fora do balé clássico, fora da dança moderna, fora da dança popular, nós já temos dança (e aperta o braço como se a dança estivesse debaixo da pele) e isso nunca foi preciso ser ensinado dentro do útero da mãe, no período em que se é criança ou em alguma experiência da vida, essas coisas antigas vem de dentro de você para fora, isso já é Butô. (...) cada pessoa tem o seu próprio Butô<sup>13</sup>.

Nas palavras acima é possível constatar na dança disseminada por Takenouchi um caráter aberto de possibilidades de desenvolvimento, ampliando o Butô para além de corpos ou estilos determinados. Para a presente pesquisa também consideramos as possibilidades de variação e desenvolvimento que a dança Butô investiga apontando para as experiências do artista que a faz, num diálogo direto com a vida.

---

<sup>12</sup> Em entrevista, p. 120 no anexo deste trabalho.

<sup>13</sup> Trecho da entrevista concedida para a presente pesquisa na p. 114 do anexo.

### 1.5. Princípios de Jinen Butô



Figura 3-Atsushi Takenouchi no espetáculo: *Injured birds just looking at the sky*, Itália, 2005. Foto: Gabriele Termine.

O respeito em forma de gratidão pelo lugar que o recebe, seja para dançar ou fazer dançar, e a consideração pela diferença da dança, um dos aspectos que podem parecer irrelevantes, mas que é muito presente em seu comportamento e constitui uma característica fundamental para se entender que Jinen Butô transcende os palcos, tornando-se um modo de viver, que Takenouchi dissemina por onde passa. Em sua aula não há imposição de formas. Ao contrário, há uma busca para a liberação da expressão dos corpos e sua transformação em dança.

Palavras de Takenouchi, sobre Jinen:

Em Todas as coisas vive Deus – O fluxo do rio universal que abraça o sol, a lua, e a Terra que é a origem do nascimento de toda a natureza, incluindo o homem. Deus vive dentro do homem, plantas, animais e em todas as coisas que o homem faz. Jinen é a palavra que descreve o universo, sua origem e curso natural. Todas as coisas estão ligadas à este rio e compõem o rio de Jinen. O homem geralmente recebe formas bonitas da natureza, como as plantas ou animais. Entretanto a respiração do planeta também contém forças destrutivas. O vórtice do rio universal abraça toda vida e morte, luz e escuridão. Isso é Jinen. Não há nada que o homem possa fazer. Após o terremoto, tudo o que eu pude fazer foi viver junto com as pessoas que tinham encontrado com a vida e a morte,

e rezar e dançar com elas. A visão Jinen da natureza (apud FRALEIG; NAKAMURA, 2006, p. 131. Tradução livre).

Jinen é a respiração da Terra, também pode ser entendida como natureza, mas vai além, segundo Takenouchi, Jinen é uma palavra japonesa antiga utilizada para designar todo o ambiente, sem distinção entre coisas naturais e artificiais:

Jinen é tudo, por exemplo, (pega um celular) esse celular também é Jinen, essa cerveja (risos) também é Jinen. Natureza é mais restrito, quer dizer montanha, uma bonita flor, há uma diferença entre coisas artificiais e naturais. Coisas naturais são natureza e no Japão todo o ambiente é Jinen, todo o ambiente<sup>14</sup>.

Podemos perceber na dança Jinen Butô, de Takenouchi, improvisações em constante relação com todo o ambiente, a partir da experiência por ele vivenciada no local em que dança.

Ainda para explicar Jinen, durante as aulas ele conta sobre um poeta japonês que amava uma árvore enorme e seu amor era tamanho que dela não podia afastar-se. Tendo que sobreviver, chamou amigos para viver em torno dela, assim surgiu um vilarejo que depois tornou-se uma pequena cidade.

Em visita ao local, Takenouchi diz ter ouvido do poeta a seguinte lição: “*Se você olha para a árvore, a árvore olha para você*”. A partir disso, a prática de dançar com as árvores para Takenouchi tem o significado de refletir sobre a existência.

Em japonês a palavra *Ki*<sup>15</sup> serve para designar árvore e energia, assim, Takenouchi propõe olhar para árvore, contemplá-la e receber sua energia que diz atuar de forma circular. A transformação que a árvore opera com o ar, as raízes que se alimentam da água da terra, a mesma terra que recebe corpos mortos e que os devolve em formas variadas de vida e que a árvore transforma em seiva e faz correr entre o tronco para nutrir as folhas que, mais tarde cairão e comporão novamente a terra, dissolvendo-se em partículas de acordo com as estações do tempo.

Takenouchi diz: “*o corpo sai da terra e volta pra terra, o corpo é um*

---

<sup>14</sup> Em entrevista, p. 111 no anexo deste trabalho.

<sup>15</sup> “Ki” intensidade, força vital. Nas artes marciais é usado em relação à respiração, *Ki* é inspiração e *Ma* é relaxamento e expiração. Mas *Ki* também pode ser considerado técnica, arte, habilidade como aparece em *Ka* (canto) *Bu* (dança) e *Ki*, formando a palavra para o teatro *Kabuki*. (GREINER, 1998, p. 100).

*presente da terra.*”<sup>16</sup> Para ele, há uma ligação entre todos os elementos que estão sobre o planeta, o homem é parte da natureza, é feito de terra. Então o que é o corpo? E, pergunta ainda, quem está dançando?

E continua, o fato de o homem possuir um cérebro mais desenvolvido do que o dos outros animais, o levou para o esquecimento desta origem. Assim, pudemos perceber que a sua proposta de dança tem uma finalidade de resgatar essa ancestralidade, usando como exemplo, dançar animais e vidas marinhas. Isso envolve uma particularidade da dança Butô, em que o dançarino dança ou é dançado. Segundo Takenouchi, na maioria das vezes, estamos dançando e não sendo dançados e que, quando estamos dançando com o cérebro, a possibilidade de manifestação predominate é a do ego. Portanto, há menos espaço para a manifestação de outras formas de vida arquivadas em nossa memória corporal, impregnada na pele, medula óssea, sangue, osso, músculo e respiração.

È possível perceber que muito do discurso artístico de Takenouchi gira em torno de uma preocupação social, no sentido de questionar valores vigentes que podem levar à excessos e padronização de corpos com modelos ideais. Sua dança e seus ensinamentos de dança vão questionar isso.

Também tem valor relevante a atenção que Takenouchi direciona para a realidade universal da vida e da morte, diretamente refletida no corpo do ser humano, principalmente quando questiona o que é o corpo.

---

<sup>16</sup> Informação verbal obtida durante o workshop de Jinen Butô de Atsushi Takenouchi, em julho de 2011.

## CAPÍTULO II

### 2.1. Improvisação

Para refletirmos sobre improvisação, cabe olhar para a dança e fazer referência aos dançarinos e coreógrafos que marcaram o final do século XIX e início do século XX, Isadora Duncan (1877-1927), Loie Fuller (1862-1928), Ruth St. Denis (1878-1968), Rudolf Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973), com inovações e conteúdos que extrapolaram suas épocas ressoando na arte da dança contemporânea, neste caso mais especificamente na improvisação em dança em que se insere este trabalho. De acordo com o filósofo Agamben (2010), para quem a contemporaneidade:

é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGANBEN, 2010, p. 59).

Essa particularidade da relação que se tem com o tempo, o modo como vivemos sua percepção, também será importante para a definição de improvisação na dança a que se refere o dançarino norte americano criador do movimento que originou o *Contato-Improvisação*, Steve Paxton (1939- ), ao qual introduziremos mais adiante.

Assim tomando distância no tempo, encontramos em Isadora Duncan, em seu livro *Minha Vida* (1989), relato de que ela se colocava imóvel durante horas para que se manifestasse o impulso interno que originaria o movimento para dançar. É também ela quem vai colocar os pés no chão, sem as sapatilhas e proliferar em seus ensinamentos movimentos livres.

Segundo Silva (2002), Isadora Duncan, dançarina norte americana, buscou uma “pausa absoluta”:

Para Isadora, a pausa absoluta ocorria por meio da união entre “ser interior” e o “meio físico”, produzindo uma comunicação final entre essas duas esferas. Agindo assim, o artista atingia sua essencialidade expressiva através de um impulso corporal primordial que, muitas vezes, tinha como clímax uma catarse convulsiva (SILVA, 2002, p. 289).

A autora também enfatiza a mudança técnica promovida por Duncan ao deslocar “o centro do controle do movimento da base da coluna, utilizado no balé

*clássico, para a parte superior do peito, do plexo solar, ou seja o centro das emoções*” (SILVA, 2002, p. 301). Assim o movimento dos braços e das mãos ganharam maior atenção do que o movimento das pernas.

Contemporaneamente à Isadora Duncan também Loie Fuller dançarina alemã, fazia experimentos com o uso de tecidos e aproveitava a iluminação teatral para criar efeitos cênicos, concebendo “*o movimento como visualização do espaço*” (SILVA, 2002, p. 289), ou seja, a visualização do espaço neste caso, como o que se apresenta diante daquele que vê, a imagem da dança em si na cena.

Segundo o ator, professor e pesquisador Bonfitto (2002) a dançarina influenciou e foi influenciada pela *art nouveau* e pelo impressionismo e “*considerada a musa do simbolismo com suas coreografias interpretadas como expressão de ideias e processos mentais*” (BONFITTO, 2002, p.113).

Ruth St, Denis dançarina norte americana, concebeu sua dança e ideias pedagógicas sobre a mesma, a partir de uma filosofia oriental por ela construída, sem nunca ter saído do ocidente. Fundou junto ao seu marido Ted Shawn a escola Denishawn (1915-1931) nos Estados Unidos, justificando a “*necessidade de um ensinamento mais livre e flexível*” (in BERNARDI, 2006, p. 28. Tradução livre). O pesquisador italiano de dança, Bernardi (2006, p. 30) vê o orientalismo de St. Denis como sendo uma busca por uma liberdade de criação individual, uma necessidade de provocar uma mudança nos dançarinos ocidentais e para isso ela unia esta busca à uma realização espiritual da pessoa, segundo Bernardi “*para St. Denis e Shawn, como para os coreógrafos da dança moderna americana que saíram da escola Denishawn, a dança era um ponto de vista*” (2006, p. 30. Tradução livre).

Em 1917, St. Denis escreveu sobre a autonomia que pretendia com sua escola: “*Ted Shawn e eu acreditamos que ser nós mesmos é melhor do que ser o mais inteligente imitador de qualquer outro*” (in BERNARDI, 2006, p. 28. Tradução livre).

O slogan maior que se propagava sobre a escola era de que não havia um método único e sobre isso escreveu Shawn:

A arte da dança é muito grande para ser reduzida dentro de um único sistema, uma única escola, um único estilo. A dança, ao contrário, inclui todos os movimentos rítmicos que os homens de todas as etnias em todos os períodos da história do mundo, usaram para se exprimir (in BERNARDI, 2006, p. 28).

Além das contribuições sobre liberdade criativa e autonomia, St. Denis também vai trazer a ideia da imobilidade como grau zero da dança, como quietude, vazio, um repouso que contém toda possibilidade de movimento e em sua escola de certa maneira buscava uma identidade para a dança norte americana (BERNARDI, 2006, p. 30).

Rudolf Laban húngaro, pesquisador, filósofo da dança e arquiteto, entre outros legados para a dança, reconheceu nos impulsos internos do corpo um passo importante para a tradução da expressão do mundo interior do homem para o mundo exterior; sugeriu o pensar por meio de movimentos e não por meio de palavras, definindo o pensar por movimentos como sendo “*um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada*” (LABAN, 1978 p. 42). Segundo Laban este tipo de pensamento se prestaria a orientar o homem em seu mundo interior “*onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar*” (LABAN, 1978, p. 42).

Já a dançarina Mary Wigman, que foi aluna de Laban e ícone da dança expressionista alemã, considerada “*a mais livre de qualquer convenção que não favorecesse a expressão individual*” (SILVA, 2002, p. 292) para quem o elemento *espaço* aparece como agente de grande influência na expressão do movimento, sendo um fator externo ao corpo do dançarino, porém como se tivesse vida própria e repercutisse no corpo fazendo-o dançar. A busca por uma transcendência, liberdade do espírito em relação ao corpo e o tema da morte foram recorrentes em sua dança, reforçados pelo uso da máscara “*na busca de uma metáfora corporal estruturada através de uma movimentação mais narrativa, sugestiva e imaginativa*” (SILVA, 2002, p. 321).

Assim podemos observar uma vertente inovadora da dança nesta época que vai voltar os olhos para o interior de quem dança e estabelecer relação com o ambiente circundante de maneira investigativa e propositiva de novas formas de manifestar a dança, influenciando-a de maneira absoluta.

Ao discutirmos improvisação em dança podemos reconhecer nestes nomes expoentes contemporâneos, considerando a perspectiva trazida por Aganbem (2010), pois nas contribuições destacadas acima para a dança, é possível perceber princípios equivalentes para a improvisação, destacando alguns temas:

- a imobilidade como ponto de partida para a dança ou sendo já a própria dança;
- a liberdade de movimentos;
- os impulsos que originam o movimento provenientes de um pensamento que reflete ocorrências da mente do sujeito;
- o espaço que faz e é a dança do dançarino;
- a expressão individual como fonte criadora da improvisação, podendo estar ligada à uma transcendência espiritual ou meditação;
- uma visão experimental da cena;

Princípios que reconhecemos estar ligados à percepção do dançarino ao mesmo tempo em que caracteriza-se por ser uma arte que lida com a imprevisibilidade, em que a instabilidade pode imperar, mas, paradoxalmente, deixa pistas de como fazê-la, não igual, mas aceitando a diferença e o momento presente, ou seja, improvisar é algo que se experimenta, antes de explicar.

Segundo Bondía (2001), a experiência é algo que se prova e que “toca” o sujeito que a vive, ou seja, o sujeito sofre a experiência de modo a ser transformado por ela. O autor relaciona a experiência à paixão:

o sujeito passional não é agente, mas paciente, mas há na paixão um assumir os padecimentos como um viver, ou experimentar, ou suportar, ou aceitar, ou assumir o padecer que não tem nada a ver com a mera passividade (...) (BONDÍA, 2001, p. 26).

Para isso, fatores como o tempo, a percepção e a entrega ao que se experimenta, são fundamentais para a captação do vivido, assim vemos a improvisação em dança na perspectiva deste tipo de experiência.

Ao pesquisarmos a improvisação, afrontamos o desafio de escrever sobre a mesma, sem a pretensão de esgotar o tema ou reduzi-lo à uma única possibilidade, entretanto, um ponto de vista fez-se necessário e aqui o descrevemos.

A partir dos estudos realizados durante a pesquisa, de um modo geral na dança podemos reconhecer, basicamente, dois tipos de improvisação: 1) a improvisação como elemento para compôr coreografia; 2) como estrutura, gerando a composição instantânea.

Na improvisação utilizada como elemento para composição coreográfica, impera o resultado final, a coreografia. Portanto, a improvisação é, neste caso, um

meio para se chegar à um fim.

Já na improvisação estruturada, segundo a pesquisadora e professora de dança Zilá Muniz:

A improvisação estruturada é uma ferramenta que passa a ser utilizada, ou evidenciada, a partir de experiências da dança pós-moderna americana, a vanguarda da dança da década de 60. Diz respeito ao ato de originar e executar simultaneamente o movimento dentro de propostas assentadas (MUNIZ, 2004, p. 8).

A autora enfatiza que a improvisação estruturada começa a ter maior relevância na década de 60 com os experimentos de Anna Halprin, do grupo *Judson Dance Theater*, inicialmente com Simoni Forti, Ivone Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, para quem o processo de criação ganha maior evidência do que o produto final (MUNIZ, 2004, p. 8).

O grupo *Judson Dance Theater*, é visto como o movimento norte americano de vanguarda que inaugura a pós-modernidade na dança, teve o seu início em 1962 com uma apresentação de três horas de duração na igreja “Judson Church” em que envolviam dançarinos e não dançarinos, a dança era também entendida como qualquer espécie de ação, expandindo os limites da mesma, rompendo com o conceito formal de espetáculo (SILVA, 2008, p. 439).

Este momento destaca-se como o surgimento de uma “nova dança”, em que seus participantes, experimentavam novos caminhos de expressão, privilegiando o processo artístico mais do que o resultado final.

Neste período, muitos dos dançarinos supracitados faziam aula com o compositor musical Robert Dunn que, por sua vez, foi influenciado pelo músico John Cage. Dunn “*se interessava mais pelas formulações de idéias guias, do que pela sequência de movimento em si*” (MAZZAGLIA, 2007, p. 37. Tradução livre).

Neste mesmo sentido, a dançarina e pesquisadora de dança Anna Halprin destaca o processo artístico que se vive e a criação de ideias condutoras para a dança. No início a artista tem a intenção de romper com a dança moderna, importa ressaltar que Anna Halprin foi aluna de Marta Graham<sup>17</sup>, estilo de dança vigente nos Estados Unidos do início de 1950, portanto começou suas experimentações dando à elas o nome de improvisação (PORATH, 2012, p.70).

Halprin reuniu em suas aulas de dança toda geração de vanguarda norte

---

<sup>17</sup> Dançarina norte americana e grande expoente da dança moderna, estudou na escola Denishawn sendo aluna de Ruth St. Denis.

americana presentes no grupo *Judson Dance Theater*, dançarinos que mais tarde desenvolveram seus próprios trabalhos.

A dançarina e coreógrafa Simone Forti, que participou deste momento de vanguarda e para quem o processo se faz evidente nas propostas de improvisação, sendo tão importante quanto o resultado final, em seu livro *Handbook in Motion* (1974), escreve de modo bastante peculiar suas experiências de improvisação, mesclando à escrita desenhos inspirados a partir de improvisações, assim como publica seu diário escrito à mão muitas vezes ininteligível, também encontramos algumas fotos de apresentações junto com descrições destas. Ainda no livro relata que em 1956 aos 21 anos conheceu Anna Halprin e encontrou nela sua grande mestra de dança:

A partir do primeiro dia de aula com Anna eu soube que queria estudar com ela. Foi a primeira vez que uma professora conseguiu capturar a minha imaginação e a primeira vez que eu descobri que queria continuar dançando sempre e muito (FORTI, 1974, p. 29. Tradução livre).

Assim, Forti sob influência de Halprin, desenvolveu seu trabalho inventando novas formas de estruturas para improvisar, como por exemplo quando cria:

(...) os jogos com regras, que seria a definição de normas comuns que enquadram e guiam a improvisação em dança com a finalidade de romper com hábitos corporais assimilados, definindo ao mesmo tempo, uma moldura que estimula a criação (MAZZAGLIA, 2007, p. 34. Tradução livre).

Portanto, a improvisação em dança passa a ser usada não apenas como elemento para a composição coreográfica, mas ganha a cena, é o próprio espetáculo.

Na improvisação estruturada temos regras estabelecidas entre os dançarinos, deixando espaço para o acaso, gerando também a improvisação como composição instantânea.

A composição instantânea é um conceito recente em que predomina o ato de improvisar em cena: “*também conhecida como improvisação em dança como performance: aparece no início dos anos 90*” (MUNIZ, 2004, p. 9).

Sobre a composição instantânea ou improvisação em dança, assim escreveu a pesquisadora e dançarina Cleide Martins:

Os movimentos são realizados pelo corpo que dança no momento de sua execução, mas sem obedecer a nenhuma seleção prévia de frases ou seqüências de movimento, como nas coreografias. Neste caso, podemos acrescentar que o tempo para a aprendizagem da programação de movimento é substituído por um tempo para a aprendizagem da técnica

de usar as informações do corpo em combinações que buscam evitar a repetição. A forma dessa dança deve emergir no momento da ação. Vamos chamar a esta forma de organização de dança não planejada de improvisação em dança. A improvisação em dança, muitas vezes, é utilizada pelo coreógrafo como ferramenta de organização de seus movimentos que, depois, ele transforma em coreografia. Mas, a improvisação em dança pode ser tomada como uma forma e não uma ferramenta de organização do Sistema Dança, podendo ser considerada, também, como um tipo de espetáculo e não somente como um meio de produzir material para coreografias (MARTINS, 2002, p. 36).

Portanto, entendemos que, na composição instantânea o corpo do dançarino e todo o conhecimento e vivência que este tem em dança e na vida, são submetidos à favor da cena no momento de improvisar, utilizando a estrutura da improvisação como suporte para que a dança aconteça.

Numa estrutura de improvisação, pode-se estabelecer regras espaciais, definir o tempo em que os dançarinos improvisarão em cena, estabelecer o uso de música ou silêncio entre outras regras. Assim, o dançarino deixa acontecer a sua dança, concentrando a sua atenção em diferentes elementos, tais como espaço, tempo, sensações do corpo, imagens, níveis, relações, entre outros, que podem ser explorados durante toda a improvisação, dentro das referidas regras.

A dança que se dá numa improvisação estruturada, diante do público é a composição instantânea.

Para esta pesquisa, pautamo-nos na composição instantânea, ou improvisação em dança, pela sua conexão direta entre arte e vida, em que o tempo real da cena, o “aqui agora” da performance interfere na dança do improvisador. E é neste tempo real, compartilhado entre dançarino e público, que se dá a criação da dança, sendo possível perceber a vida imbricada na arte, de modo latente:

O quanto é possível viver o cotidiano de forma programada? Será possível? Será que a maioria das pessoas acreditam em tal programação? Se os dois elementos mais importantes da vida, nascimento e morte, não podem ser totalmente programados, o que dirá o decorrer do tempo existente entre eles. A dança não existe dissociada da vida (CUNHA, 2010, p. 104).

A improvisação na dança comporta a fugacidade de ser feita no instante e leva a marca do imprevisto em sua composição, assim como a vida de cada um imbuída de experiências.

Steve Paxton<sup>18</sup> (1987), em artigo dividido em seis sessões, nomeia cada uma

---

<sup>18</sup> Dançarino e pesquisador de dança norte americano, criador do movimento que originou o *Contato-*

delas como se fossem fragmentos de uma possível definição para improvisação, unindo os nomes de cada sessão temos: “*Improvisação é uma palavra para algo que não pode conter um nome*” (p. 125-129. Tradução livre). Relata que a forma mais popular de improvisar seria dançar no tempo da música improvisando, mas amplia a noção de tempo, sendo a mesma remetida à uma dimensão que inclui os sentidos e sua relação com a gravidade.

Para cada sessão do artigo aborda desde os sentidos operando em nosso cotidiano, a linguagem e sua relação com as artes, cita Duchamp<sup>19</sup> como sendo um marco referencial para a arte e precursor da vanguarda artística dos anos de 1960 e por fim propõe um pensamento ampliado sobre a noção de tempo na dança.

Alerta para estudos que apontam uma perspectiva de mais de 25 sentidos diferentes que podem fazer parte do organismo atuando na percepção da pessoa, contribuindo para acrescentar ao que se aprende em geral, que seriam apenas os cinco sentidos básicos visão, audição, tato, olfato e paladar. Paxton ainda aponta para uma complexa imbricação do ato de perceber, sobretudo considerando a subjetividade da experiência dos sentidos em cada acontecimento ligada ao fator gravitacional ao qual todo organismo vivo está sujeito; propõe que os sentidos funcionam em sintonia com a gravidade.

Sugere também, como sendo sentidos diferentes as sensações de ser, a sensação da gravidade e dos músculos do corpo em repouso. Considera a percepção do tempo intrínseca à gravidade e alude para que outros sistemas do corpo, como por exemplo o endócrino, podem influenciar na percepção que temos de tempo segundo seu estado, acelerando ou retardando a percepção do mesmo.

Conclui que improvisação, a partir da definição do dicionário seria: “fora do tempo” e propõe que se interprete isso de modo a descartar a noção do tempo de relógio, “*e equiparar o tempo à experiência humana de duração, isso quer dizer as experiências acumuladas durante a vida, então “este tempo” significará o que nós nos tornamos*” (PAXTON, 1987, p. 129. Tradução livre).

Deste modo reconhecemos que se dança e vida coexistem na improvisação

---

*Improvisação*. Em 1972 apresentou a dança *Magnesium*, como resultado de uma oficina em Ohio na *Oberlin College*, evento em que muitos dançarinos consideram o início do *Contato-Improvisação* (Pizarro, 2011, p. 31).

<sup>19</sup> Marcel Duchamp artista francês visto como uma das figuras mais influentes da arte do século XX, inventor do *ready-made* quando em 1912 monta uma roda de bicicleta sobre um banquinho de cozinha, foi também líder do movimento dadaísta. (CHILVERS, 1996).

de modo à influenciarem-se mutuamente, a presença corporal e as escolhas do dançarino tomam o primeiro plano nesta dança de improvisação ou composição instantânea.

A partir desta pesquisa constatamos que improvisar em dança é elaborar e reelaborar constantemente tudo, tomar decisões, transformar, prosseguir, seja como for, dar-se às pausas, respirar e perceber o momento que se vive, que se dança, assim vem à tona a singularidade desta arte, de ser feita a cada instante.

De acordo com a dançarina e pesquisadora norte americana, Melinda Buckwalter:

Se uma dança é efêmera, pelo menos, é repetível, mas uma dança improvisada tem a possibilidade de mudar de momento a momento o que torna difícil falar ou escrever sobre a mesma. Como espectador, você pode dizer o que é que você acabou de ver na improvisação, mas será diferente da próxima vez. Como é que vai ser diferente, e o que permanece o mesmo? Improvisação está mais relacionada à emoção do *não saber* o que será o próximo momento ou a próxima vez (BUCKWALTER, 2010, p. 3. Tradução livre).

Apesar do desafio de escrever sobre improvisação em dança, acreditamos ser possível destacar pistas sobre possíveis processos para improvisar. Mantemos longe o discurso de que a improvisação em dança seja sinônimo de qualquer coisa; ao contrário, improvisar significa mergulhar em processos de resignificação, percepção, escolhas e ações também intencionais.

Geralmente os profissionais da dança que têm seu trabalho na improvisação, possuem variados modos de criar, sendo um campo vasto e, segundo Buckwalter *“pode até parecer que há um modo certo de improvisar, mas isso é definitivamente impossível na improvisação, onde a escolha e a possibilidade reinam”* (2010, p. 3. Tradução livre).

Partindo dos elementos escolha e possibilidades, entendemos que a escolha pressupõe um ato de seleção entre duas ou mais coisas. Para que haja escolha é preciso se ter conhecimento dos elementos a serem escolhidos, para isso é preciso voltar-se para dentro do corpo e perceber onde começam as possibilidades de escolha. Tal escolha, neste caso, está diretamente relacionada ao movimento corporal. Como por exemplo, quais as articulações envolverão os movimentos? Qual a trajetória do corpo no espaço?

Ainda que não se pense em nada disso, as possibilidades de movimento e trajetória podem ser infinitas, portanto, se o dançarino não escolhe conscientemente

no momento, algo escolhe por ele e este algo continua sendo ele. Enfatizando: continua sendo ele a escolher. Deste modo, acreditamos que uma das chaves para a improvisação está na percepção. Segundo o fisiologista inglês do início do século XX, Charles Sherrington (apud MARÇAL, 2009), a percepção compreende o conjunto das capacidades exteroceptivas, interoceptivas e propioceptivas. Sendo:

- A capacidade *exteroceptiva* corresponde à percepção de todos os estímulos vindos do exterior, ex: sensações de frio e calor, os sons do meio ambiente, a pressão de outros corpos, os estímulos visuais etc.;
- A capacidade *interoceptiva* corresponde às sensações trazidas ao consciente do interior do organismo. Por exemplo: a sensação de fome ou sede, de estar saciado, de desejo sexual sem estímulo exterior, etc.
- A *propriocepção* pode ser descrita como a percepção total das posturas, posições e movimentos que temos do nosso corpo, quer ele esteja parado ou em movimento. Esta percepção nasce da excitação dos receptores localizados na pele, nas cápsulas articulares, nos músculos e tendões musculares e no labirinto; da análise dos impulsos nervosos sensitivos para os centros nervosos superiores. Portanto, esta atividade permite percebermos a posição e o movimento de cada parte do corpo, bem como a força desenvolvida nas contrações musculares.

A autora Mônica Marçal (2009)<sup>20</sup> ainda explica no decorrer do artigo que o processo de organização do corpo em relação à postura, atitude e movimento ocorre, muitas vezes, de modo semiconsciente, segundo padrões, hábitos, situações ou escolhas e que “*se ficarmos atentos poderemos perceber nossas atitudes tomadas através da propriocepção*” (MARÇAL, 2009, p. 4).

Nesta pesquisa, queremos dizer que para improvisar o dançarino, ao conectar-se com seu interior, deve estar focando sua atenção especificamente na percepção como um todo, para relacionar-se com o espaço quando improvisa. A partir do foco da atenção na percepção, abre-se um espaço de possibilidades para suas escolhas. Espaço de possibilidades, que encontra-se na percepção e na relação com o espaço externo, podendo tratar-se do espaço físico onde se dança, o corpo de

---

<sup>20</sup> Professora do curso de teatro do IFCE (Instituto Federal do Ceará).

outro dançarino, objetos de cena, o público, entre outros.

Portanto, quando a possibilidade encontra-se calcada no que diz respeito à tudo que é externo ao corpo do dançarino resulta no imprevisível, ou seja, o resultado da relação do dançarino com o espaço externo ao corpo é imprevisível, pois não depende apenas de suas próprias escolhas.

Por outro lado, o espaço de possibilidades pode dizer respeito ao espaço interno do dançarino, ou seja, o corpo, assim pode estar mais próximo de uma previsibilidade segundo o desenvolvimento da atenção deste profissional ao que diz respeito à percepção.

Deste modo, o trabalho de conhecer o corpo que dança faz-se necessário para a dança de improvisação.

Com as palavras espaços externos e internos, não pretendemos sublinhar fronteiras ou dualidades, ao contrário, delinear um espaço em que interno e externo fazem parte da percepção como um todo. Apenas não ignoramos a pele, maior órgão do corpo humano que, entre outras funções, delimita um espaço biológico e que contribui na manutenção da integridade do organismo, ao mesmo tempo em que possibilita sua relação com o universo ao redor.

Em sentido semelhante o filósofo de dança Gil (2004) propõe o *espaço paradoxal*, espaço em que o corpo se estende através da pele e não há uma dissociação entre espaço e corpo na cena que:

é investida de afetos e de forças novas, os objetos que a ocupam ganham valores emocionais diferentes seguindo os corpos dos atores. Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço (Gil, 2005, p. 47).

Investigando as afecções que, como propõe o autor faz a pele tornada espaço, verificamos que da perspectiva da pele temos a percepção tátil, e que nos interessa para a improvisação, menos o que se vê e mais o que se sente.

Através da pele sentimos, entretanto, através da audição e da sensação do movimento, segundo o estado em que nos encontramos em determinado momento, por exemplo, também podemos concluir que sentimos algo. Portanto trazemos uma proposta de deslocamento do foco principal da atenção, que geralmente encontra-se no sentido visual, para um sentido perceptivo mais amplo, que segundo Paxton

(1987, p. 127) envolve toda atenção do corpo com cada sentido atuando de modo imbricado, e porque não arriscarmos a sensação de ser, que o autor propõe como sendo um dos sentidos do corpo humano? Uma vez que podemos relacionar o sentido visual à sensação de distanciamento e a sensação de ser como um sentido de proximidade, trazemos então o estudo para uma perspectiva próxima, íntima. A partir desta perspectiva, o que acontece na criação do dançarino ao improvisar? Não se trata de dispensar a visão, mas de atentar para a supremacia de apelos visuais a que somos submetidos com maior intensidade num âmbito geral, influenciando a criação artística.

Sobre a concentração do apelo visual, vigente em nossa época atual, Débora Bolsanello (2010 p. 22), educadora somática, localiza no período histórico do renascimento o início da valorização do sentido visual na sociedade, a partir da invenção do telescópio, proporcionando uma maior autonomia da medicina em relação à religião, a partir da dissecação de cadáveres, onde o ser humano “olha pra si” e a noção de indivíduo passa a ganhar maior força. Por outro lado, a autora também aponta para o início do corpo relacionado à imagem visual, criticando o modo exagerado de tal relação, por vezes pernicioso ao gerar apelos consumistas, que acabam por ditar moda e que impõem de certa forma, uma tipificação ideal de corpo para a sociedade.

Quando propomos uma dança de improvisação que desloca o foco da atenção para outros sentidos, mas sobretudo sem eleger predominâncias, a imagem ideal de corpo ou dança passa a não mais existir. A imagem permanece, mas como resultado da percepção e relação do corpo no espaço, pontuando a singularidade de cada dança, como por exemplo a dança Butô, em que a imagem aparece como uma espécie de “elo dissolvente” entre as fronteiras interno e externo, visível e invisível, sem a prevalência de um sentido específico ao mesmo tempo em que encontrar-se diretamente relacionada com a intimidade do dançarino, ou seja a sua percepção.

## 2.2. A improvisação no Butô

O Butô aparece no panorama das artes cênicas, contrastando com as características de imitação e repetição de passos, vigentes na dança clássica ocidental e na dança tradicional japonesa em que a imagem está ligada a formas pré-determinadas de passos codificados de dança, estabelecendo uma distinção nítida entre corpo e imagem. Neste caso, o corpo está a serviço da imagem, sendo o corpo visto como suporte para o símbolo representado pela imagem, que por sua vez é moldada, pré-determinada (passos de dança e posturas “x” ou “y”) e repassada através de gerações.

Em sentido contrário a este uso, no Butô o movimento não vem atrelado a passos específicos nem mesmo busca uma codificação, cada dançarino desenvolve sua própria dança, no caso de Takenouchi, por exemplo, com a atenção na percepção do corpo e nas imagens que produz ou percebe no espaço.

Não nos cabe nesta pesquisa tentar definir a improvisação na dança Butô, uma vez que cada dançarino tem o seu procedimento artístico, segundo Aslan (2004). Mas apontamos algumas contribuições do Butô para a improvisação, como, por exemplo, o uso da imagem na improvisação, entendendo a imagem como um processo percebido ou produzido pelo dançarino, estando presente em seu pensamento enquanto este improvisa. Sua presença física compõe-se também de imagens, uma vez que a mente faz parte do corpo. Assim, concordando com Greiner:

(...) não se pode restringi-lo (butô) a uma manifestação local (causada pelo pós-guerra no Japão), a um estilo ou anti-estilo de dança (para contrapor as tradições ocidentais e orientais) e, muito menos, a uma espécie de instrumento terapêutico de auto-ajuda ou auto-conhecimento. Não se trata de olhar o próprio umbigo. Do modo como foi concebido, parece mais apropriado entender butô como um campo de conhecimento e uma metodologia de pesquisa do corpo que tem como princípio assombrar as certezas e dogmatismos que permeiam a nossa existência. Trata-se de deixar o corpo ser invadido pelo ambiente de fora, pelo outro. Beber das palavras e imagens do mundo e dos outros corpos (GREINER, 2004).

Portanto, encontramos no Butô uma oportunidade de repensar o espaço, “*o ambiente de fora*” denominado por Greiner o corpo em processo de improvisação, assim como as dualidades recorrentes na criação em dança, sendo elas, interno e

externo do corpo, visível e invisível. Tais dualidades não perduram, se fundem continuamente.

A dança Butô caracteriza-se fundamentalmente pela improvisação, remetendo ao “ser no momento presente” segundo Aslan:

O dançarino está lá. Ele não conta nada, seu corpo tem um passado que confere à ele um peso, uma espessura. Anônimo, ele é portador de um conteúdo humano, de um condensado de vidas e vidas. Essa vida continua diante de nós. Como a da planta. Da árvore. Como um sopro do vento. O artista absorve o mundo e o restitui. O aluno não aprende mais a reproduzir os movimentos, ele reage instantaneamente à estímulos (ASLAN; PICON-VALLIN, 2004, p. 66).

Entendemos os estímulos a que se refere a autora como sendo a relação entre o corpo e a imagem no momento da improvisação. Para tratarmos especificamente da improvisação, nos remetemos à dança Butô, Jinen Butô de Takenouchi, uma vez que ele é o artista de referência direta para a presente pesquisa.

Assim, a percepção interna do corpo em suas sensações, funcionamento, impulsos e espaços articulares em relação com o espaço externo ao corpo, ou seja o ambiente, imbuído da experiência a que nos referimos no início deste capítulo, no momento de improvisar, resultarão em dança. Deste modo, experiência pode gerar imagem, evocando o vivido, o que tocou ou toca o dançarino no momento de sua improvisação em dança.

Como já dito anteriormente, Jinen Butô compreende a dança em relação com todo o ambiente, quando Takenouchi improvisa, dança imagens, dança o ambiente, sua dança resulta da percepção de seu corpo e da relação com o ambiente, que gera imagens. Imagem por ele percebida ou por ele escolhida como tema para improvisação. Em relação à seu espetáculo solo *Stone* (Pedra, de 2005), relata, quando em 2008 se apresentou no Líbano:

Fomos para o Líbano pouco depois dos motins de Maio de 2008. Na encruzilhada, vimos tanques do exército muitos dispostos para a segurança. Os soldados estavam em pé nas esquinas das ruas com rostos de pedra, segurando metralhadoras nas mãos. Eu estava com um amigo libanês. Peguei uma pedra na fronteira, árduo campo entre ex-leste e oeste de Beirute, uma pedra que pude carregar com as palmas das mãos. Em torno de nós, vimos paredes desgastadas e edifícios cobertos com marcas de bala. Quando coloquei esta pedra no centro do palco do teatro, a minha dança Jinen Butoh, "Stone", havia começado. (Stone, dvd, 2008).

Podemos perceber, a partir do relato acima, a força do objeto colocado em cena que evoca a experiência vivida, gerando para o dançarino, imagens na

improvisação. A partir da visualização de trecho da improvisação *Stone*, no link: <http://www.youtube.com/watch?v=w6eJF7bKkto><sup>21</sup> é possível perceber a imagem da pedra reverberando em qualidade de movimento na dança de Takenouchi.

A capacidade de deixar a memória emergir, a partir do uso de imagens para a dança de improvisação que pesquisamos, de se deixar influenciar por tais imagens, como no exemplo de Takenouchi, nos remete ao “ser dançado” do Butô, em que dançarino não dança e sim é dançado, por imagens, objetos, memórias, entre outros, na perspectiva de deixar de ser o sujeito de sua própria dança para dar lugar, neste caso, à imagem. Segundo Kazuo Ohno “*para dançar Butô é necessário uma afirmação da própria identidade e ao mesmo tempo ser capaz de negá-la*” (SALERNO, 1998, p.166. Tradução livre).

Ainda sobre “ser dançado,” Yumiko Yoshioka<sup>22</sup> dançarina Butô, relata que o movimento não pode ser apenas determinado pela vontade e pela consciência, são múltiplos os elementos que influenciam o agir e por isso “*mais do que dançar, se é dançado; mais do que mostrar algo, transformar-se nesse algo*” (SALERNO, 1998, p.165. Tradução livre).

Podemos dizer que a dança Butô, sobretudo Jinen Butô, tem a característica de fazer emergir a dança a partir de imagens que trazem à tona memórias, sensações, emoções ou sentimentos do dançarino.

Assim, a partir de Jinen Butô, encontramos pistas de um possível conceito de *corpoimagem* presente nas improvisações, que pretendemos desenvolver ao longo dos capítulos que seguem.

---

<sup>21</sup> Acesso em: 22 Mai, 2012.

<sup>22</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=r1sAAAb2RfJc> endereço web em que podemos ver a dança: *IKI An Interactive Body Dance Machine* de Yoshioka. Acesso em: 22 Mai, 2012.

### 2.3. Butô, imagem e corpo

Como visto anteriormente, a dança Butô surgere novas perspectivas para a criação em dança, propondo um reconhecimento diferenciado do corpo e seus estados em dança, rompendo e suscitando novos caminhos para a criação artística nessa linguagem, pontuando a autonomia dos corpos que dançam e fortalecendo a improvisação. Tudo isso, nascendo em meio à sociedade japonesa, marcada por guerras e mudanças de costumes influenciada pelo ocidente. A originalidade da dança de Hijikata, resultou no Butô em que:

Forma indica uma qualidade e uma quantidade de energia provenientes de modelos naturais, que provocam no corpo uma transformação sensorial percebida externamente como uma imagem capaz de invocar no ator e no público um correspondente conteúdo emotivo (D’ORAZI, 2001, p. 119. Tradução livre).

Hijikata e Kazuo Ohno trabalhavam com o uso da imagem na dança, segundo D’Orazi, Hijikata enfatizou “*que o trabalho corporal torna possível a materialização da imagem, o trabalho físico, como produtor da imagem*”. Kazuo Ohno “*privilegiava o conteúdo emotivo, acreditava que a mudança mental produzia também a mudança física*” (D’ORAZI, 2001, p.119. Tradução livre).

Segundo Fraleig (FRALEIG & NAKAMURA, 2006, p. 55. Tradução livre), Hijikata realizou uma série de cadernos de anotação de imagens verbais e visuais, procedimento denominado *Butoh – Fu*<sup>23</sup> ou *dance notation* (anotações de dança).

*Butoh Fu* “*que pode ser definido, basicamente como um estímulo de poéticas imagens usadas como base para inspirar os movimentos e coreografias do Butô*” (FRALEIG & NAKAMURA, 2006, p. 54. Tradução livre). Hijikata começou a fazer tais anotações em torno de 1974, quando ele pára de se apresentar para coreografar para diversos grupos, mas continua trabalhando intensivamente com a dançarina Yoko Ashikawa. São ao todo dezesseis álbuns de imagens verbais e visuais para dançar, com base em suas experiências de escritura de poesia surrealista, pintura e literatura. Segundo a autora, é importante ressaltar que estas anotações servem como estímulos para dança e não como uma receita a ser seguida:

---

<sup>23</sup> Nota-se que aqui a palavra Butô vem escrita com a tradução inglesa, que resolvemos manter por tratar-se de um termo específico: *Butoh-Fu* traduzido como anotações de dança.

A maior parte, das imagens não mostram posturas ou movimentos exatos, mas deixam possibilidades abertas para a descoberta - exceto em poucos casos de fotografias reais de dança (FRALEIG & NAKAMURA, 2006, p. 54. Tradução livre).

Pudemos ter acesso à poesia *Bug*, de Hijikata, através do coreógrafo e dançarino de Butô Kan Katsura<sup>24</sup>:

#### Inseto

- 1- Um inseto caminha no dorso da mão direita
- 2- Um segundo inseto desce do lado esquerdo do pescoço para as costas
- 3- Um terceiro inseto se arrasta na parte interna da coxa direita
- 4- Um quarto inseto desce do ombro esquerdo para o peito
- 5- Um quinto inseto você sente onde quiser
- 6- Então coça em todo lugar. Você não suporta. A coceira puxa e arreata você por toda a parte
- 7- Embaixo do queixo, atrás da orelha, atrás do cotovelo, dos joelhos, envolta da cintura, 500 insetos.
- 8- envolta dos olhos, envolta da boca, dentro da orelha, entre os dedos, dentro das membranas, 5 mil insetos
- 9- insetos nos cabelos
- 10- Insetos em todos os poros
- 11 - Trinta mil insetos estão comendo, devorando até as entranhas por todos os poros.
- 12 - Os insetos continuam a devorar o exterior do corpo através dos poros. Agora eles estão comendo o espaço ao redor do corpo.
- 13 - Mais insetos começam a comer os insetos que estão comendo o espaço.
- 14 - Insetos comem a atmosfera.
- 15 - Meio bilhão de insetos numa árvore. O conteúdo da árvore é esvaziado, está perdido.
- 16 - Agora chega o fim. Pode descansar em paz (Tradução livre).

---

<sup>24</sup> O coreógrafo e dançarino Butô, Kan Katsura, utilizou a referida poesia de Hijikata para a criação de uma coreografia, na qual participei como dançarina e foi apresentada no evento *Paris Dance Experimentation*, na cidade de Paris em junho de 2007, Katsura fez a seguinte tradução em inglês do poema japonês:

- 1- A bug is walking on the back of your right hand.
- 2- A second bug goes down from the left side of the neck to the back.
- 3- A third bug climbs up along the inner thigh.
- 4- A fourth bug walk down from the left shoulder to the chest.
- 5- A fifth bug you feel it yourself.
- 6- So itchy here and there. You can't stand still. The itchiness is pushing and shoving you away.
- 7- Under the chin, back of the ears, back of elbow, back of the kness, around the waist, five hundred bugs.
- 8- Around the eyes, around the mouth, inside the ears, between the fingers, in every mucus membrane, five thousand bugs.
- 9- Bugs in the hair.
- 10- A bug in every pore.
- 11- Thirty thousand bugs are eating, devouring down to the guts from every pore.
- 12- The bugs continue to devour the outside of the body through the pores. Now they are eating the space around the body.
- 13- More over other bugs start to eat the bugs those who are eating the space.
- 14- Bugs are eating the atmosphere.
- 15- Half bilion bugs in a tree. The tree's content is emptied; it is lost.
- 16- Now come to the end. May rest in peace.

Eram, ao todo, 16 frases da poesia, e ao dançar tínhamos que realizar movimentos pra cada uma delas. As imagens sugeridas pelo texto, eram fortes por causar uma certa repugnância pelo fato de imaginarmos os insetos que, aos poucos, se proliferam sobre o corpo e dentro dele. Neste caso, a imaginação atuou diretamente no movimento, causando na dança uma forte expressão e estranhamento para quem a via; mesmo porque o texto, não era compartilhado com o público, assim os movimentos eram por vezes grotescos ou cômicos. Não havia um compromisso de linearidade narrativa, o mais importante era cada dançarino experimentar o que cada imagem trazia para a sua dança, através da imaginação, formando assim um conjunto coreográfico composto por singularidades em cada movimento. Sendo a mesma imagem dançada de diferentes maneiras.

Podemos também observar, segundo Aslan (2004), no trabalho de Yoko Ashikawa dançarina que esteve com Hijikata no período em que realizou *Butoh-Fu*, um foco de atenção na imagem sugerida pela dançarina, que estimula a imaginação gerando a dança no corpo:

Na caminhada, não se trata de ir de um ponto à outro, nem expressar pelo ritmo, pela natureza dos passos, pelo porte da cabeça ou oposição do tronco, uma intenção, um sentimento, um caráter, Ashikawa, faz andar suas dançarinas no escuro ou na luz, como Hijikata, ela pede à elas que imaginem que têm sob seus pés lâminas de barbear, elas então não podem apoiar os pés no solo normalmente (...) (ASLAN; PICON-VALLIN, 2004, p. 93).

Neste caso a imagem de ter lâmina sob os pés, estimula a imaginação, dando diferentes possibilidades de reação para cada uma das dançarinas, ocasionando uma qualidade diferente e peculiar para o movimento de tocar os pés no chão ao caminhar, pois trata-se da imaginação despertar o sentir as lâminas sob os pés.

Em ambos os exemplos supra citados, o da coreógrafa Ashikawa e do coreógrafo Kan, as imagens foram sugeridas para os dançarinos e a imaginação assumiu papel importante, pois atuou diretamente na imagem que impulsionou o movimento.

Notamos que a imagem torna-se elemento fundamental para a dança de improvisação, a medida em que estimula a imaginação, que por sua vez sugere uma sensação que reverbera no movimento do corpo. Desse modo, pontuamos a importância da imagem e da imaginação na dança de improvisação, para a nossa pesquisa.

Portanto, faz-se necessário uma definição de imagem, assim como distinguir imagem de imaginação.

Encontramos nos estudos do neurocientista António Damásio (2000) uma definição de imagem que nos ajuda a entendê-la como resultado do ser em relação constante com o ambiente ao seu redor:

(...) imagens como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais - visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva. A modalidade sômato-sensitiva (a palavra provém do grego e significa “corpo”) inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular. A palavra *imagem* não se refere apenas a imagem visual, e também não há nada de estático nas imagens (...) As imagens de todas as modalidades “retratam” processos e entidades de todos os tipos, concretos e abstratos. As imagens também “retratam” as propriedades físicas das entidades, bem como as ações destas. Em suma, o processo que chegamos a conhecer como mente quando imagens mentais se tornam nossas, como resultado da consciência é um fluxo contínuo de imagens (...) Pensamento é uma palavra aceitável para denotar esse fluxo de imagem (DAMÁSIO, 2000, p. 402, 403).

Assim, elas estão presentes o tempo todo e integrá-las, ou saber delas, considerá-las, para a dança de improvisação, nos dá pistas de um corpo que se amplia e que ocupa espaços para além dos limites de borda, estabelecidos pela pele, por esta via, imagem e imaginação estendem o corpo no espaço.

Nita Little<sup>25</sup> dançarina e pesquisadora de Contato Improvisação, chama de “corpo virtual” ao corpo atento à percepção e que se estende pelo espaço através do uso da imaginação enquanto se dança. Para ela, a imaginação precede a percepção no ato cognitivo, sendo de extrema importância para a dança.

Para nossa pesquisa, a imaginação também tem seu lugar de relevância ao atuar junto à imagem durante a improvisação. Partimos da distinção apontada pelo filósofo Bachelard entre imagem e imaginação:

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a capacidade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. O vocabulário

---

<sup>25</sup> A dançarina e pesquisadora fez parte dos primórdios da dança Contato Improvisação ao lado de Steve Paxton, na década de 70 nos Estados Unidos. Ela esteve na cidade de Brasília no evento DF improvisa (2012). A informação sobre o corpo virtual foi obtida através da participação da proponente desta pesquisa no workshop ministrado por Nita Little. A dançarina atualmente está em fase final de escrita de seu doutorado sobre o assunto. Mais informação pode ser encontrada no site: [www.nitalittle.com](http://www.nitalittle.com)

fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário (BACHELARD, 2001, p. 1).

Destacamos a importância da imagem enquanto elemento estimulador da imaginação para improvisação, e essa em seu papel de deformar a forma, como sugere o autor. A imaginação irá “deformar” a imagem no corpo, esta deformação poderá oferecer diferentes qualidades para a dança.

Assim temos imagens que transpassam o corpo atingindo a percepção tátil do dançarino para criar o movimento e improvisar. A atenção do dançarino, focada na imagem e imaginação no instante da improvisação, não perdura a sua existência, clama transformação. Esse fato nos remete ao ser imaginário também proposto por Bachelard:

O vivido conserva a marca do efêmero se não puder ser revivido. E como não incorporar ao vivido a maior das indisciplinas que é o vivido imaginado? O vivido humano, a realidade do ser humano, é um fator do ser imaginário (BACHELARD, 1990, p. 40).

Entendemos por este ser imaginário o dançarino, que dança seu estado presente, suas memórias, imaginação e assim entra em contato com suas possibilidades de movimento, numa totalidade inseparável, composta por corpo e imagem ao mesmo tempo, em transformação contínua.

Portanto a idéia de corpo que trazemos para a nossa pesquisa, encontra base no conceito *sujeito-corpo* criado por Martinelli<sup>26</sup> (2005), em que:

(...) a categoria sujeito-corpo pressupõe que a dimensão subjetiva esteja imbricada na dimensão corpórea, sem que haja supremacia constante de uma sobre a outra. Portanto trata-se do sujeito psicológico considerado em sua corporeidade vivenciada, capaz de produzir sentidos, de se expressar, de criar e de dançar, quer seja por meio de sua ação intencional, possibilitada por sua condição de sujeito ativo ou, também, em situações ditas reflexas ou intuitivas, de transcendência, onde se encontra totalmente conectado à atividade que está desenvolvendo. (MARTINELLI, 2005, p. 21).

Assim, o corpo e a imagem fazem parte do mesmo organismo, quando nos referimos ao corpo entendemos o mesmo como sendo o sujeito, o artista que cria no instante sua dança ao improvisar. Para nossa pesquisa propomos para o momento da improvisação a possibilidade de que a imagem comporte-se como um membro invisível do dançarino ao compor a sua dança.

---

<sup>26</sup> Suselaine Serejo Martinelli é dançarina, pesquisadora de dança e professora do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília.

## CAPÍTULO III

### 3.1. *Corpoimagem* uma trajetória em processo

Para realizarmos o conceito de *corpoimagem* em nossa pesquisa, faz-se necessário voltar nossa atenção para os significados de “corpo morto” e “pilha de corpos” na dança Butô, aqui transcritos através de estudiosos que se debruçaram sobre tais temas, que recortamos na busca de sentido para o que se vive, traduzido em palavras.

Segundo Greiner, “*a idéia do corpo morto está intimamente ligada a essa questão de deixar de ser algo ou alguém e nascer como outra coisa ou pessoa*” (1998, p. 61). Portanto, a possibilidade de ser apenas uma lembrança. Assim, improvisar no Butô implica em dispor o corpo para possibilidades múltiplas da memória gerando a dança.

Segundo a dançarina LígiaVerdi (2000, p. 53) em sua dissertação de mestrado *O Butoh de Kazuo Ohno “o corpo morto escuta a si e o universo a sua volta. É um instrumento atento, perceptivo. Uma caixa de ressonância – recebe informação como uma antena e a devolve em forma de movimento e imagem”*.

Ao dançar Butô, o corpo torna-se capaz de reverberar a vida atual e toda a ancestralidade que o compõe. Tatsumi Hijikata dizia que “*no meu corpo estão minha mãe, meu pai, os animais*” e, para conceituar Butô, usou a seguinte imagem: “*é o cadáver que quer ficar em pé a todo o custo*” (SALERNO 1998, p. 39. Tradução livre).

Encontramos em Greiner (1998) um exemplo da memória dos mortos para Hijikata:

(...) Segundo o depoimento daqueles que trabalharam com Hijikata, o seu treinamento era organizado a partir das observações dos organismos vivos, da reflexão sobre a vida dos mortos, que acreditava guardar em seu corpo (principalmente uma de suas irmãs que morrera ainda jovem) e das imagens criadas a partir das palavras. A idéia era explorar as várias possibilidades (GREINER,1998, p. 29).

Essa relação estabelecida entre a memória e o corpo na dança Butô, segundo Hijikata (apud SALERNO, 1998, p. 38. Tradução livre), justifica-se pela ligação indivisível do corpo com a natureza. Aqui também se liga à dança Jinen

Butô de Takenouchi a consciência da ação do tempo representado pelos ciclos naturais da vida, implicando na aceitação da mutação e do tempo transcorrido entre a vida e a morte, como dimensão habitual do corpo. Por isso, a busca inquietante de uma dança que transmitisse o momento em que a percepção de si mesmo corre o risco de dissolver-se, refletindo um corpo em perigo e consciente “*das forças profundas que agem na parte mais escura do nosso ser: o desejo de tentar escapar continuamente da morte*” (SALERNO, 1998, p. 39. Tradução livre). Podemos perceber neste caso, a possibilidade da transformação, a partir da idéia de “*corpo morto*”, uma transformação diretamente relacionada ao tempo.

De acordo com Takenouchi e Verdi, sobre o tempo no Butô, destacamos três modos distintos em que podemos assim classificá-los:

1- O tempo vital, que age transformando a matéria corpo, ao qual estamos sujeitos a todo instante, “*a dança butô precisa sair como uma transpiração, tem que ser subcutânea e isso só se adquire com o tempo, o amadurecimento e o envelhecimento*” (VERDI, 2000, p. 20). Essa consideração na dança compõe uma característica inovadora e de certa forma revolucionária, pois assim a dança encontra-se liberta do virtuosismo, o corpo velho que dança, também interessa enquanto revela e pressupõe maior experiência de vida.

2- O tempo da memória, que contribui para estender a noção de corpo, a memória passa a ser o corpo revelando outras existências além da identidade do dançarino, à medida que evoca lembranças de ancestrais, animais, elementos da natureza tais como água, ar, terra, fogo, vegetais.

3- O tempo espetacular, que faz referência ao tempo da improvisação Butô em si, que geralmente é dilatado, convidando o público para participar do que se vê, de modo singular, pois trata-se de estar “*no território das imagens e conseguimos ver e sentir no outro tanto de nós mesmos*” (VERDI, 2000, p. 72). Os movimentos são micro, ganhando proporções macro pelo contraste espaço/tempo rítmico alterado, ou seja, o movimento lento atua em oposição ao ritmo cotidiano, o mínimo torna-se máximo pela informação apenas do necessário, pois neste caso cada movimento é gerador de imagens e sensações disponíveis a preencher o espaço.

Pode-se observar que os tempos vital, da memória e espetacular na dança ajudam a compôr a imagem do dançarino e influenciam na percepção do público, nosso observador por excelência. Assim, a imagem do dançarino dilata-se, através

dos três fatores de tempo citados e emitem impressões do constante transformar-se do corpo do dançarino, para quem o observa improvisar. Ou seja, este tipo de imagem relacionada ao tempo vital, da memória e espetacular, pode ocasionar no observador, uma percepção de deformação do corpo que dança; por exemplo um braço que cresce em desmesura, superando os padrões anatômicos naturais, uma cabeça que desaparece por entre as costas, uma coluna que salta entre os músculos, configurando diferentes aparências que podem ir do grotesco ao belo, da simetria à assimetria.

Yvonne Ténenbaum, coreógrafa francesa e pesquisadora de dança, ao descrever a lentidão dos movimentos da dançarina Butô Carlotta Ykeda, relacionado ao tempo, nos faz compreender que:

(...) a lentidão pontuada por Carlotta dissocia cada instante localizável daquele que o precedeu e daquele que se seguirá a ele. Ela nos faz assim experimentar uma duração do presente, fora daí inacessível à nossa percepção, por uma espécie de esquecimento do tempo entre seus referenciais, (...) o começo de um movimento é tão dissociado de seu fim que a atenção se desloca de um e de outro e que quase nos esquecemos da metamorfose do momento, de que só fica uma cor, uma tonalidade, como se não soubéssemos mais do que se trata. “A lentidão do gesto que permite todas as interpretações”, como dizia Claudel, afasta todo sentido particular como afasta o tempo. Ela resolve então a metamorfose em uma pura presença, cuja intensidade basta para explicar que os expectadores ocidentais, habituados à extrema brevidade das imagens de clips, tirem prazer de suas durações. Assim Carlotta nos faz aproximarmos-nos o quanto possível da percepção de um “presente”, por uma dilatação do instante comparável à do corpo no espaço. (ASLAN; PICON-VALLIN, 2004, p. 201).

Assim, através do exemplo da dançarina Carlotta Ykeda<sup>27</sup>, que parece proporcionar uma percepção alterada do tempo para quem a observa a partir de sua presença cênica, podemos pontuar que sua dança gera imagens em transformações lentas e contínuas, aproximando-se mais de uma metamorfose, ou seja, fazendo crer, de um ponto de vista cênico, que seu corpo se transforma em outra coisa.

Neste ponto, podemos supor dois tipos de imagem atuando na dança, a que motiva e a que “veste” a dança. Sendo que, a imagem que motiva interessa ao dançarino, pois faz parte de seu ato criativo, esta imagem o observador não tem acesso direto, ele fruirá da imagem da dança em si, do que vê, do que percebe ao presenciar a improvisação. Segundo Buckwalter (2010, p. 91. Tradução livre), a dança de improvisação relacionada com a imagem, compreende as perspectivas

<sup>27</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=opaS-W7b6GI>> site em que podemos ver um trecho de sua dança. Acesso em: 13 Jul, 2012.

externas ou internas, a primeira representada pelo público, e a segunda pelo trabalho do dançarino, onde acontece a motivação do movimento.

Portanto, temos a imagem que motiva a dança, da perspectiva do dançarino, e a imagem que “veste” a dança, que seria a performance em si, vista da perspectiva do observador.

Reiterando que, da perspectiva do dançarino, temos a imagem (que pode ser mais de uma) que motiva a dança, pois ele mesmo não se vê ao dançar, porém ele se percebe e percebe a reação do público, metaforicamente o dançarino se “vê” ao perceber o público, através da imagem que é ao improvisar sua dança. Já da perspectiva do público, temos a imagem da dança em si, o corpo em movimento de quem dança, que corresponde de certa forma à(s) imagem(ns) que motivaram o dançarino.

Temos uma concatenação de imagens que se fundem, entre público e dançarino, e que reverberam na dança, criando-a. A imagem de que se vale o dançarino supomos encontrar eco no que Kazuo Ohno chamou de “*pilha de corpos*”, relacionada a criação da vida:

(...) no momento da concepção, naquela corrida de milhares de espermatozóides pelo encontro com o óvulo, há uma porção de “virtuais” combinações humanas que podem vir a existir, mas somente uma (no caso da concepção única) ganhará vida (...) viemos ao mundo trazendo conosco toda essa carga de possíveis seres que poderiam vir a existir. Seríamos, assim, uma “pilha de corpos”, uma combinação dessas virtuais existências. Dar vida e visibilidade, através da dança, a essas outras existências, é um dos grandes desafios propostos por Ohno. O que concretamente a “pilha de corpos” suscita na dança é a possibilidade de dançar as alteridades, a multiplicidade. Ser muito na criação (VERDI, 2000, p. 61).

Assim os fatores, aqui considerados do tempo- vida, memória e espetáculo, unidos à idéia de “corpo morto,” entendido como a possibilidade para a transformação e metamorfose, diretamente ligados à imaginação ao dançar; mais a “pilha de corpos”, entendida como uma espécie de sobreposição de vidas em uma só vida, representadas por imagens, conceitos unidos ao aprendizado com Takenouchi e às improvisações realizadas para esta pesquisa-, culminam no conceito de *corpoimagem*, uma manifestação da imagem no corpo, situando a mente e o pensamento no corpo no ato criativo, gerando a dança de improvisação.

Para a presente pesquisa, nominamos ainda dois tipos de pensamentos atuantes na improvisação, uma vez estabelecido que o pensamento pode ser

considerado como fluxo de imagens (DAMÁSIO, 2000, p. 403), que compõem o que chamamos de *corpoimagem*:

1) *Pensamento cósmico* é perceptível, relacionado ao espaço/ambiente em que se situa o dançarino, um espaço repleto de possibilidades de imagens, pronto para ser utilizado pelo dançarino ao improvisar. Poderíamos dizer que é tudo que está da pele para fora do dançarino.

2) *Pensamento pessoa* é visível, parte da imagem que se processa dentro do dançarino sempre em relação ao pensamento chamado cósmico e produz a imagem que se revela na dança de improvisação.

Assim o *corpoimagem* é o processo criativo que se dá na improvisação sendo composto por imagens, presentes no espaço (*pensamento cósmico*) e imagens provenientes do corpo do dançarino (*pensamento pessoa*).

O *corpoimagem* na dança de improvisação é a própria obra, este corpo que é também “*obra em estado de aparecer desaparecer*”, segundo artigo de Dudude Hermann (2011)<sup>28</sup> sobre o modo de pensar o corpo na improvisação:

Penso como um fotógrafo que captura o instante na expectativa que ele se torne eterno. (...) Penso como um detetive que investiga alguma coisa que o faz prosseguir... talvez o desejo da captura deste momento, onde tudo é revelado. Que “tudo” poderá ser isto? Para improvisar preciso estar inteira? Quer dizer: com minhas células, meu corpo vazio à serviço de um por vir, de um vir a ser. O que pode ser esta imagem, “estar inteira”? Um improvisador para mim necessita cuidar da inocência, do desapontamento, e de se colocar em um estado de imanência com o todo que o envolve. Mas que todo é este? Tudo! As pequenas coisas, as grandes coisas, os detalhes, as coisas vistas e não vistas (Disponível em <<http://coisasdedudude.blogspot.com/2010/09/improvisacao-palavra-gigante-corpo-em.html>> Acesso em: 20 Jan, 2011).

No *corpoimagem*, a imagem que este corpo *é* ou *está*, no processo de improvisação, se desloca num trânsito perceptivo pelo dançarino, passando pela pele, visão, memória e atmosfera. Esse corpo que *é*, colhe e espalha imagens pelo espaço, vale-se da imaginação, percepção, observação das possibilidades para escolher a ação que resulta na improvisação.

As imagens que transitam através da percepção entre pele, visão e memória, circulam na esfera do *pensamento pessoa* e geram uma atmosfera, que está relacionada ao *pensamento cósmico*.

---

<sup>28</sup> Dudude Hermann é umas das primeiras dançarinas improvisadoras do Brasil, sendo também uma das responsáveis pela divulgação e ensino de improvisação no país, através de aulas em seu estúdio de dança situado em Belo Horizonte - MG.

A atmosfera, segundo a dançarina Minako Seki (informação verbal)<sup>29</sup>, é algo que o objeto ou pessoa traz em torno de si, ou melhor, algo que emana de si e ocupa espaço em torno ao corpo, sendo perceptível à outrem. Portanto, para a nossa pesquisa, quando a imagem é ao mesmo tempo percepção e atmosfera, ou seja, *pensamento pessoa e pensamento cósmico*, presentifica-se o espaço.

Rudolf Von Laban, pesquisador, artista plástico e coreógrafo escreveu no século XX sobre a possibilidade de análise da atmosfera e das idéias quando se dança:

Um observador de uma pessoa em movimento fica imediatamente consciênte, não apenas dos percursos e ritmos de movimento, mas das atmosferas que os percursos carregam em si, já que as formas do movimento através do espaço são tingidas pelos sentimentos e pelas idéias. E o conteúdo dos pensamentos e emoções que temos ao nos movermos ou ao observarmos o movimento podem ser analisados tanto quanto as formas e linhas traçadas no espaço (FERNANDES, 2006, p. 22).

Trata-se, segundo a pesquisadora e dançarina Ciane Fernandes, de reconhecer o movimento como conexão entre a experiência visível e invisível e compreender o movimento como parte visível do pensamento:

o reconhecimento do movimento como conexão entre a experiência visível e a invisível e a compreensão do movimento como a parte visível do pensamento aglutinam os elementos do discurso e criam formas dinâmicas em que estabilidade e mobilidade se alter(n)am continuamente (FERNANDES, 2006, p. 22).

O sociólogo alemão, Dietmar Kamper, coloca que “*o invisível mantém o visível como sua fronteira interior, ponto de intersecção entre corpo e imagem*” (apud BAITELLO, 2005, p. 22).

A fala de Kazuo Ohno, em suas aulas, segundo Verdi, “*trata de um mundo invisível e seu grande desafio é fazer, através de sua dança, o invisível tornar-se visível ou sensível, no sentido passível de se sentir, de se perceber*” (2001, p. 50).

Acreditamos que o conceito de *corpóimagem* seja amplo e particular, podendo servir a quem quer que se aproprie dele para improvisar. Tal particularidade encontra-se na variante de possibilidades combinadas entre corpo e imagem, a ser escolhida (ou percebida) pelo dançarino, podendo apontar para diferentes motivações e estados em seu processo de improvisação.

---

<sup>29</sup> Informação obtida durante Workshop de Butô com M. Seki, realizado pela presente pesquisadora, durante o IVº Festival de solos de Butô na cidade de Lerici na Itália em 2007.

Portanto, para a dança de improvisação que objetivamos durante a pesquisa o dançarino foi estimulado a voltar sua atenção para a percepção e conectar-se com a atmosfera presente no espaço, entrando num exercício de “*dissolução de fronteiras*”, entre visível e invisível, estabelecendo uma continuidade corpórea à imagem. Num estado de presença do “aqui e agora” na cena, percebendo o invisível e permitindo ser por ele dançado, considerando que, no Butô, espaço é corpo: “*o espaço não é um lugar para ser atravessado, mas é o próprio corpo, a superfície que o indivíduo ocupa e o ambiente que consegue criar em torno de si, modificando a qualidade de sua presença*” (D’ORAZI, 2001, p. 34. Tradução livre).

Assim, para chegarmos ao conceito de *corpoimagem* a pesquisa passou por 3 fases distintas:

1º Fase: Pensamento na improvisação: estimulando processos.

Realização de oficina de dança: Laboratório *corpoimagem* na improvisação em 2009 no núcleo de dança da UnB, promovido pelo DEA e Cdpan (Coletivo de documentação e pesquisa em dança Eros Volússia), em que foram conduzidas aulas de improvisação e Butô para a comunidade, como parte da presente pesquisa;

2º Fase: Investigação das improvisações: *Corpoimagem* na improvisação: Dançando.

a) Intervenção de dança *Perpetua Ilusão*, realizada em 2010;

b) Espetáculo *No princípio*, realizado em 2010;

c) A improvisação *Azul*, realizada no dia 10 de Janeiro de 2011 na UnB.

3º Fase: Memória, Metamorfose e Respiração: uma experiência com Takenouchi.

Participação no Workshop de Jinen Butô, de Atsushi Takenouchi, realizado durante todo o mês de julho de 2011 na cidade de Pontedera na Itália com os seguintes propósitos:

a) Experienciar as aulas de Jinen Butô de Atsushi Takenouchi;

b) Realizar entrevista sobre Butô com Atsushi Takenouchi;

c) Escrever sobre a experiência das aulas e disponibilizar tais escritos distribuídos ao longo dos capítulos realizados neste trabalho.

As três fases foram realizadas em momentos distintos, mas para compôr a escrita dos capítulos que seguem como resultado da pesquisa, optamos por não apresentá-las numa ordem cronológica dos acontecimentos e sim de modo a contribuir para maior clareza e coerência do texto como um todo.

## CAPÍTULO IV

### 4.1. Apresentando resultados: memória, metamorfose e respiração, uma experiência com Takenouchi.

Na oficina de Butô realizada na Itália no mês de julho de 2011, os participantes tinham várias origens, tais como: Palestina, Norte da América, França, Itália, Espanha, Brasil, Argentina e Suíça, o trabalho desenvolveu-se no estúdio de dança SpazioNU e numa reserva natural em meio ao bosque de Garfagnana, entre as montanhas Apeninas na região Tosco-Emiliana da Itália.

Nesta ocasião, observamos que a maneira de Takenouchi ensinar Butô é mais uma condução para que o dançarino possa encontrar-se com sua força humana interior, muitas vezes desconhecida, podendo também ser assustadora. Este mergulho dentro de si, ou como proposto por Ohno um “*mergulho dentro da loucura de si mesmo*,” segundo o próprio Takenouchi, tem o objetivo de ser transformado em dança. O que se vê nas improvisações dos participantes, a partir do processo aplicado por Takenouchi é uma autenticidade expressiva de cada sujeito, os solos dos dançarinos são intensos, variando as qualidades de movimento, estando o foco da atenção do dançarino, ao se mover, ora nos músculos, ora na estrutura óssea e na respiração, a cada momento tal foco se desloca para uma parte diferente do corpo, sendo esta identificável ou não por quem assiste a improvisação.

Takenouchi sugere imagens durante todo o tempo da aula, enquanto os dançarinos improvisam, sugere também onde as imagens podem se alocar no corpo, assim o foco de atenção do improvisador viaja de um ponto à outro no corpo, fazendo a dança acontecer.

A variação do foco da atenção durante o movimento em diferentes partes do corpo, reforça a característica significativa do Butô de “ser dançado”. Takenouchi dançou demonstrando a diferença entre dançar e “ser dançado,” enquanto dançava demonstrando imagens por ele mesmo sugeridas, de animais marinhos, polvo, água-viva entre outros. A partir de sua demonstração, foi possível perceber que, quando diz ser dançado, os movimentos partem do centro do corpo, ou seja, coluna vertebral em toda a sua extensão, sobretudo na altura do quadril. Quando diz estar dançando, os movimentos predominantemente partem da periferia do corpo, ou seja,

dos membros, braços e pernas.

Assim, podemos estabelecer uma relação direta com a dança moderna, de acordo com o artigo de Soraia Maria Silva<sup>30</sup>:

Na modernidade a dança buscava a ênfase na transição do movimento no seu fluxo de início, meio e fim (diferentemente do balé cuja ênfase muitas vezes se encontra no final do movimento, na pose em si) a partir do centro do corpo para as extremidades, explorando apoios, quedas e rolamentos, relação peso-gravidade, impulsos, assimetrias, oposições (contração e expansão, tensão e relaxamento), tudo isso em desafio à lei da gravidade ou à inércia (SILVA, 2011).

Na dança de Takenouchi há uma presença constante da contração e expansão, tensão e relaxamento, características da dança moderna, segundo Silva, e o uso de movimentos centrais e periféricos, determinando a qualidade do dançar ou “ser dançado”. A partir das demonstrações de Takenouchi, o que para ele significa “ser dançado”, contém o uso de imagens e caracteriza-se por movimentos que partem da região central do corpo, aqui entendidos como coluna vertebral.

No exercício do abraço, por exemplo, Takenouchi, sugere aos dançarinos a imagem de abraçar o universo, num movimento de abraçar que resulta numa expansão e recolhimento do corpo, a partir do centro e braços.

Aos poucos, durante o abraço, vai sugerindo várias imagens, como por exemplo:

- abraçar uma mulher muito velha;
- um bebê;
- um peixe;
- a lua.

Continua com a voz de comando e pede para que o movimento de recolhimento do abraço seja diante do centro do corpo, identificado como a parte baixa da coluna vertebral, na altura do quadril.

Nesta passagem do ato de abraçar pelo centro do corpo, pede aos dançarinos que se transformem na imagem abraçada. Como se o corpo “comesse”, a imagem sugerida a partir de seu centro, para nela transformar-se, numa antropofagia que rende a metamorfose do corpo na imagem e assim a improvisação, continua até o ponto em que a voz de sugestão de Takenouchi se cala e o dançarino prossegue com suas próprias imagens.

---

<sup>30</sup> Professora de dança do departamento de Artes Cênicas da UnB e orientadora desta pesquisa.

Como exemplo de outra improvisação, Takenouchi sugere, como tema, a origem da vida e pede para que os dançarinos mantenham a atenção na respiração. Assim, deitados com a coluna vertebral em contato com a terra, os dançarinos devem imaginar a água que compõe o mar antigo, povoado por peixes antigos, plantas marinhas e outros animais. Segue dizendo que essa água do mar também compõe o líquido que banha a coluna vertebral de cada ser humano. Aos poucos, pede para que os dançarinos se deixem “ser dançados” pela água e seus animais, a improvisação acontece por um longo tempo.

Como é sabido, o líquido que banha a coluna vertebral é chamado cerebrospinal<sup>31</sup> e corre dentro da medula espinal. A associação da água do mar antigo com o líquido cerebrospinal, cria uma imagem geradora de grande força poética que pode impulsionar a improvisação, trazendo o mar antigo com seus peixes e outras formas de vida para dentro de cada corpo realizando a dança. Sobretudo, se considerarmos que a medula espinal junto ao encéfalo constituem o sistema nervoso central “*que inclui as áreas onde são tomadas ‘decisões’ pelo corpo em resposta a sensações, as estruturas que detectam as sensações e as estruturas que enviam as respostas às sensações*” (HARTWIG, 2008, p. 210).

Podemos perceber que Jinen está diretamente ligado à idéia de metamorfose, pois traz à tona a memória do universo presente em cada corpo vivo. Lembrando que, para Takenouchi<sup>32</sup> o universo é composto por partículas em transformação e movimento constante, novamente concordando com Silva quando, em seu artigo, assim apresenta a dança:

O nosso Universo é puro movimento, o espaço cósmico os planetas giram, uma eterna dança em torno do próprio eixo e de outros eixos, como é o caso da Terra com o Sol. Também cada átomo, elétrons giram em torno de um núcleo de prótons e nêutrons. Nossos corpos reagem ao perpétuo movimento, também os nossos pensamentos se desdobram em eixos instintivos, e fluxos de emoções e ações. Observamos a sucessão das estações e a evolução de cada dia que nasce, se desenvolve e finda, como cada vida tem o seu fluxo de desenvolvimento. Essa é a origem da dança, a mais primitiva das artes: o fluxo da própria vida (SILVA, 2011).

---

<sup>31</sup> “Líquido importante para manter o tecido nervoso, banha o sistema nervoso central e, ao fazê-lo é coletado no canal central da medula espinal e na rede ventricular do encefalo” (HARTWIG, 2008, p. 210.).

<sup>32</sup> Informação verbal, através de entrevista realizada em julho de 2011 durante o Workshop de Jinen Butô, na Itália.

Também encontramos em Pinheiro<sup>33</sup> a ligação entre Jinen Butô e a roda de Sansara e o nascimento da vida na Terra:

Atsushi (Takenouchi) e seu Jinen Butô acredita que não somos apenas parte de uma indivisível totalidade, mas que, todos os organismos estão em constante mutação, uma morte que se transforma em outra vida e depois morte e novamente nascimento. Ciclo da vida e da morte explicado por Atsushi (Takenouchi), que demonstram forte ligação com o Zen Budismo em sua prática e crença: a de que existe uma ordem para a vida e a morte, formando o ciclo de Sansara. Nesta ordem toda as criaturas viventes estão conectadas entre si não apenas por estarem compartilhando um mesmo espaço e, juntamente com os objetos inanimados formando a compreensão total do mundo com seu mosaico de relações entre si, mas porque todos os seres têm a memória celular do aglomerado mais básico de proteína que iniciou o processo do primeiro DNA sobre a terra, dos primeiros resíduos de carbono e fósforo em tudo no universo, do primeiro réptil, peixe, aves, mamíferos que vieram à existir (PINHEIRO, 2010, p. 55. Tradução Livre).

Portanto, uma vez que Jinen Butô nos remete à nossas origens primitivas, podemos compreender a metamorfose, quando dançamos a proposta de Takenouchi, como resultante do reavivar a memória corporal que trazemos em nosso DNA.

Para Ostrower (2004, p.18), “*cada instante lembrado constitui uma situação em si nova e específica*”, a autora também explica que a memória estrutura-se junto à intenção, mesmo que em primeiro momento de modo inconsciente, mas que as intenções “*fazem-se conhecer no curso das ações, como uma espécie de guia aceitando ou rejeitando certas opções e sugestões contidas no ambiente*”, assim também a improvisação se dá, num processo contínuo de escolha enquanto se dança, a partir das possibilidades e trocas com o ambiente em que se dança. Nesse percurso, a improvisação materializa a metamorfose a partir da memória, ou seja, entendemos a metamorfose como sendo a dinâmica de mutação de um movimento para outro e suas variações qualitativas no corpo dos dançarinos ao improvisar. O tempo geralmente lento na realização de tais movimentos cria condições para alterar a percepção do público e, quando unido à atenção colocada pelo dançarino na respiração, constituem pontos fundamentais na prática de Takenouchi.

Nas improvisações e em pequenas demonstrações que às vezes faz antes da improvisação dos dançarinos aprendizes, os movimentos de recolhimento e expansão do corpo, sobretudo quando propõe dançar imagens de vidas unicelulares,

---

<sup>33</sup> Dançarino que acompanha o trabalho de Takenouchi e escreveu uma dissertação sobre Jinen Butô, vide bibliografia.

estão relacionados à respiração.

Assim, durante o workshop, Takenouchi, sugere aos dançarinos que sintam a respiração e façam a expansão da mesma por todo o corpo com o objetivo de deitar e levantar-se. Um tempo longo é utilizado para isso. Continua pedindo para que os dançarinos observem os movimentos causados no corpo pela respiração. Aos poucos a prática de deitar e levantar-se vai se transformando em improvisação e as possibilidades de movimento que o corpo pode realizar a partir da respiração são inúmeras e diversificadas, de acordo com o “sopro de vida” de cada dançarino.

Takenouchi, ainda sobre o tema da respiração<sup>34</sup> nos coloca questões e diz que temos um grande cérebro e que a mente nos “fala” de forma contínua e também quer muitas coisas durante todo o tempo; muitas vezes ficamos ouvindo a mente e assim não estamos presentes em nossos corpos, portanto, como voltar a estar presente no corpo? *“A palavra corpo, para o povo oriental, é Karada, que também significa vazio - se o espírito encontra um corpo cheio de coisas ele não pode entrar. O vazio é bonito.”*<sup>35</sup>

A respiração para Takenouchi constitui o principal canal de ligação entre o espírito e o corpo. Diz ele que *“o corpo é uma doce casa para o espírito, animado pela respiração.”*<sup>36</sup>

Segundo Takenouchi, dar atenção à respiração enquanto se dança é o caminho para colocar a imaginação junto aos movimentos do corpo, pois se existe apenas a imaginação, sem a atenção na respiração e nos movimentos, a mente flutua com a diversidade de pensamentos e, então, a presença cênica do dançarino se enfraquece (informação verbal)<sup>37</sup>. Sugerimos, portanto, para a pesquisa, que os pensamentos do dançarino enquanto dança estejam também criando a dança e não preocupado com outros assuntos.

Assim, supomos que o estado de presença do dançarino para Takenouchi liga-se ao fato de esvaziarmos o corpo de “coisas” se entendermos “coisas” como

---

<sup>34</sup> Consideração de Takenouchi pronunciada durante as aulas de Jinen Butô, em julho de 2011 e registradas no caderno de notas de Sabrina Cunha, proponente da presente pesquisa.

<sup>35</sup> "KA RA DA is the word for body for oriental people, it also means emptiness - if the spirit finds a body full of things he cannot enter. Emptiness is beautiful." Tradução nossa, palavras proferidas por Atsushi Takenouchi, in caderno de notas de David Limaverde, dançarino e participante do curso de Jinen Butô realizado em julho de 2011 na Itália.

<sup>36</sup> Consideração de Takenouchi pronunciada durante as aulas de Jinen Butô, em julho de 2011 e registradas no caderno de notas de Sabrina Cunha, proponente da presente pesquisa.

<sup>37</sup> Informação obtida durante as aulas de Takenouchi.

sendo as alterações do pensamento; trata-se de fazê-lo menos oscilante ou melhor, participante do processo criativo, equiparando o pensamento ao que Takenouchi chama de espírito.

#### **4.2. Pensamento na improvisação: estimulando processos**

O *corpoimagem* traz à tona na improvisação em dança as idéias íntimas do dançarino, passando pela atenção da percepção do dançarino no corpo, sobretudo uma atenção aos pensamentos que se tornam imagens e motivam a dança durante a improvisação.

Segundo o médico neurologista Facure<sup>38</sup> (2006) o pensamento reflete as idéias íntimas e constrói imagens em torno ao corpo do sujeito pensante:

Sempre que pensamos, estamos expressando uma vontade correspondente ao campo íntimo das idéias e, as idéias representam a expressão da energia mental, se corporificam em ondas e corpúsculos que se organizam conforme o teor e a intensidade da vibração mental e o propósito do pensamento emitido.(...) Nesta atmosfera ideatária que nos cerca, os corpúsculos da matéria mental que compõem nossos pensamentos modelam “imagens” correspondentes às idéias que mentalmente projetamos. (...) Psicicamente, na medida em que expressamos mentalmente uma vontade, um desejo, uma idéia, uma opinião, um objetivo qualquer, passamos a ser carregadores ambulantes de vontades e formas, de desejos com moldes, de idéias com figuras vivas que as representam, de objetivos e opiniões que se exteriorizam com cenas que materializam em torno de nós os nossos pensamentos que emitimos (FACURE, 2006, p. 62).

Assim, a dança na improvisação dá vazão às imagens que o dançarino carrega consigo ou percebe no espaço, através do pensamento.

Na proposta de Jinen Butô, em que observamos a presença do homem que traz dentro de si a memória da evolução das espécies e sua relação com o divino na natureza, temos um exemplo desta dança que percebe o espaço, atribuindo-lhe um pensamento. Segundo a filósofa Chauí (2002), também encontramos em Heráclito, filósofo pré-socrático, uma referência ao oráculo de Delfos que deixa claro a presença de um pensamento contido no espaço entre a natureza e os seres:

O senhor a quem pertence o oráculo de Delfos não manifesta nem oculta seu pensamento, mas o faz ser visto por sinais que desvelam a verdade (...) é sábio escutar não a mim, mas ao Logos que por mim fala e

---

<sup>38</sup> Professor do curso de medicina da UNICAMP.

confessar que tudo é um (...) os sinais da verdade são enviados pelo Logos, isto é, pelo pensamento e palavra (...) esse pensamento e essa palavra não são os nossos – não é a mim que se deve ouvir, escreve Heráclito -, mas são uma razão e uma linguagem cósmica ou universais, a presença do divino na natureza e em nós (CHAUÍ, 2002, p. 80, 81).

Podemos observar a presença de um pensamento presente, situado no espaço, proveniente do cosmos e que se manifesta através da palavra, ou seja, o sujeito-corpo como local desta manifestação, em nosso caso específico, através da dança, confirmando o que chamamos anteriormente de *pensamento cósmico*, que denominamos perceptível e está relacionado ao espaço/ambiente em que se situa o dançarino, sendo tal espaço repleto de possibilidades de imagens, pronto para ser utilizado na improvisação e que, compõe junto ao *pensamento pessoa*, o que chamamos de *corpoimagem*.

Ainda encontramos nos gregos, a partir do estudo do filólogo Bruno Snell, a definição do termo *noos*, que traz a idéia do espírito diretamente ligada ao pensamento:

O *noos*, é por assim dizer, um olho espiritual que vê claramente (...) No entanto, com uma passagem muito fácil na linguagem, *noos* designa também a função. Como função permanente é a capacidade de ter idéias claras, a inteligência. (...) Aqui reside o ponto de partida para o fato de *noos* significar mais tarde a capacidade do pensamento, o entendimento. (Apud REALE, 2002 p. 67).

Notemos também o detalhe importante de ser a idéia e a capacidade de ver, o olho espiritual, acompanhado do adjetivo claro, segundo Snell, assim, transpondo para o nosso estudo de improvisação a imagem da qual o pensamento se ocupa, deve ser clara, bem definida para o dançarino e de preferência estar exatamente localizada em partes específicas do corpo enquanto se dança. Tal especificidade pode variar de acordo com as escolhas do dançarino ao improvisar.

Durante o Laboratório *Corpoimagem* na Improvisação<sup>39</sup>, em que foram conduzidas aulas de improvisação e Butô para a comunidade, pudemos criar cinco propostas de improvisação durante o curso, a partir do conceito de *corpoimagem*, sendo elas:

1- Presentificando a imagem no espaço e no corpo

Para esta dança, primeiro perceber a imagem, previamente determinada, num espaço próximo ao corpo em pausa, ao mesmo tempo em que o dançarino

---

<sup>39</sup> Atividade realizada como parte da presente pesquisa, em 2009 no núcleo de dança da UnB, promovido pelo DEA e Cdpdan (Coletivo de documentação e pesquisa em dança Eros Volússia).

percebe sua respiração.

Em seguida escolher um ponto específico para que a mesma imagem se instale no corpo e assim deixar a improvisação acontecer. Ficar disponível para outras imagens que possam aparecer e compor a dança.

## 2- Frases, imagens para improvisar

A lua grande brilha sobre a pedra, caminho até a água.

A tartaruga caminha no silêncio. Morte no vento.

Numa mão o dançarino imagina carregar um bebê sorridente, flexível, cheio de vida, que descobre o mundo, até que o bebê sai das mãos e ronda todo o corpo do dançarino e devagar se despede e vai embora, dissolvendo a imagem no espaço.

Pássaros voam saindo do crânio.

A partir das imagens sugerida nas frases o dançarino localiza e presentifica as imagens no espaço e no corpo como na proposta de número 1.

## 3- Pele e centímetros além

Consiste em dançar a partir do foco de atenção na percepção entre a pele do corpo e poucos centímetros além. A cada dança, a cada momento determinando a área de superfície do corpo que predomina na atenção, no pensamento enquanto se dança.

## 4- Reconhecendo o espaço onde se dança ou a dança do ar

Dançar a partir do foco da atenção na percepção do ar que envolve o espaço onde se dança. Sentir o ar através da pele, enxergar o ar, pedir licença a ele para mover-se, deixar-se ser por ele movido, percebendo a solidez da pele sendo tocada pelo ar. Misturar-se com o ar, ser também o ar.

## 5- Dança dos ossos

Levar a atenção da percepção para determinada parte óssea do corpo e movê-la, realizando uma dança a partir da sensação do local escolhido, num segundo momento relacionar uma parte e outra do corpo ao mover-se. Por exemplo: iniciar o movimento colocando a atenção da percepção no ísquio esquerdo, depois de um tempo improvisando, relacionar o ísquio esquerdo com a escápula direita, com várias possibilidades, afastando as duas partes, aproximando-as, percorrendo

internamente com a imaginação direções de movimentos entre as partes sugeridas e assim por diante com inúmeras possibilidades.

As propostas de improvisação foram criadas e dançadas seja no laboratório, como nas improvisações que compõem esta pesquisa.

A partir das propostas de número 1, 2 e 5, transcrevemos um trecho do diário de bordo da participante Camila de Marillac<sup>40</sup>, como um exemplo do trabalho de apropriação da imagem pelo sujeito-corpo ao improvisar.

Frase utilizada:

*A lua grande brilha sobre a pedra, caminho até a água.*

A partir desta imagem cada participante da oficina localizava no espaço os elementos escolhidos, por exemplo, *lua* num determinado ponto da sala, *pedra* em outro ponto da sala; *caminho* em determinada parte da estrutura óssea; *água* em outra parte. A proposta, portanto, era a de relacionar os pontos escolhidos, seja no espaço que no corpo, ao improvisar, realizando, em sua dança, uma integração destas localizações escolhidas, gerando o movimento.

A participante do curso, Camila assim escreveu sobre seu processo:

Improvisação: A lua grande brilha sobre a pedra, caminho até a água.  
É uma imagem linda pra mim; tem a noite, o ventre da noite, a água permeável, as pedras indomáveis, é muito inspiradora essa frase, é um aconchego, um lugar poético.  
Acho que o meu jeito de vivenciar essa frase foi sentindo cada elemento: lua grande, brilho, pedras, caminho e água.

Na frase acima podemos constatar que a dançarina encontrou na imagem da frase força motivadora para a dança de improvisação quando usa a palavra “inspiradora” em seu relato. E continua:

A lua grande me fez piscar os olhos com sua claridade, quando percebi ela brilhava sobre mim, eu sou as pedras, nessa imagem se eu posso escolher o que sou, eu sou as pedras, e então fui pra minha coluna, pra todas aquelas vértebras que havia sentido no começo da aula, as minhas pedras mais preciosas, é sobre elas que eu preciso que a lua brilhe e por todas as outras “pedras-ossos” que posso encontrar em mim.

Aqui podemos observar que Camila recebe e reorganiza a imagem proposta, localizando as pedras na coluna vertebral e colocando o brilho da lua sobre a mesma. Também relaciona a imagem da pedra com os ossos do corpo. Assim, a imagem sugerida integra-se ao corpo de Camila e seu pensamento e imaginação estão com o mesmo foco de atenção, unidos ao movimento para a improvisação.

---

<sup>40</sup> Em anexo, p. 126.

O pensamento, neste caso, vai estar à serviço da imaginação, situando as partes do corpo que se envolverão com a imagem da lua, pedra, água e caminhada durante o improviso, criando uma união entre pensamento imaginação e respiração junto aos movimentos.

Assim, retornando às frases de Takenouchi, “*se o espírito encontra um corpo cheio de coisas ele não pode entrar*” ou ainda “*o corpo é uma doce casa para o espírito, animado pela respiração*”, percebemos que encontram sentido se entendermos a palavra espírito tomada do significado do termo grego *noos*, como visto anteriormente “*um olho espiritual que vê claramente (...) a capacidade de pensamento*” (REALE, 2002 p. 67). O espírito que de fora vê de modo claro, o que dentro acontece pode ser também capaz de ter idéias claras refletidas no pensamento.

Entendemos que, para a improvisação em dança, atentar para o foco da atenção no pensamento, a partir das imagens que este pode fornecer ao dançarino e podendo relacionar tais imagens à partes específicas do corpo, resulta num trânsito perceptivo, que por sua vez pode relacionar-se com a consciência do dançarino, segundo Damásio (2000, p.47) “*(...) Consciência é a parte da mente relacionada ao sentido manifesto do self e do conhecimento*”

E ainda sobre a consciência e o self:

Minha teoria é que nos tornamos conscientes quando os mecanismos de representação do organismo exibem um tipo específico de conhecimento sem palavras – o conhecimento de que o próprio estado do organismo foi alterado por um objeto – e quando esse conhecimento ocorre juntamente com a representação realçada de um objeto. O sentido do self no ato de conhecer um objeto é uma infusão de conhecimento novo, criado continuamente dentro do cérebro contanto que os “objetos,” realmente presentes ou evocados interajam com o organismo e o levem a mudar (DAMÁSIO, 2000 p. 45).

A partir deste ponto, nossa pesquisa avança para entendermos a importância do pensamento durante a improvisação em dança, pois os “objetos” evocados, em nosso caso, o objeto entendido como a imagem a partir do uso do pensamento, acaba compondo a imaginação, num entrelace da imaginação com partes isoladas do corpo que dança, como visto no exemplo da dançarina Camila, que localizou as pedras na coluna vertebral.

Assim ao mesmo tempo a dançarina tornou-se consciente de suas vértebras ao improvisar, remetendo-nos à ideia de que a dança em si mesma exhibe “*um tipo*

*de conhecimento específico sem palavras,*” sugerido acima por Damásio (2000).

Sob esta perspectiva, a dança a que nos referimos requer uma atenção especial em seu processo, pois nos é relevante o resultado dos pensamentos junto aos movimentos do corpo durante a improvisação.

Para a presente pesquisa, a partir das experiências com Takenouchi, com o laboratório realizado e com as improvisações - *Azul*, *Perpétua Ilusão* e *No princípio* - observamos que, para o ato de improvisar, interessa o que se pensa em si, as imagens criadas ou percebidas e sua relação com as partes do corpo junto à respiração.

Portanto, o pensamento na improvisação completa e faz parte do conceito de *corpoimagem* na medida em que transita entre as esferas do visível e invisível, presentificando-as, tornando o visível e o invisível espaço. O espaço onde se dança. Assim, o pensamento para esta dança de improvisação, adquire a mesma importância que o espaço tem na dança.

### 4.3. Corpoimagem na improvisação: Dançando



Figura 4- Dança: Sabrina Cunha Perpétua Ilusão em Brasília 2009. Foto de Ricardo Padue.

Como esta tese apresenta-se como parte de um processo criativo que se deu através das improvisações - *Perpetua Ilusão*, *Azul* e *No princípio* -, destacamos também como resultados obtidos a descrição de cada processo, considerando o conceito de *corpoimagem* e as cinco propostas de improvisação, criadas durante o percurso da pesquisa, sendo elas:

- 1- Presentificando a imagem no espaço e no corpo;
- 2- Frases, imagens para improvisar;
- 3- Pele e centímetros além;
- 4- Reconhecendo o espaço onde se dança ou a dança do ar;
- 5- Dança dos ossos.

Entretanto, sem a pretensão de esgotar as possibilidades do tema da improvisação em dança, reconhecemos que a mesma pode dar-se de diversas maneiras, sendo esta apenas uma possibilidade que surgiu a partir do processo experimentado nas improvisações supracitadas.

Assim, apontamos os seguintes resultados obtidos para esta pesquisa:

1) A criação do conceito de *corpoimagem* como um processo criativo que se dá na improvisação, que compõe-se por imagens provenientes do pensamento cósmico e pensamento pessoa:

1.a) *Pensamento cósmico* é perceptível, relacionado ao espaço/ambiente em que situa-se o dançarino, um espaço repleto de possibilidade de imagens, pronto para ser utilizado pelo dançarino ao improvisar.

1.b) *Pensamento pessoa* é visível, é a imagem que se processa dentro do dançarino sempre em relação com pensamento chamado cósmico, produzindo a imagem que se revela na dança de improvisação. Aqui predomina o foco da atenção do dançarino nos sentidos de propriocepção do corpo, principalmente associando as imagens que surgem no momento, relacionando-as com a imaginação, movimento e respiração, resultando em dança para ser compartilhada com o público durante a improvisação.

Também o que chamamos de *Imagem sugerida*:

2) *Imagem sugerida* compreende as imagens visuais e sonoras, podendo ser: textos, músicas, voz, quadros, fotos ou outro objeto externo ao corpo do dançarino. Importa frisar que são elementos não compartilhados com o público, restringindo-se a colaborar na composição da imagem produzida pelo dançarino, geralmente a imagem sugerida é utilizada durante o processo de ensaio, no momento em que se pensa e se criam possíveis estruturas para improvisar.

Destacamos que, em *Azul*, a motivação para a improvisação partiu da imagem sugerida encarnada na pintura de Iberê Camargo, *Tudo te é falso e inútil*.

Nas improvisações de *Perpétua Ilusão* e no espetáculo *No princípio*, as motivações foram principalmente concentradas no *pensamento cósmico* e *pensamento pessoa*, em que o foco da atenção da dançarina concentrou-se na percepção, no trânsito entre imagens presentes no ambiente e em seu íntimo.

Assim apresentamos como resultado da pesquisa a descrição dos processos *Azul*, *Perpétua Ilusão* e *No princípio*, que por motivo de ser a proponente da pesquisa a dançarina das improvisações, justificamos a escrita em primeira pessoa a partir de agora.

### 4.3.1. Improvisação Azul- descrição do processo de improvisação

*“Eu sempre procuro quando pinto, quando gravo, quando desenho, fazer o melhor que eu posso, quer dizer expressar da melhor maneira o que eu estou sentindo, com toda veemência, com toda a força de que sou capaz ou de que me imagino capaz. E daí essa minha satisfação de voltar, de repetir, de raspar, de retornar, de enveredar por caminhos e depois abandoná-los e retornar a outros caminhos, naquela procura do caminho central, quer dizer, encontrar a meta que eu não sei qual é, mas que eu tenho uma intuição de que há um ponto a chegar, não é? E por isso eu me perco em horas de trabalho, pela noite, são dez doze horas de trabalho de uma fadiga realmente muito grande para alcançar”.*

Iberê Camargo

<http://www.youtube.com/watch?v=sYVDk-L3bBQ>

Acesso em: 28 Dez, 2010

*Azul*<sup>41</sup> foi um processo de dança a partir da obra *Tudo te é falso e inútil* de Iberê Camargo.

A primeira impressão que tive da pintura *Tudo te é falso e inútil* (imagem abaixo) foi uma sensação de vastidão, coisa única, habitada por três seres, um explícito e dois incógnitas que permaneciam em silêncio perfeito.



Figura 5- Pintura de Iberê Camargo – Tudo te é falso e inútil.

---

<sup>41</sup> Improvisação realizada no dia 10 de Janeiro de 2011 na UnB como trabalho final da disciplina Teoria e História da Arte ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Alvim

Pude perceber a atmosfera proposta pelo quadro e detectei nisso os primeiros impulsos motivadores para dançar. Estudando a obra e percebendo um trabalho que transborda fronteiras entre arte e vida, segundo Zielinsky<sup>42</sup>:

Em grandes telas, as obras de Iberê propõem, nesse momento, questões de escala. Aliados ao alto teor dramático impregnado na concretude da arte, esses trabalhos se transferem a um outro lugar, além de serem apenas pintura. Propiciam a idéia de se colocarem quase como ambientes. Diante deles, o espectador passa a viver um outro estatuto, pois sua própria proporção física em relação aos personagens entra em jogo. A função contemplativa sofre, nesse processo, uma vital transformação: essa interconexão de dimensões dos personagens, do espaço da arte, do próprio observador e do lugar da recepção diz respeito da qualidade da apreensão das obras. O envolvimento faz com que sejam extrapolados os limites dos quadros e os do espectador para projetar este último para dentro das telas, (...). Ele passa de espectador a cúmplice da tragicidade engendrada nesses trabalhos. Ao mesmo tempo, essas obras continuam para além de si mesmas, ao se fundirem no próprio espaço onde estão. São experiências materiais, também amalgamadas em outras, por vezes de natureza psíquica ou social, que se entrecruzam e se estendem, através da arte, em direção a uma repotencialização da vida. Vão muito além das propriedades narrativas do drama e de uma visão peculiar do mundo. Por sua abismal inquietude, chegam, por meio da arte e dos recursos artísticos nela empregados, a atingir e quem sabe a tocar também a vida (in Iberê Camargo - Catálogo 2008, p. 26).

Comecei a improvisar, indo para a sala de dança com as impressões que pude captar e com a imagem do quadro na tela no computador. Estudei a postura da figura sentada, sobretudo as mãos e a máscara facial.

Encontrei uma posição sentada para iniciar a dança, observando o detalhe dos dedos em sua abertura e por vezes união, assim pousei as mãos sobre as pernas.

Procurei a posição exata do tronco, que me pareceu ligeiramente direcionada em diagonal, também uma certa abertura dos braços em relação às axilas até chegar à inclinação da cabeça e por fim, moldei a máscara facial.

A máscara facial precisa e exata da figura, composta por um sorriso complacente diante de uma existência ampla e calada, apareceu de modo sutil, ganhando forma aos poucos durante a dança, transformando-se continuamente e por vezes diluindo-se em outras imagens expressivas, que podem acontecer nos instantes de cada improviso.

Nas primeiras improvisações, sozinha na sala, a idéia era a de estudar posturas corporais a partir do que via no quadro, portanto, inicialmente, sentei-me

---

<sup>42</sup> A autora, no trecho citado, refere-se as obras de Iberê: *As idiotas*, *Tudo te é falso e inútil* e *No vento e na terra*.

numa cadeira para começar a dança. Houve todo um percurso de movimentos de escorregar da cadeira para o chão e novamente ganhar a posição vertical, nas ações de deitar e levantar, fazendo com que a figura central do quadro ganhasse vida. Num momento seguinte comecei o estudo das figuras em pé, consideradas inicialmente duas.

A primeira, de costas, braços esticados para cima, escondendo a cabeça e mão unidas; a segunda suposta figura mais ao fundo, dava a impressão de profundidade, sugerindo uma espécie de triângulo, um contraponto espacial que, para a dança, definia trajetórias. Na realidade, a segunda figura é uma interferência, uma mancha de tinta no quadro, não exatamente uma figura. Pude observar este detalhe a partir da fotografia da obra original exposta na Fundação Iberê Camargo da cidade de Porto Alegre.<sup>43</sup> Mesmo assim, a ilusão criada gerou estímulo para a improvisação ganhar deslocamento no espaço.

A partir da observação da pintura, ocorreu a composição da postura física e a criação de movimentos que se apresentavam encadeados numa sequência confortável para serem repetidos.

Nos dias seguintes de trabalho, ao improvisar a partir da repetição, desta vez sem a imagem do quadro no computador para estudá-la, percebi que a tentativa de repetir a dança feita em ensaios anteriores não funcionava para a improvisação. Transcrevo parte de meu diário de trabalho sobre este dia:

Hoje descobri que o processo a partir da imagem é silencioso, mínimo e acompanha a respiração.

Nos primeiros dois ensaios, parti da reconstrução da imagem a partir da imitação, uso da cadeira, posição sentada da personagem, estudo da máscara facial, dedos das mãos, posturas exatas para a repetição e assim comecei a dançar, deixando-me levar pela sensação que aquela imagem estudada reproduzia em minha postura. Os movimentos aconteceram e eu os repetia na intenção de fixá-los. (...) encaixava os deslocamentos e reproduzia as figuras.

Hoje a repetição não fazia sentido; comecei com a cadeira, sentada, mas os movimentos aconteciam pesados. Cheguei à conclusão de que todo aquele estudo ainda não era o suficiente para servir de estrutura para a dança. Era parte do processo e as descobertas de movimentos de ontem, hoje eram questionamentos:

É necessário que eu reproduza as figuras de modo fiel à obra? A cadeira é necessária para a minha dança, apesar de constar no quadro?

Os elementos que ficaram e que eram estimulantes, dos dias anteriores, eram a máscara facial da figura central e a expressividade das mãos.

Retirei a cadeira, sentei-me no chão (...) as mãos sobre as coxas, os dedos como raízes que se fixavam nas pernas e daí surgiu um impulso

---

<sup>43</sup> Fotografia gentilmente feita por Elisandra Cardoso para a presente pesquisa.

que percorreu os braços e reverberou por toda a coluna vertebral. Num simples ato de respirar e deixar a imagem da obra aparecer no corpo e na atmosfera. Apenas sentir e deixar a respiração desenhar os movimentos. Sobre a memória: não é uma memória comprometida com a fidelidade da imagem, mas com a sensação que a imagem causou (Diário de bordo de Azul 08/10/2010).

A necessidade de repetir o que tinha sido estudado se fazia presente, mas logo a memória do que tinha sido sentir a imagem de *Tudo te é falso e inútil*, ocupou seu lugar primeiro, dando um rumo fluído para a improvisação realizar-se. Assim o sentido visual, que predominou por algumas improvisações, para o estudo minucioso da imagem na construção da postura, agora dava lugar ao sentido cinestésico, que compreende os cinco sentidos e a percepção do corpo no espaço e no tempo (MILLER, 2007, p. 54), estando mais ligado à memória e propriocepção.

Percebi que houve um deslocamento do sentido visual para a propriocepção, aparecendo como um outro modo de “ver” segundo artigo da pesquisadora DIONÍSIO (2006) ao remeter-se ao trabalho da dançarina Lisa Nelson:

(...) a composição não é algo de exterior, trata-se sim da maneira como o corpo se predispõe a dar ou receber, ouvir ou comunicar. É uma composição de atenção no corpo e uma composição da matéria, do próprio corpo físico. Deste modo, o ‘ver’ toma um significado diferente daquele que usualmente lhe atribuímos, inclui também um ‘ver’ menos dirigido, mais desfocado, levado pela forma, pela cor, pelas mudanças de luz.

Essa comunicação começa com um diálogo interno, um diálogo do corpo consigo próprio. E depois baseia-se muito na ideia de como lemos o outro (disponível em: <<http://tituloprovisorio.blogspot.com/2005/06/olhar-dana-conversa-com-lisa-nelson.html>> Acesso em: 13 Jan, 2011.)

Assim, no presente processo criativo, pude entender o corpo “*como um estado sempre provisório do que acontece nas redes de informação corpo-ambiente (...)* Corpo e ambiente sempre em constante transformação, uma vez que o fluxo de informações entre ambos não estanca” (QUEIROZ, 2009, p. 21).

O dançarino ao improvisar se alimenta desta relação corpo-ambiental, instável pela sua transformação constante, e o público, fazendo parte do ambiente, acaba por improvisar junto ao dançarino, pela simples presença e atmosfera que emana de seu corpo.

Ao improvisar a partir de *Tudo te é falso e inútil* diante de um pequeno público de quatro estudantes do curso de filosofia do IFB<sup>44</sup>, um deles disse que

<sup>44</sup> A improvisação aconteceu no dia 16 de novembro de 2010 no Centro de Danças do DF, em ocasião de mostra de processo artísticos do curso de Dança para estudantes de outros cursos do

parecia uma mansidão azul a sensação que a dança lhe causara. A partir de então, o nome do trabalho tornou-se *Azul*, pois havia realmente uma expressão mansa, uma mansidão que mais tarde pude associar ao desespero<sup>45</sup> proposto pelo filósofo Comte-Sponville:

Porque o desespero dá asas. Quem perdeu tudo torna-se leve, leve... (...) O desespero não é a infelicidade (...) O Homem feliz é aquele que, como se diz, não tem mais nada a esperar (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 26).

A imagem transmitia uma espécie de desespero calmo, mas ao mesmo tempo inquieto, *“ter esperança é aguardar; a felicidade começa quando não se aguarda mais. O desesperado quer ser feliz, já, e tem razão: sua sabedoria é feita de impaciência – e ele só tem paciência para a sabedoria”* (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 27).

Sensações opostas na dança podem criar tensão, dilatação e intensidade no movimento, fatores que compõem a presença cênica do dançarino. Portanto foi possível reconhecer na mansidão e inquietude uma oposição de sensações que geraram diferentes qualidades de movimento e que foram de extrema importância para dançar a imagem da obra de Iberê.

Assim como a relação corpo ambiente, a improvisação é também um processo em constante transformação, a cada apresentação é e constrói-se. Cada nova apresentação é o acúmulo de suas existências anteriores feitas de pessoas e espaços vários, em que também é possível observar as “pilhas de corpos” de Ohno atuando. Também para o pintor Iberê, foi possível observar que sua pintura é feita de um certo acúmulo de “vidas” ao pintar seus quadros, uma vez que, ele pintava novas camadas sobre uma pintura já feita: *“Essas figuras que povoam meus quadros (elas mesmas são os quadros) nascem da minha saga, da vida que dói”* (CAMARGO, 1998, p. 185).

---

Instituto Federal de Brasília.

<sup>45</sup> Tal associação deu-se devido à improvisação *Azul*, realizada na disciplina Teoria e História da Arte no PPG-Arte da UnB, no dia 10/01/2011, ocasião em que a mesma foi comentada entre alunos e professor.



Figura 6- Improvisação *Azul*, na UnB, 2011. Dança: Sabrina Cunha. Foto: Elisandra Cardoso

Neste momento da pesquisa pude detectar o ponto em comum entre dançarino, público e espaço, se partirmos da sugestão da sensação de “mansidão azul”, feita pelo estudante ao presenciar a improvisação. Assim, no espaço espetacular as imagens se dão por intermédio do improvisador ao público. Dançarino e público compõem imagens, através da respiração e pensamentos, invisíveis passíveis de serem percebidas durante todo o tempo.

O dançarino na improvisação é o médium que dá forma à interação entre público e imagem, no ato da improvisação metamorfoseia-se continuamente diante do público, dá carne às imagens presentes no espaço físico compartilhado. Tais imagens compõem-se no ambiente pela simples presença de seres humanos vivos, atentos observadores de si e do outro, com toda a complexidade que cada organismo comporta.

Na improvisação, o dançarino percebe e experiêcia tal atmosfera e se deixa por ela ser dançado, dando forma aos mais variados sentimentos, emoções, pensamentos, idéias, enfim imagens.

Portanto o público recebe a dança de improvisação e intervém passivamente nela, apenas através de sua presença observadora, carregada de imagens invisíveis, mas perceptíveis ao improvisador.

A *imagem sugerida*, no caso deste processo de criação da improvisação *Azul*, a partir de uma pintura de Iberê Camargo, proporcionou reflexão sobre um

pensamento que observa a forma para depois diluí-la em movimento, em dança.

#### **4.3.2. Intervenção de dança Perpétua Ilusão - descrição do processo de improvisação**

*Perpétua Ilusão* foi um trabalho de improvisação em dança, parte desta pesquisa, ganhador do prêmio Klauss Vianna de dança 2009, que aconteceu em espaços urbanos da cidade de Brasília. A improvisação acontecia entre a instalação da artista plástica Elisandra Cardoso, fotografia e vídeo também eram feitas durante a cena, completando a intervenção pelos lugares da cidade.

A partir dos elementos da instalação, sete balões suspensos, cheios de ar e fechados por uma vela de sete dias acesa, e da dança, que se apropriava desse ambiente criado, a proposta foi contagiar e se deixar contagiar pelos espaços onde o trabalho se alocou, sendo tais espaços diferentes locais públicos.

A singularidade de cada local representou o desafio para a dança de improvisação na medida em que encontrou as pessoas em seus espaços de hábito cotidiano, numa rua de passagem, sob uma árvore no parque, nas entre-quadras, em frente ao museu, no metrô e rodoviária.

Neste momento da pesquisa em que pude praticar o conceito de *corpoimagem* na improvisação, relacionando-se com a instalação e o espaço urbano composto pela cidade e pessoas, foi possível perceber o quanto estar com o foco de atenção na propriocepção, na sensação do movimento e das imagens sugeridas pela diversidade dos espaços, requer do dançarino a prontidão para escolhas a cada instante.

Escolhas que de algum modo definem a trajetória da improvisação e que, segundo Nachmanovitch (1993, p. 20), está relacionada com o desbloqueio de obstáculos que podem cercear a liberdade de criação. O autor parte da seguinte questão: “*como é que alguém aprende a improvisar?*” E propõe uma espécie de via negativa como resposta, modificando a pergunta: “*O que nos impede? (de improvisar)*”. Ressalta a importância em detectar o obstáculo para desbloquear o que possa impedir o fluxo natural, a intuição na improvisação.

Para Nachmanovitch:

O jorro da intuição consiste num rápido e contínuo fluxo de opções, opções, opções. Quando improvisamos com o coração, seguindo esse fluxo, as opções se transformam em imagens, e as imagens em novas opções, com uma tal rapidez que não temos tempo de sentir medo ou

arrependimento diante do que a intuição está nos dizendo (NACHAMANOVITCH, 1993, p.47).

Baseando-se na experiência prática da presente pesquisa, entendi e proponho que “*improvisar com o coração*” no caso da dança tratou-se de voltar a atenção para os espaços internos do corpo, diminuindo o lapso de tempo entre o pensamento e o movimento, uma vez que o pensamento também compõe a imagem e, como anteriormente citado, entende-se o movimento como parte visível do pensamento (FERNANDES, 2006). Assim temos o corpo, matéria sólida somado ao pensamento, matéria fluída unidos e indissociáveis, conferindo qualidades opostas à dança e permitindo a metamorfose do dançarino nas imagens ao improvisar.

A partir da experiência vivenciada com o trabalho *Perpétua Ilusão* foi possível apontar os seguintes fatores que compuseram o processo das improvisações realizadas:

#### 1- Condições em que as improvisações aconteceram:

- Espaço: ambientes externos, principalmente locais de passagem de pessoas, conferindo uma qualidade de ambiente móvel e transitório em sua configuração, arquitetura variável a cada apresentação, influenciando a instalação e também a dança.
- Tempo: hora crepuscular, fim do dia, começo da noite, atmosfera em modificação;
- Público: vários e impermanente.

#### 2- Percurso percebido durante o processo das improvisações da dança:

- O foco da atenção inicial na percepção do corpo: sensação, respiração, pulsação, em seguida os componentes do espaço: as arquiteturas móveis e imóveis, compreendendo a mobilidade e transitoriedade de cada lugar;
- A observação das possibilidades disponíveis no ambiente;
- A escolha do dançarino, dentre as várias possibilidades disponíveis, desde a trajetória dos movimentos às relações da dança com a arquitetura, pessoas, enfim imagens que compõem o ambiente;
- Ação dinâmica, entendida por dança.

Estar com o foco da atenção na percepção, na sensação dos movimentos do corpo, pode parecer difícil no espaço urbano aberto, em que a transitoriedade espacial predomina de modo latente e explícito, pelo vai e vem das pessoas e rumores, mas pude entender que a atenção do dançarino deve fazer o caminho inverso, estar dentro, focando a percepção do corpo, para melhor se relacionar, neste caso dançando, com o espaço externo que o circunda e que é inconstante, ou seja, a atenção dentro funcionando como um ponto referencial, uma base sólida para um ambiente em constante mutação.

Foram dez apresentações de *Perpétua Ilusão*, com duração de 20 a 30 minutos cada improvisação, realizadas nos diferentes espaços urbanos da cidade de Brasília, as imagens fotográficas e os vídeo compuseram o site [www.perpetuailusao.com.br](http://www.perpetuailusao.com.br) durante os anos de 2009 à 2011.

### 4.3.3. Trajetória das improvisações

*Perpétua Ilusão*

Prólogo



Figura 7- Instalação de Perpétua Ilusão no espaço externo da FUNARTE em Brasília, 2010. Foto de Ricardo Padue.

Olhar para esta fotografia, significa reconhecer um rastro do passado, agora recortado num átimo de segundo que continuamente me escapa sem piedade. Neste reino de imagens evocadoras, motor de emoções que em vão contamos pretensiosas palavras, para quem sabe servir a algo ou alguém, perguntamos em baixa voz: O que é a vida senão uma sobreposição de eventos? E eles são feitos ou os fazemos nós? O que muda disso saber? Quanto me movo para viver? E novamente a foto, num segundo resignificada, deixa restar uma doce recordação, uma doce fraternidade.

Parque Olhos D'Água <sup>46</sup> - Improvisação realizada no dia 12/12/2009



Figura 8- Perpétua Ilusão no parque Olhos D'água, 2009. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

A montagem da instalação no Parque Olhos D'Água aconteceu em meio a árvores, próxima à pista de caminhadas e do parquinho infantil. Os balões com as velas foram pendurados nas árvores. A dança aconteceu em meio às árvores do parque e as imagens predominantes foram de animais selvagens, enquanto a improvisação acontecia.

Inicialmente a atenção da concentração estava na respiração e no contato dos pés com o chão, feito de terra, grama e pedrinhas.

Segurando o balão abri caminho por entre as árvores e o contato com a terra me remeteu à imagens de animais que poderiam por alí passar, ou que poderiam habitar uma selva. Utilizando *corpoimagem*, na prática da proposta de improvisação *Pele e centímetros além*, imagens de animais, como lagarto e pantera se fizeram presente durante a dança e o corpo tomava forma destes animais através dos movimentos realizados durante a improvisação e ao mesmo tempo em que havia uma interação da dança com as árvores e com galhos que se encontravam no chão.

<sup>46</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=IdFqitPMJ3M>> Vídeo da improvisação Perpétua Ilusão no parque Olhos D'água. Acesso em: 13 Ago, 2012.

Praça do Cruzeiro <sup>47</sup> - Improvisação realizada no dia 08/02/2010

Ambientada pela Cruz, Marco da Primeira Missa em Brasília, esta intervenção teve a interferência de nuvens carregadas, raios e arco-íris.

Aqui a dança caracterizou-se pelo espaço aberto e amplo sugerindo movimentos grandes e momentos de pausa para a percepção da imagem de imensidão sobre a cabeça em direção ao céu. Utilizando *corpoimagem*, na prática da proposta de improvisação *dança do ar* e *dança dos ossos*, o corpo cedia à lei da gravidade e ao mesmo tempo encontrava-se “pendurado” entre o céu e a terra, a imagem de estar pendurada predominou durante a dança.



Figura 9- Perpétua Ilusão na Praça do Cruzeiro, 2010. Dança Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

---

<sup>47</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=tA22ZpbHWdE>> Vídeo da improvisação Perpétua Ilusão na praça do Cruzeiro. Acesso em: 13 Ago, 2012.

Rodoviária do Plano Piloto<sup>48</sup> - Improvisação realizada no dia 24/02/2010



Figura 10- Perpétua Ilusão na rodoviária do Plano Piloto, 2010. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

Com uma instalação montada na grande estrutura da plataforma intermediária da rodoviária, suspendendo-se sobre a plataforma inferior, os balões dispuseram-se alinhadamente, contrastando com o trânsito descoordenado das pessoas no local. Essa interferência visual, espacial, causou reações curiosas sobre sua finalidade e a própria montagem.

A intensa movimentação das pessoas neste espaço possibilitou a dança de improvisação compartilhada diretamente durante todo o tempo, foi uma experiência marcante e ao mesmo tempo difícil pela poluição visual e sonora do local. Esta dança aconteceu num estado de profunda meditação e silêncio interior para melhor perceber e aproveitar o espaço circundante.

A imagem que predominou foi silenciosa, contrastando com o ambiente, feito do vai-e-vem intenso das pessoas, barulho de ônibus e músicas variadas que acabavam por compôr um cenário móvel e atribulado.

Portanto ao concentrar-me na sensação dos movimentos articulares do corpo, a partir da proposta de improvisação *corpoimagem: dança dos ossos*, as

<sup>48</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=yzqapzHXbGY>> Vídeo da improvisação Perpétua Ilusão na rodoviária do Plano Piloto. Acesso em: 13 Ago, 2012.

imagens que surgiam no pensamento, se fizeram imensas. Mas a dança parecia mínima, quase imóvel, como na relação entre imensidão e imobilidade proposta por Bachelard (1989, p.190): “*Quando estamos imóveis estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel*”.

Portanto, a improvisação realizada na rodoviária proporcionou uma dança imbuída num mundo introspectivo imenso a que se refere Bachelard, num estado de sonho que fez emergir imagens que dilataram os espaços articulares do corpo culminando num mínimo que transfigurou-se no máximo da expressividade.

Parque da Cidade Sara Kubitschek<sup>49</sup> - Improvisação realizada no dia 07/03/2010



Figura 11- Perpétua Ilusão no Parque da Cidade, 2010. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

Ganhando nuances diferentes de som e cores, com a intensa manifestação de pássaros ao cair da noite, dança e instalação se alojaram entre as árvores do parque, próximo à pista de caminhadas, onde passantes mostraram-se curiosos sobre o que acontecia.

A partir da proposta de improvisação *corpoimagem: presentificando a imagem no espaço e no corpo*, a improvisação deu-se utilizando os estímulos da natureza ali presente, pássaros, patos, árvores, água, vento, grama, o contato com tais elementos presentificados em determinadas partes do corpo faziam a dança.

---

<sup>49</sup> <[http://www.youtube.com/watch?v=qd83b\\_RfNmo](http://www.youtube.com/watch?v=qd83b_RfNmo)> Vídeo da improvisação Perpétua Ilusão no Parque da Cidade Sara Kubitschek. Acesso em: 13 de Ago, 2012.

Setor de Diversões Sul – CONIC<sup>50</sup> - Improvisação realizada no dia 11/03/2010



Figura 12- Perpétua Ilusão no CONIC, 2010. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

Local de grande representatividade da cidade de Brasília em que o cotidiano de trabalho das pessoas mescla-se com jovens e seus *skates* e, de repente, uma dança inusitada acontece sem préaviso aos passantes. O público aprecia, o local é árido para os pés que dançam, mas receptivo para a arte. A instalação foi montada sob uma estrutura de concreto localizada num ponto central do Setor de Diversões Sul, abrigo de uma escada desativada.

A partir da proposta de improvisação *corpoimagem: dança dos ossos* deu-se a improvisação.

---

<sup>50</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=5rwX84c03i0>> Vídeo da improvisação Perpétua Ilusão no Conic. Acesso em: 13 Ago, 2012.

Ermida Dom Bosco<sup>51</sup> - Improvisação realizada no dia 13/03/2010

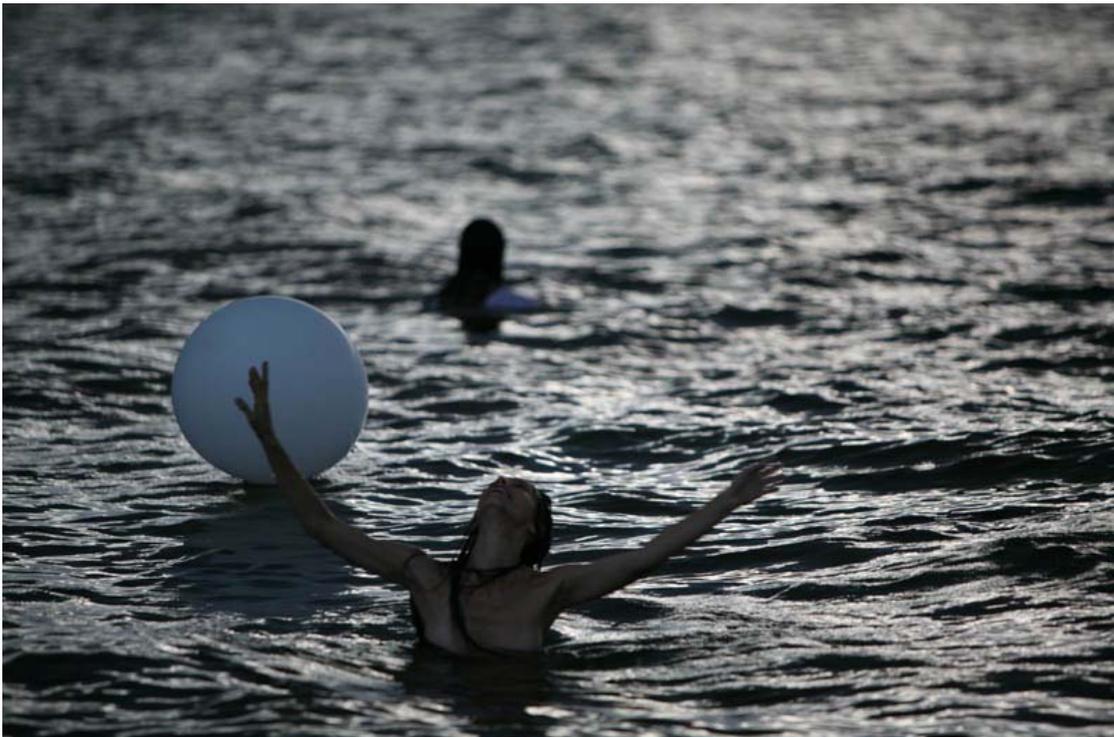


Figura 13- Perpétua Ilusão na Ermida Dom Bosco, 2010. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

Na escolha da água como acolhedora à instalação, ela foi montada sem a presença das velas, apenas um dos balões recebeu a interferência de uma lanterna por dentro enquanto boiava no lago. A dança foi permeada pelo vento, o que trouxe leveza e inspiração para os movimentos, também a exploração da água foi um acontecimento inusitado e rico para a intervenção.

A partir da proposta de improvisação *corpoimagem: presentificando a imagem no espaço e no corpo*, a improvisação deu-se utilizando os estímulos da natureza ali presente, sobretudo vento e água. O corpo era água e vento durante a improvisação.

Nesta ocasião contamos com a participação da dançarina Eva Maria Maria que, a convite nosso, colaborou com sua dança de improvisação

---

<sup>51</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=6BfgI51rhWw>> Vídeo da improvisação Perpétua Ilusão na Ermida Dom Bosco. Acesso em: 13 Ago, 2012.

Museu Nacional da República<sup>52</sup> - Improvisação realizada no dia 11/04/2010



Figura 14- Perpétua Ilusão no Museu da República, 2010. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

<sup>52</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=KspkVAWicGk>> Vídeo da improvisação Perpétua Ilusão no Museu Nacional da República. Acesso em: 13 Ago, 2012.

Diante da grandiosidade da arquitetura do museu da República, a partir da proposta de improvisação *dança dos ossos* e com a presença natural e intensa do vento, a dança aconteceu juntamente com a imensidão da vista, inspirando pequenos movimentos que tomaram grandes proporções na construção de uma atmosfera meditativa.

Setor Comercial Sul<sup>53</sup> - Improvisação realizada no dia 14/04/2010



Figura 15- Montagem da instalação para *Perpétua Ilusão*, Sabrina Cunha e Elisandra Cardoso, 2010. Foto de Ricardo Padue.

Praticamente espantando as pessoas do espaço em que se instalou *Perpétua Ilusão*, na Praça dos Artistas do Setor Comercial Sul, a intervenção contou com um público um tanto desconfiado do que realmente se passava no local, desviando pelas laterais, com poucas pessoas atrevendo-se a manter seu caminho por meio da instalação.

Neste dia a improvisação foi difícil, eu estava gripada e a concentração oscilante da atenção no corpo não sustentava bem as imagens, predominando a desatenção. Usei muitos giros durante a improvisação e grandes deslocamentos em corridas e pausas.

---

<sup>53</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=U5JTiYAIHmI>> Vídeo da improvisação *Perpétua Ilusão* no Setor Comercial Sul. Acesso em: 13 Ago, 2012.

*Brasília Outros 50*<sup>54</sup> - Evento comemorativo dos 50 anos de Brasília na FUNARTE  
- Improvisação realizada no dia 21/04/2010



Figura 16- Perpétua Ilusão na FUNARTE, 2010. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

Participação no evento comemorativo do aniversário de 50 anos de Brasília com a realização da Funarte. Nesse espaço houve manifestação curiosa do público em relação à instalação e sua montagem, bem como o grande interesse pela intervenção como um todo. A intervenção se deu no gramado da Funarte, sob árvores, quando as velas tiveram destaque em meio ao escuro da hora (foram acrescentadas mais sete velas no chão devido à necessidade do local), pontuando-se fixamente numa relação material e de significado com a luz projetada pela lanterna dentro do sétimo balão.

As imagens eram várias e não se demoravam, foi uma improvisação dinâmica com muitas quedas e giros. Devido à grande quantidade de manifestações artísticas espalhadas na área externa da FUNARTE, acredito que fui influenciada para uma improvisação mais dinâmica, sem muitas pausas, utilizando mais a mudança veloz de níveis e deslocamentos com rolamentos.

---

<sup>54</sup> <[http://www.youtube.com/watch?v=K\\_ayf\\_y0T\\_I](http://www.youtube.com/watch?v=K_ayf_y0T_I)> Vídeo da improvisação Perpétua Ilusão na área externa da FUNARTE. Acesso em: 13 Ago, 2012.

Estação Central do Metrô<sup>55</sup> - Improvisação realizada no dia 23/04/2010



Figura 17- Perpétua Ilusão no metrô, 2010. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

Adaptando-se ao local, balões e velas foram arranjados no chão, atingindo uma relação intensa com os passantes. Os balões movimentavam-se conforme o fluxo intenso de pessoas, por sua leveza.

Ao mesmo tempo em que se integrou, a dança se diluiu entre o público, criando uma atmosfera poética ao romper com o trânsito cotidiano dos passantes. A proposta *corpoimagem* ao improvisar foi *pele e centímetros além*, inicialmente criando uma presença que parecia estar fora do tempo cotidiano dos passantes, contrastando com a pressa dos mesmos.

---

<sup>55</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=j6qXIUhvdvg&feature=youtu.be>> Vídeo da improvisação Perpétua Ilusão na estação de metrô da rodoviária. Acesso em: 13 Ago, 2012.



Figura 18- Perpétua Ilusão no metrô, 2010. Foto de Ricardo Padue.

A sensação foi a de romper com o cotidiano, imprimindo uma atmosfera inusitada de sonho. Com o decorrer da dança, devido à proximidade com o público, ocorreu também uma interação direta com o público em que as imagens mudavam constantemente, alterando o ritmo inicial de lento para uma dinâmica mais rápida.

Praça dos Três Poderes<sup>56</sup> - Improvisação realizada no dia 02/05/2010



Figura 19- Perpétua Ilusão na Praça dos Três Poderes, 2010. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

Com a amplitude de céu aberto, a Praça dos Três Poderes recebeu a improvisação num processo dinâmico de interferência da instalação, com o espalhar dos balões pelo chão da praça, quase que simultâneo ao início da dança. Aqui as velas foram deixadas de fora pelas características do lugar. As imagens que apareciam, a partir das propostas *corpoimagem: presentificando a imagem no espaço e no corpo e dança do ar*, as imagens esculpam o corpo, quase como se ele fizesse parte do local junto às esculturas ali presentes. Ao final, os balões foram distribuídos ao público que continuou com eles a intervenção pela praça.

---

<sup>56</sup> <[http://www.youtube.com/watch?v=OkOKrZo\\_qtQ](http://www.youtube.com/watch?v=OkOKrZo_qtQ)> Vídeo da improvisação Perpétua Ilusão na Praça dos Três Poderes. Acesso em: 13 Ago, 2012.

#### 4.4. Espetáculo No Princípio - descrição do processo de improvisação

Trabalho realizado para o solo denominado Terra, a partir do Versículo Bíblico: “*Que as águas que estão debaixo do céu se ajuntem num só lugar, e apareça o chão seco*” para a criação do 3º dia, segundo a gênese bíblica.



Figura 20- Espetáculo *No Princípio*, 2010. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

O espetáculo *No Princípio*<sup>57</sup>, dirigido por Soraia Maria Silva, fala da criação da Terra, segundo a Gênese, em analogia com a criação dos solos dos dançarinos que participaram do espetáculo e deram testemunho de suas origens na dança para realizar o documentário que fez parte do trabalho.

*No Princípio* foi composto por sete solos de dançarinos diferentes; cada um tinha como cenário, enquanto dançava, projeções de imagens resultantes de um documentário que relembra memórias e arquivos pessoais de fatos e vídeos de dança<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> <[http://www.cdpan.blogspot.com.br/2010/05/cdpan-apresenta\\_28.html](http://www.cdpan.blogspot.com.br/2010/05/cdpan-apresenta_28.html)>página do CDPdan - Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia da UnB, sob coordenação da profa Dr. Soraia Maria Silva, em que pode se obter mais informações sobre o espetáculo. Acesso em: 27 Out, 2012

<sup>58</sup> Participaram do espetáculo: Yara de Cunto, Soraia Maria Siva, Alexandre Nas, Ana Macara,

O documentário realizado para o espetáculo, no caso da presente pesquisa, consistiu de depoimento sobre meu início e trajetória na dança até eu chegar na cidade de Brasília. Foi gravada uma improvisação, em que dançava em baixo do prédio onde morava, na asa norte da cidade de Brasília. Também compôs o documentário várias fotos de improvisações que realizei na Itália, no período em que lá morei. A edição final do vídeo documentário a ser apresentado em cena ao mesmo tempo que a performance de cada solo, só foi apresentada aos participantes no dia do espetáculo. Sendo esta uma opção da direção artística do mesmo, pude conhecê-lo no momento da cena.

Para este trabalho, minha idéia era a de realizar uma coreografia, mas no decorrer do processo, que descrevo nas páginas seguintes, a improvisação apareceu junto à uma força avassaladora – a dor, que originou reflexão e decisão de improvisar o solo.

#### 4.4.1. O imprevisto



Figura 21- Espetáculo *No Princípio*, 2010. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

O processo de criação do solo contou com o diálogo com o músico Glauco Maciel, compositor da trilha do espetáculo, eu deveria criar uma coreografia que durasse sete minutos. Resolvi partir da música para criar a dança.

Sugeri como inspiração para compôr o terceiro dia da criação, a música de Egberto Gismonti intitulada *Água e Vinho*, pedindo que Glauco desse atenção aos primeiros vinte e três segundos da música, era um som de piano e outro som metálico, que me remetia à imagem de uma porta de ferro se abrindo. Aqui pode-se notar a presença da imagem sonora, um som que remete à uma imagem, no caso da porta de ferro se abrindo. Perguntei se era possível citar este pedaço da música em sua composição, era também sugestivo o coro de vozes femininas presente na música.

Glauco atendeu ao pedido, compondo a música do solo, tendo como referência a música de Gismonti.

Para a criação do solo do 3º dia – Terra, a partir do Versículo Bíblico: “*Que as águas que estão debaixo do céu se ajuntem num só lugar, e apareça o chão seco*” criei algumas imagens, que foram divididas também em 7 momentos assim como os dias da criação da Gêneses:

- 1- A terra imóvel – apenas a presença em cena;
- 2- A terra desperta - Movimentos internos no nível baixo, sem deslocamento no espaço;
- 3- A terra/semente – primeira explosão de movimentos internos no mesmo local;
- 4- A terra em movimento - As raízes crescendo embaixo da terra, movimentos mais aparentes externamente com mudança de níveis: baixo e médio, ainda sem deslocamento no espaço;
- 5- A terra rachada – Deslocamentos no espaço, explosões, seguidos de movimentos suaves;
- 6- A terra/mulher em pé – nível alto sem deslocamento no espaço;
- 7- A terra em pé - dança com movimentos pequenos internos sem deslocamento no espaço. A luz faz a figura desaparecer aos poucos enquanto a dança continua.

Portanto, apesar de me considerar uma improvisadora na dança, parti por livre e espontânea vontade para o exercício de coreografar o solo de sete minutos para levar à cena. Durante os ensaios, percebi que o resultado estava sendo bom e que poderia funcionar, mas ao mesmo tempo contrariava a minha índole de improvisadora que tem na improvisação a crença da dança genuína, por opção artística de fé e compreensão da junção da vida e arte no sentido de que minha dança se transforma a cada instante e nada se repete, por mais parecido que possam ser os acontecimentos, há uma renovação constante a que estamos submetidos.

Portanto improvisar tem as características a que chamo genuína quando o dançarino se lança ao desconhecido do momento presente, contando com conhecimento do corpo, das possibilidades de movimento, do foco da atenção na sensação do movimento e nas relações que vai criar durante a dança, deste corpo em movimento no espaço e no tempo.

Também a característica de renovação pode dar-se de várias maneiras, o corpo que envelhece e descobre outras possibilidades, o tempo que passa e traz outras circunstâncias e outros panoramas em que escolhas serão feitas. Assim, diante de um público, com a minha dança é isso que me apraz lembrar e fazer ver, como estou hoje, o que posso hoje para quem me vê e unindo a isso o que percebo deste público enquanto danço, através das imagens que me chegam. Mesmo tendo como “pano de fundo” um tema para ser desenvolvido. A experiência real de

dançar, improvisando diante do público me traz a sensação do risco, do inesperado e de criar junto.

Apesar de toda essa convicção artística, insisti em experimentar o exercício de repetição e criação de uma sequência, elementos relevantes da dança e sempre de importante contribuição para o meu interesse de pesquisadora.

O tempo passou e a cada ensaio, criava e repetia os movimentos compondo o solo.

Num belo dia, ou melhor noite de ensaio, após o retorno à casa, enquanto dormia, uma dor terrível no pulso esquerdo começou a consumir o meu ser, de modo à levar embora o sono e deixar-me a girar na cama tentando encontrar um apoio para o braço esquerdo - neste momento palavra nenhuma rende o que senti, a busca pelo conforto para estancar a dor não teve êxito.

No dia seguinte entre as ações cotidianas, a dor comigo estava inconsolável, e na crença de que meu corpo aguentaria, continuei a deixar para depois a busca da cura, relutando e estendendo o limite do suportar.

No fim do dia encontrei-me com o antebraço esquerdo imobilizado, após uma tarde inteira no hospital, era uma lesão no tendão do punho esquerdo.

Resultado, a coreografia que estava compondo, quase pronta, foi para o ar. A vida, como sempre, foi mais forte do que todas as representações.

Voltei para o lugar onde mais me encontro na dança: a improvisação, que a partir de então assumiu um significado mais profundo, reafirmando o significado de improvisação a que foi possível chegar através deste trabalho: improvisar em dança significa elaborar e reelaborar constantemente tudo, tomar decisões, transformar, prosseguir, seja como for, dar-se às pausas, respirar enfim. Não percebo confim entre vida e improvisação na dança, definitivamente.

Agora realmente os “ensaios” começaram, mas eram fora da sala de ensaio, pois quando se está em processo de improvisação, o trabalho dá-se durante todo o tempo. Mesmo que eu esteja realizando ações do cotidiano, a mente está observando tudo em torno e captando estímulos para a dança. Este processo ocorre e se materializa no momento da improvisação. Quando estou imbuída de um tema para improvisar, ou mesmo sem tema prévio, mas sei que dançarei em alguma ocasião, a lembrança deste fato me retorna continuamente em mente e, em meu cotidiano, imagens e idéias vão surgindo. Considero isso também ensaio.

Uma vez que decidi improvisar o solo, dentro do espetáculo, preferi não conhecer previamente o documentário que seria projetado ao fundo do palco.

Assim, pude contar também com a projeção como mais um elemento para improvisar a dança. No documentário apareciam imagens minhas dançando, fotos de improvisações antigas e pessoas importantes em meu percurso na dança e faziam aflorar memórias que estimulavam a improvisação.

Durante os três dias de espetáculo pude compartilhar com o público e com os demais dançarinos a dança que acontecia em meu solo a cada noite, representando o terceiro dia dentro do trabalho.

Assim, a partir das três fotos abaixo, do espetáculo *No Princípio*<sup>59</sup>, teço alguns comentários sobre o processo de improvisação que utilizei para realizar o trabalho, comentando a relação entre a imagem projetada e a improvisação realizada durante o espetáculo.

Relembrando que o documentário que compunha a minha parte era um recorte de imagens que ilustravam a minha história e trajetória na dança, contendo também uma dança de improvisação e fotos de outros espetáculos por mim realizados.

---

<sup>59</sup> <[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=TxktHSZe1GQ](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=TxktHSZe1GQ)> endereço em que se pode ver o solo dentro do espetáculo *No princípio*. Acesso em: 27 Out, 2012.



Figura 22- Espetáculo *No Princípio*, 2010. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

Podemos observar na foto acima, a imagem projetada no fundo do palco era uma improvisação realizada para o documentário; tal imagem estimulou a dança de improvisação que se vê em primeiro plano na fotografia. O detalhe do braço, na projeção se repete na dança realizada ao vivo.

Segundo Ostrower (1995, p. 3), trata-se de “acaso significativo” o acaso que acontece quando por nós percebido e manifesta-se a partir de uma prévia seleção interior que realizamos perante os estímulos que nos chegam a todos os instantes. E esta seleção está diretamente ligada aos “*eventos que despertam em nós uma atenção especial. Sabemos que eles não aconteceram ‘por acaso’.* São *acazos significativos*” .

Novamente a percepção e a escolha que compõem a improvisação, neste caso específico entre a dança e o vídeo projetado, ou seja a percepção e a escolha resvestidas de “acaso” como aponta Ostrower, o acaso sendo uma seleção de eventos por nós percebidos e identificados de alguma maneira:

Há portanto, uma seletividade interior em nós, que se manifesta a partir da simples percepção de um evento. Entretanto, mesmo os que forem percebidos por nós, fazemos certas distinções. Alguns eventos até poderiam ser considerados coincidências em si curiosas. Mas enquanto não sentirmos que tais coincidências nos dizem respeito de um modo ou de outro, ou contêm algo de particular que possa nos interessar naquele momento, ao tomarmos conhecimento delas tão prontamente as esquecemos (OSTROWER, 1995, p. 3).



Figura 23- Espetáculo *No Princípio*, 2010. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

Na foto acima, temos na imagem da projeção, uma foto de um duo realizado na Itália, com o dançarino Massimo Pierini; me sugeriu o movimento dos pés na improvisação, com a intenção de contrastar as imagens entre dança e projeção, pois na projeção vê-se a mão e na dança os pés, no foco da atenção. A imagem projetada pelo documentário me sugeriu também um retorno a um tempo passado, ocasionando uma memória que se atualizava na dança através do detalhe dos meus pés.



Figura 24- Espetáculo *No Princípio*, 2010. Dança: Sabrina Cunha. Foto de Ricardo Padue.

Neste momento do espetáculo, que era o fim do meu solo de sete minutos, segundo a foto acima, a imagem projetada ao fundo do palco era a dança de improvisação que realizei para o documentário, que me sugeriu uma lenta caminhada que significava a minha trajetória de vida e dança, e ao mesmo tempo reforçava e compunha a dança que estava sendo projetada.

A escolha de apenas caminhar neste momento retoma o sentido da caminhada na dança *Butô*, que geralmente nos remete ao tempo. O tempo da existência entre o passado e o futuro, propondo uma espécie de meditação no presente que pontua de forma lenta o deslocamento do corpo afirmando o movimento constante do universo em transformação.

## CAPÍTULO V

### 5.1. Discutindo resultados

Pudemos verificar em nossa pesquisa que a dança de improvisação lida diretamente com fatores perceptivos conscientes ou não; o que está de acordo com as ideias de Gil (2005), para quem o corpo se estende no espaço, através da pele, quando atingida por afetos. De modo similar, nosso trabalho confirma o que Paxton (1987) diz que temos um organismo que, a partir da percepção, responde à situação do momento segundo refinados cálculos subjetivos realizados pelos sentidos envolvidos em determinado evento, reações muitas vezes realizadas de modo inconsciente.

Apropriando-nos da literatura pudemos compreender o que vinha sendo experienciado nas improvisações para propor o conceito de *corpoimagem*. Assim, aproveitamos as descrições de Damásio (2000) Para quem as percepções produzem imagens, portanto se temos a percepção que gera imagens e essa, o dançarino atrela ao pensamento que ele projeta em torno de si. Além disso, segundo Facure (2010) os pensamentos formam uma tela mental com imagens entorno do sujeito pensante, temos: um pensamento atrelado à imagem que vai reverberar na imaginação, tudo isso ligado à uma parte específica do corpo, escolhida ou percebida pelo dançarino durante a improvisação resultando no que chamei de *corpoimagem*.

Para tanto, foi fundamental o aprendizado com Atsushi Takenouchi sobre a dança Jinen Butô, constituindo principal ponto de partida que motivou a presente pesquisa para a criação do conceito de *corpoimagem*. Retomando os princípios da dança Jinen Butô apresentada durante este trabalho, temos:

- 1) Jinen é a respiração da Terra;
- 2) A existência de uma ligação entre todas as coisas do universo;
- 2) A respiração como fonte primeira dos movimentos;
- 3) Cada ser humano comporta a sua ancestralidade, sendo a vida do momento presente, mas constituído de todas as mortes que o precederam;
- 4) Ser dançado por memórias, imagens e elementos vários.

A partir destes princípios e da experiência com Takenouchi, que contam

cinco anos participando de suas aulas e com ele dançando no período em que morei na Itália, ao regressar, pude aplicar as minhas experiências e início da elaboração do conceito apresentado nesta tese, através das aulas ministradas no Laboratório *corpoimagem* na improvisação, na UnB, para estudantes e comunidade.

Neste período as aulas eram para mim uma busca de elaborar um meio de transmitir a dança Jinen Butô que eu havia experienciado e aprendido na Europa. A cada aula ministrada ressoavam os aprendizados com Takenouchi, mas não me agradava repetir os mesmos exercícios de dança por ele proposto, queria trilhar o meu caminho, uma vez que trilhar o próprio caminho, foi um dos aprendizados obtido com ele.

Tinha comigo os princípios supracitados de Jinen, portanto começava a criar exercícios, que mais tarde chamei de propostas, como os apresento neste trabalho. Por acreditar ser mais condizente para a criação em arte apresentar propostas e não exercícios, a palavra exercício remete mais à treinamento, algo que não proponho é treinar e, sim, praticar propostas que levem à criar, transformar, escolher, intuir e acolher o que há para a dança do momento.

Assim, entre repetir as propostas de Takenouchi, como por exemplo a prática do abraço, já citada em capítulo anterior e começar a criar novas propostas contando com a disponibilidade e interesse dos participantes da oficina, cheguei nas cinco propostas para improvisar que apresentei neste trabalho:

- 1- Presentificando a imagem no espaço e no corpo;
- 2- Frases, imagens para improvisar;
- 3- Pele e centímetros além;
- 4- Reconhecendo o espaço onde se dança ou a dança do ar;
- 5- Dança dos ossos.

Estas propostas constituem ponto de partida para a improvisação que proponho, em que atua o conceito *corpoimagem*, percebendo as imagens, relacionando-as à parte específicas do corpo. No que se refere ao primeiro item proposto a partir da experiência com as improvisações realizadas em *Perpétua Ilusão* pude improvisar a todo o momento em relação ao espaço que me cercava e estive atenta às percepções do meu corpo. O impacto desta dança em todos os

diferentes espaços urbanos em que se apresentou teve a intenção de romper com um cotidiano aparentemente estabelecido com um vem e vai de pessoas, ou até mesmo em espaços que por si só, eram de contemplação arquitetônica, da natureza ou de espetáculos.

Considerando tais qualidades destes espaços, importa relatar que Perpétua Ilusão estabeleceu uma pausa poética no tempo destes lugares, desacelerando passos, abrindo olhares para o inusitado do acontecimento - uma dança que, antes de se indetificar como tal, impunha-se com gentileza, delicadeza e sem grandes virtuosismos, sendo uma antítese espetacular, pois via-se uma mulher que se destacava do cenário cotidiano através da instalação dos balões a reluzir com as velas, improvisando a partir de imagens percebidas que a levavam a ser desde uma pedra à um lagarto arrastando-se pelo chão ou simplesmente percebendo uma parte específica do corpo em contemplação, em pausa criando atmosferas variáveis. Inesperado? Improvisado!

A descrição acima pode parecer, por vezes, simples demais, mas do ponto de vista artístico pode-se considerar desafiador. Pois neste caso a expectativa do espetáculo ou da performance em grande estilo, cedeu lugar à dança não virtuosa.

De acordo com dançarino, professor e pesquisador em dança André Lepecki poderíamos situar esta dança no “quinto plano ou plano da coisa” em que tem-se um caráter de composição, neste caso instantânea, que se desapega do modo espetacular de estar presente deixando para trás o que seria uma dança de exibição para dar lugar à outros agenciamentos, “*a dança vai buscar no corpo a coisa que o corpo sempre foi - amálgama de orgânico e inorgânico, mineral e bicho, cuspe e matéria, opacidade e luminescência, mineral e planta*” (in GREINER; SANTO; SOBRAL, 2010, p.18).

Ainda sobre composições coreográficas desta natureza, o autor discorre evidenciando que:

(...) cada obra pede um modo adequado de corporeidade, de viver, animar, agenciar um corpo; por outro lado, cada corpo e suas singularidades pedem para si uma obra adequada ao modo desse corpo ser. Desapega-se assim da dança a ideia de que existe um tipo de corpo privilegiado para dançar. (Todo corpo pode dançar, toda dança pode ter qualquer corpo). Trata-se de uma política de composição atenta a modos de adequação imanentes e não imposições de regras do “jeito certo” de fazer dança (in GREINER; SANTO; SOBRAL, 2010, p.18).

Assim *Perpétua Ilusão*, foi uma dança que experimentava imagens diante de um público que não escolheu estar ali, ao contrário, foi pego de surpresa. Portanto desse encontro quase silencioso, emergido de uma cotidianidade estabelecida, a composição instantânea da dança, foi provida de extrema atenção ao momento presente, podendo comparar-se à uma meditação. Uma dança de improvisação meditativa em meio à espaços públicos, repletos por si só, de imagens cambiantes.

O desafio foi realizado com a atenção na percepção do corpo, na respiração e na liberdade de criar para dançar tendo apenas as imagens produzidas no momento ou sendo percebidas, utilizando-se do *pensamento cósmico* e *pensamento pessoa*, que propiciaram transitar do universo íntimo ao espaço em que a improvisação realizava-se. Preservando como alicerce o ensinamento de Takenouchi, em que dar atenção à respiração enquanto se dança é o caminho para colocar a imaginação junto aos movimentos do corpo, pois se existe apenas a imaginação, sem a atenção na respiração e nos movimentos, a mente flutua com a diversidade de pensamentos empobrecendo a dança.

Entre *corpoimagem* e o que chamei de *imagem sugerida*, a diferença encontra-se praticamente no estímulo original para a improvisação, enquanto na primeira o estímulo vem da percepção do próprio dançarino, a segunda existe enquanto uma obra que inspira a percepção do dançarino previamente, podendo ser uma pintura, fotografia, música, texto entre outros e não necessariamente será compartilhada com o público. A via de improvisar tendo uma *imagem sugerida*, não exclui o conceito de *corpoimagem*. Neste trabalho a improvisação *Azul*, teve como *imagem sugerida* a obra do pintor Iberê Camargo *Tudo te é falso e inútil*.

Guardando alguma semelhança, a experiência de ter dançado no espetáculo *No Princípio*, foi perceber as imagens projetadas do documentário que despertavam memórias íntimas de um passado recente que havia ficado do outro lado do hemisfério, portanto dançar *corpoimagem* improvisando foi também socorrer a saudade que havia dentro de mim.

Já improvisar *Perpétua Ilusão*, foi uma celebração instigada pelo novo, ter a nova cidade de Brasília como residência, assim ao passar pelos lugares ao céu mais aberto do mundo, foi inevitável o desejo de dançar, render homenagem à nova casa, que paradoxalmente me “socorreu” recebendo-me de braços abertos quando retornei ao Brasil.

Após vivenciar todas as apresentações e analisar esta trajetória até chegar ao conceito *corpoimagem*, o que se percebe é que estavam presentes, o tempo todo, as minhas propostas de ponto de partida para a improvisação. Além de presentificar a imagem no espaço e no corpo, me apropriei do uso de frases e de imagens para improvisar; senti a pele e centímetros além; reconheci o espaço onde dancei ou a dança do ar; dancei com os ossos.

Assim, comprovei que o conceito *corpoimagem* criado neste trabalho propõe fundamentalmente uma liberdade criativa para o dançarino, tornando-o autor de sua própria obra, ou seja, de sua dança, possibilitando perceber no ambiente e em seu corpo material suficiente para mergulhar em processos de resignificação, transformação e metamorfose ao dançar, liberando-se, caso escolha, de materiais externos. Em profundidade, podemos concluir que improvisar é um estudo contínuo de si mesmo e do mundo circundante em que se insere a vida que dança.

Aqui, deixo espaço para que este trabalho seja experienciado e analisado através desta escrita e da apreciação do DVD com as improvisações de *Perpétua Ilusão* que encontra-se em anexo.

## Considerações Finais

“À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro que lateja no tique-taque dos relógios. Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula me cria. E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. E depois?” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Concluir este trabalho, sobretudo tratando-se de uma tese que é um processo criativo, resulta ao mesmo tempo em duas sensações, uma de alívio e outra que, na verdade, configura-se menos numa sensação e mais num dever, o da responsabilidade de trazer resultados e contribuições para a área de dança.

Portanto, sinto que merece aqui ser lembrada a fala de Takenouchi<sup>60</sup>, quando ao responder quem foram seus mestres e o que ele aprendeu com a dança Butô, responde sobre a importância de que o dançarino purifique as próprias emoções ao dançar para levar consigo o público indo além das emoções presentes, transformando-as, tornando-as luz:

ir além da raiva ou da tristeza, se conseguimos ir além, então depois disso com muita claridade nós podemos ir pra raiva, com muita luz nós podemos ir até a tristeza, com muita luz nós podemos ir até o brilho, a felicidade e podemos levar o público para estes estados. Isso quer dizer que podemos ir além da tristeza do público, podemos ir além da raiva do público e podemos levar o público também. Isso quer dizer que temos de ir além de qualquer emoção e purificar cada emoção, fortes emoções. Se eu tenho uma forte emoção aqui eu não posso levar o público para o lado oposto, isso também quer dizer que eu devo ser neutro, às vezes deveríamos entender todas as emoções, eu acho que a dança Butô pode parecer pesada, mas dentro disso, como podemos tocar a luminosidade? Isso é a coisa mais importante, eu acredito. Conversei sobre isso com Yoshito Ohno. Sabe o que ele disse? Ele também disse que isso era a coisa mais importante sobre a dança Butô, de outra forma nós não precisamos dizer dança Butô ou dança do espírito.

A capacidade elucidatória, de iluminar, trazer luz, está diretamente ligada à educação ao ato de ensinar e aprender, improvisando se aprende sobre si mesmo,

---

<sup>60</sup> Em entrevista na p. 118 deste trabalho.

sobre lugares e sobre o outro, portanto acreditando ser uma contribuição e particularmente uma honra, compartilhar com o leitor a escrita sobre a dança Jinen Butô de Atsushi Takenouchi e uma entrevista com o artista, considerando seu comprometimento com a arte através da dança que dissemina pelo mundo, com entrega e dedicação total, apresentamos estas páginas com a intenção de documentar parte de seu trabalho e instigar novas pesquisas sobre o tema.

Pois esta tese, conclui-se como um recorte acerca do tema da improvisação, considerando a vasta diversidade de danças que compõem esta área de arte, tivemos a experiência e criação das três improvisações realizadas, *Perpétua Ilusão*, *Azul e No princípio*; a vivência da dança Jinen Butô com Takenouchi, a criação do conceito de *corpoimagem* e as cinco propostas para improvisar.

Deste modo, sobre improvisação, pudemos experimentar e propor que o dançarino, ao improvisar, coloque o foco de sua atenção na percepção para relacionar-se com o espaço, sendo o próprio espaço quando improvisa. A partir do foco da atenção na sensação do movimento, pode abrir-se um espaço de possibilidades para suas escolhas e relações entre os elementos: sensações de partes específicas do corpo, direções, níveis, tempo e imagens.

As imagens resultantes da percepção do dançarino no momento da dança embasam o que chamamos de *corpoimagem*, uma manifestação da imagem no corpo, tendo o pensamento como aliado, presentificando as esferas visíveis e invisíveis ao improvisar. Sendo os dois tipos de pensamento propostos: o *pensamento cósmico*, que está relacionado ao espaço, ao ambiente em que encontra-se o dançarino e o *pensamento pessoa*, que é a própria imagem que o dançarino é ao dançar e também unido à esse processo as imagens que motivaram sua dança.

Reafirmando, *corpoimagem* torna-se portanto uma estrutura para improvisar, de acordo com a criatividade e atenção que o dançarino tem de si mesmo unido à relação que estabelecerá com o espaço. Este corpo dançando a partir de *corpoimagem* gera a composição instantânea.

Assim, a presente pesquisa pode configurar-se como ponto de partida para a improvisação, funcionando como uma estrutura para a composição instantânea no momento da dança em si, diante do público.

Finalmente, esta tese, que é um processo criativo, resultado da prática de improvisar e relacionar os vários autores investigados, torna-se pública para ser apreciada, compartilhada e inspirar processos outros.

## Referências Bibliográficas:

- AGANBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ASLAN, Odete; PICON-VALLIN, Béatrice. **Butô (s)**. Paris: CNRS Editions, 2004.
- BAIOCCHI, Maura. **Butoh: Dança veredas d'alma**. São paulo: Palas Athena, 1995.
- BAITELLO, Junior Norval. **A Era da Iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BACHELARD, Gaston. **A Intuição do Instante**. Campinas: Verus, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O Ar e os Sonhos. Ensaio Sobre a Imaginação do Movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Fragments de uma Poética do Fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BERNARDI, Di Vito. **Ruth St. Denis**. Palermo: L'Epos, 2006.
- BOLSANELLO, Debora P. **Em Pleno Corpo: Educação Somática, Movimento e Saúde**. 2°. Edição. Curitiba: Juruá, 2010.
- BONDÍA, Larrosa Jorge. **Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência**. Revista Brasileira de Educação, Campinas, n. 19, p. 20-28, 2002.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BUCKWALTER, Melina. **Composing while Dancing**. Madison: The university of Wisconsin Press, 2010.
- CAMARGO, Iberê. **Gavetas dos Guardados**, São Paulo: Edusp, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. **Introdução à História da Filosofia**, São Paulo: Companhia das Letras 2002.
- CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1996
- COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há Caminho. Só Rastos**. Tese de Doutorado- Universidade de Campinas UNICAMP, 2010.
- COMTE-SPONVILLE, André. **Tratado do Desespero e da Beatitude**, São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DAMASIO, Antonio. **O Mistério da Consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- DELEUZE, Gilles; GATTARRI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- D’ORAZI, Maria Pia. **Kazuo Ono**. Palermo: L’Epos, 2001.
- DUNCAN, Isadora. **Minha Vida**. Tradução de Gastão Cruls. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- FACURE, Nubor O. **Muito Além dos Neurônios**. São Paulo: FE Editora Jornalística, 2009.
- FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento**. São Paulo: Annablume, 2002.
- FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla. **Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969**. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2001.
- FORTI, Simone. **Handbook in Motion**. Northampton: Contact Editions, 1974.
- FRAILEGH, Sondra; NAKAMURA, Tamah. **Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo**. New York: Routledge, 2006.
- GASC, Pierre, Jean. **A Aventura Prodigiosa do Nosso Corpo**. Lisboa: Edições 70, 1981.
- GIL, José. **Movimento Total. O corpo e a dança**. São Paulo, Iluminuras, 2004.
- GOSWAMI, Amit. **O Ativista Quântico**. São paulo: Editora Aleph, 2010.
- GREINER, Christine. **Butoh: Um pensamento em Evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.
- \_\_\_\_\_, Org; AMORIM, Claudia , Org. **Leituras da Morte**. São Paulo: Annablume, 2007.
- \_\_\_\_\_, Org; SANTO, Espírito Cristina, Org; SOBRAL, Sônia, Org. **Criações e Conexões**. São Paulo, Itaú Cultural, 2010.
- HARTWIG, Walter. **Fundamentos em Anatomia**. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- JANUZELLI, Antonio Luis Dias. **O Ofício do Ator e o Estágio das Transparências**. Tese de Doutorado Universidade de São Paulo, ECA-USP, 1992.
- JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- KATZ, Helena. **Um, dois, três. A Dança é o Pensamento do Corpo**. Belo Horizonte: Fid. Editorial, 2005.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Trad. de Ana Maria Barros e Maria Silva Mourão. São Paulo: Summus, 1978.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARTINELLI, Serejo Suselaine. **A Criatividade no Movimento: Contribuições a partir da Dança**. Tese de doutorado, Instituto de Psicologia – Universidade de Brasília (UnB), 2005.

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klaus Vianna**, São Paulo: Summus, 2007.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como Processo de Composição na Dança Contemporânea**. Dissertação de Mestrado – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

OHNO, Kazuo; OHNO, Yoshito. **Kazuo Ohno's world: from without & within**, Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Campus 1995.

PADOVANI, Umberto; CASTAGNOLA, Luis. **História da Filosofia**. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

PINHEIRO, C.L. David. **A Phenomenological Approach of Butoh and its Embodiment or Bodily Sentimento Danced by Poetic Organs**. Dissertação de mestrado – Universidade de Amsterdã, Amsterdã, 2010.

PIZARRO, Diego. **Fazendo Contato: A Dança Contato Improvisação na Preparação de Atores**. Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

PORATH, Vancleia Pereira de Campos. **Dançando com o Peixe Vermelho. Encontro entre o Processo Viewpoints e a Improvisação Estruturada de Anna Halprin na Composição Cênico-Coreográfica**. Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

QUEIROZ, Lela. **Corpo, Mente e Percepção: Movimento em BMC e Dança**, São Paulo, Annablume, 2009.

REALE, Giovanni. **Corpo, Alma e Saúde: o Conceito de Homem de Homero a Platão**. São Paulo: Paulus, 2002.

SALERNO, Giogio. **Suoni del Corpo Segni del Cuore**. Milano: Costa&Nolan, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética**. São Paulo: EDUC, 2008.

SATCHIDANANDA, Swami. **Yoga Sutra de Patanjali**. Belo Horizonte: Del Rey, 2000.

SILVA, Soraia Maria. **O Expressionismo na Dança**. In **O Expressionismo**

(Jacó Guinsburg, Org.) São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Pós-Modernismo na Dança**. In **O Pós-modernismo**.

(Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa, Org.) São Paulo: Perspectiva, 2005.

SNELL, Bruno. **A Descoberta do Espírito**. Lisboa: Edições 70, 1975.

VERDI, Lígia. **O Butoh de Kazuo Ohno**. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, ECA- USP, 2000.

#### **Artigos:**

BOGÉA, Inês. **Cia. Tamanduá – Memória em Movimento**. Site da autora, 2004.

Disponível em <[http://www.inesbogea.com/sec\\_textos.php?id=186&id\\_sec=5](http://www.inesbogea.com/sec_textos.php?id=186&id_sec=5)>

Acesso em: 23 Set, 2011.

CENTONZE, Katia. **Nuove configurazione della danza contemporanea giapponese**. Artigo publicado no XXIX Convegno di studi sul Giappone, Firenze 22-24 settembre 2005, Cartotecnica veneziana editrice, Veneza Itália.

CUNHA, C. Sabrina. **A imagem na improvisação: A dança do imprevisto**. VIS, Brasília, n. 9, p. 103-109, 2010.

DIONÍSIO, Raquel. **O olhar na dança**. 2006 Disponível em:

<<http://tituloprovisorio.blogspot.com/2005/06/olhar-dana-conversa-com-lisa-nelson.html>> Acesso em 13 Jan, 2011.

GREINER, Christine. **Vestígios do Butô**. Idanca.net, out. 2004. Disponível em

<<http://idanca.net/lang/pt-br/2004/10/20/vestigios-do-buto/314>>. Acesso em 22 Set. 2011.

HERMAMM, Dudude. **Improvisação palavra gigante**. Site da autora. Disponível

em <<http://coisasedudude.blogspot.com/2010/09/improvisacao-palavra-gigante-corpo-em.html>> Acesso em: 20 Jan, 2011.

MARCAL, Monica B. **A propriocepção como instrumento de harmonização do corpo**. World Congress on Communication and Arts de 2009.

PAXTON, Steve. **Improvisation is**. Contact Quarterly Dance; volume 12, Nova Iorque, 1987.

SILVA, Soraia, Maria. **A natureza do gesto no gesto natural: matéria e memória na dança.** In #10.ART encontro internacional de arte e tecnologia: modus operandi universal, 2011, Brasília. Meio digital: Home page:

<<http://www.medialab.ufg.br/art/wp-content/uploads/2012/02/soraiasilva.pdf>>

Acesso em: 27 Out, 2012.

#### **Revistas:**

**The Drama Review.** New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2000.

**VIS** - Revista da pós-graduação em arte da Unb, Brasília, v.9, 2010.

**Ballettanz. Europe Leading dance magazine.** Alemanha 2004.

#### **Webgrafia:**

<http://www.youtube.com/watch?v=sYVDk-L3bBQ>

Vídeo sobre Iberê Camargo.

<http://www.youtube.com/watch?v=r1sAAb2RfJc> endereço web em que podemos ver a dança: *IKI An Interactive Body Dance Machine* de Yoshioka.

<http://www.youtube.com/watch?v=rIGN0GpegyQ> endereço eletrônico em que podemos ver Hijikata dançando.

<http://www.youtube.com/watch?v=cG4H4yeNHs0&feature=related> endereço eletrônico em que podemos ver Kazuo Ohno dançando.

[http://www.youtube.com/watch?v=1YpuwsAK\\_5M&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=1YpuwsAK_5M&feature=related) vídeo de aula de Atsushi Takenouchi.

<http://www.youtube.com/watch?v=w6eJF7bKkto&feature=related> vídeo de espetáculo de Atsushi Takenouchi.

[http://www.fjisp.org.br/aquarela/japa\\_37a.htm](http://www.fjisp.org.br/aquarela/japa_37a.htm) site da Fundação Japão de São Paulo, 2002, Aquarela on line: Japão inusitado. Série de entrevistas.

[http://www.fjisp.org.br/aquarela/cult\\_36b.htm](http://www.fjisp.org.br/aquarela/cult_36b.htm) site da Fundação Japão de São Paulo, 2004, Aquarela on line: Cultura. Divulgação do festival Vestígios do Butô.

**Catálogo:**

**Iberê Camargo Moderno no Limite 1914-1994** – Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 2008.

**Vídeos, filmes e documentários:**

**Body on the Edge of Crisis.** Direção Michael Blackwood, produzido por M. Blackwood/ BBC TV/ Westdeutscher Rundfunk, 1990.

**Dance of Darkness.** Documentário. Direção: Edin Velez, produzido por La Sept and New Television WNET/WGBH. Paris, 1989.

**O pintor.** Curta metragem. Direção: Joel Pizzini. Brasil, 1995.

**Stone.** Dvd do solo de Atsuhiko Takenouchi, gravado no Sunflower Theatre, Líbano, 2008.

**Takao Kuzuno. O marginal da dança.** Documentário. Direção: Hideki Matsuka, Brasil, 2005/2006.

**ANEXOS**

## **Anexo I - Entrevista com dançarino Butô Atsushi Takenouchi**

Entrevista com Atsushi Takenouchi feita por Sabrina Cunha e David Limaverde, realizadas em 18 e 19 de julho durante o curso de Jinen Butô na escola de dança SpazioNU na cidade de Pontedera, Itália, no mês de julho de 2011.

Tradução do inglês para o português, realizada pela proponente da pesquisa.

1º dia de entrevista – 18 de julho de 2011.

D- Nós gostaríamos de fazer uma entrevista com você, juntos

A- Ok. Sem problemas

D- Nós temos uma simples questão, talvez durante a entrevista possa vir mais perguntas

S- Nós queremos saber exatamente o que é Jinen.

A- Jinen é uma velha palavra japonesa, muito parecida com natureza, mas natureza e Jinen é um pouco diferente, um exemplo, cem anos atrás o povo japonês costumava usar Jinen, depois disso o país europeu foi pro Japão e nos deu uma palavra, esta palavra natureza. O governo japonês quis explicar esta palavra no mundo japonês, pois nós não tínhamos esta palavra. Isto quer dizer, Jinen é tudo, por exemplo, (pega um celular) esse celular também é Jinen, essa cerveja (risos) também é Jinen. Natureza é mais restrito, quer dizer montanha, uma bonita flor, há uma diferença entre coisas artificiais e naturais. Coisas naturais são natureza e no Japão todo o ambiente é Jinen, todo o ambiente. Basicamente o pensamento Jinen é que dentro de todas as coisas há um Deus, isso quer dizer tudo está conectado com a natureza, tudo está conectado com a terra, isso quer dizer, a antiga religião japonesa e a cultura estão conectadas com o animismo, por isso nós dizemos olhe pra essa montanha, isso é Deus, olhe para flor, isso também é Deus, no banheiro, há um Deus do banheiro, na doença há um Deus na doença, no pôr do sol há um Deus, isso quer dizer, que tudo está conectado com a natureza, conectado com a terra, toda essa conexão é Jinen.

Por exemplo, esse celular (pega o celular), todos os elementos que o compõem, vem da terra, como metal, plástico. O plástico por exemplo, uma velha árvore, transforma-se em petróleo e o petróleo transforma-se em plástico, mesmo as manipulações artificiais que os humanos fazem, tudo está conectado com a terra.

Mais uma explicação, na europa, Deus; primeiro vem Deus e depois os humanos e Deus pediu ao humano para controlar a natureza, assim, os humanos controlam a natureza, conservam a natureza, ajudam a natureza, isso quer dizer uma grande hierarquia. Deus no topo, em segundo os humanos e em terceiro a natureza, isso é um tipo de pensamento europeu sobre Deus e natureza. O pensamento Jinen é: flor, dentro da flor tem um Deus, isso quer dizer, flor, humano e pássaro, todas as formas de existência são Deus, dentro da vossa existência também há Deus, ou seja, tudo é muito importante, não há discriminação, Deus é igual ao humano, à natureza, à tudo, em todo elemento há Deus. Então esse Deus é o que? No Japão, Deus, não é um Deus dos humanos, ou seja (faz gestos como se Deus fosse um homem forte, explicando que Deus não é feito à semelhança do homem), nada disso. Deus é elemento da terra e em todo corpo há elemento da terra, isso significa que cada coisa há dentro de si um ciclo natural, isso quer dizer um começo e um fim, e tudo circula. Pense no Big bang, todos os tipos de elementos vêm pra fora com a explosão, para o universo, todos estes elementos vão compôr o universo e coincidentemente eu estou aqui, coincidentemente o celular está aqui (pega o celular e o coloca de volta) e coincidentemente a cerveja está aqui, talvez, é possível, eu esteja aqui (toca a lata de cerveja), num diferente estágio, e ainda num outro estágio eu possa ser a cerveja, num outro estágio ainda eu possa ser uma árvore, ou seja tudo está conectado, nesse tipo de caminho de evolução. Se eu escolher um caminho diferente, talvez eu seja uma pedra, o mar, uma árvore, você uma árvore (aponta para David), você eu, eu você, isso quer dizer, toda vida tem conexão e coincidentemente você é você, coincidentemente eu sou eu. Mas se essa coincidência vai para seu oposto, talvez, David você sou eu e David você é David, o quê? Esse tipo de idéia pode surgir, isso quer dizer, para a dança Butô, isso é vida (aponta para a lata de cerveja), a pedra também é vida, a árvore também é vida, vento também é vida, o mar também é vida. Então todas essas vidas é você, e eu sou apenas parte disso. Por exemplo o pensamento europeu, é uma cultura independente... cultura (pausa para pensar as palavras)... Meu inglês é pobre (pausa para pensar as palavras), individualista, é isso. Mas eu quero dizer isso, (retoma a explicação) exemplo eu sou eu, você é você, eu e você somos existências separadas, esse celular, essa mesa, esse chão, tudo é separado e eu sou independente. Enquanto que, no pensamento Jinen é uma coincidência que eu sou Atsushi, mas talvez eu

possa ser o chão, esse tipo de pensamento, e isso quer dizer todos os elementos vem da terra. Isso é vida (aponta para a mesa), eu também sou vida, então como dançar, usualmente, se eu comprar esta cerveja, essa toalha, essa construção, eu pago dinheiro e eu tenho esta construção, eu paguei e esta construção não tem opinião, isso é propriedade minha, se eu quebrá-la, destruí-la, como eu quiser, isso quer dizer, isso é propriedade minha. Mas a idéia Jinen, é que dentro das coisas (pega o celular e o toma como exemplo) há elementos da terra e isso quer dizer, que também é parte da vida, então como comunicar com esse celular? Esse tipo de pensamento vem. Ou como comunicar com essa câmera? Isso quer dizer, como dançar com essa câmera?

Outro pensamento, se eu sou independente, por exemplo, eu paguei por esse celular, então eu posso jogá-lo pela janela, ou quebrá-lo, esse pensamento do “paguei é meu” permite que eu o use como quiser, mas no pensamento Jinen, não, pois isso também é vida (referindo-se ao celular), então (fala com o celular): olá telefone, como eu posso comunicar-me com você? Posso usar você? Obrigado por trabalhar para mim. E esse é o pensamento Jinen. Então, dançar com tudo, significa comunicar-se com todas as coisas e comunicar com todas as coisas quer dizer o mesmo para a vida; nós temos a mesma vida, então como eu posso me comunicar?

Como podemos dançar juntos? Isso é mais interessante, né? É um pensamento mais saudável, esse é o modo de pensar Jinen.

S- E porque você escolheu Jinen Butô? Não poderia ser somente Butô?

A- Existem muitos dançarinos Butô, por exemplo, Masaki Iwana chamou: Passo Branco do Butô, Tatsumi Hijikata chamou Ankoku Butô, alguns dançarinos colocaram no nome a opinião sobre o Butô. Então Jinen Butô é a minha opinião sobre Butô. Butô poderia ser para mim já a conexão de todas as coisas, então como entender esta conexão? Através da dança a gente encontra essa conexão, mas essa é a minha opinião, por isso eu coloquei Jinen e Butô.

D- Quando na sua carreira de dançarino você colocou Jinen e porquê?

A- Quando eu comecei a dançar Butô, eu acho que todo mundo tem elementos do Butô, essa é uma longa história, Eu tinha um amigo dançarino, ele dançava com fogo quando era criança, ele gostava muito deste tipo de coisa, depois, quando ele ficou adulto, ele colocou um cd de música (Atsushi faz movimentos estranhos) e ele começou esse tipo de dança que não era balé clássico, nem dança moderna, apenas

vinha dele mesmo, de dentro os movimentos. Mais tarde ele desenvolveu isso e fez um espetáculo, as pessoas que viram o espetáculo dele perguntaram: Onde você viu Butô, isso que você está fazendo é Butô.

Mas esse meu amigo nunca tinha visto Butô. Ele perguntou: o que é Butô? Eu não sabia. Então ele procurou na internet e ficou impressionado (Atsushi faz a cara do amigo diante das imagens) é, é muito parecido, eu tenho que conhecer Butô.(risos).

Depois disso eu fiquei em contato com ele e disse à ele que a dança Butô está em todo lugar, não é necessário este nome Butô. Butô, você já fez na sua época de bebê, por exemplo, já está no seu DNA. Fora do balé clássico, fora da dança moderna, fora da dança popular, nós já temos dança (e aperta o braço como se a dança estivesse debaixo da pele) e isso nunca foi preciso ser ensinado. Dentro do útero da mãe, no período em que se é criança ou em alguma experiência da vida, essas coisas antigas vem de dentro de você para fora, isso já é Butô. Tatsumi Hijikata também queria fazer Butô e era exatamente isso, cada pessoa tem o seu próprio Butô. Isso quer dizer, a sua experiência de vida, a sua história, seu pensamento, seu caráter, seu DNA, dentro de cada um há um movimento particular. Então como achar? No começo, no pensamento de Hijikata, ele disse, vamos romper com a dança normal, esqueça tudo sobre dança normal, nós temos que fazer a revolução do corpo e isso não quer dizer fazer política, mas ele era um pouco político, de qualquer forma. Encontrar o seu próprio movimento, encontrar você mesmo, não através da dança normal, nós já temos a nossa dança, esse é o pensamento do Butô, todos os corpos já tem Butô, então não precisamos desta palavra....(Atsushi parece se perder um pouco). Qual era a pergunta mesmo?

D- Quando na sua carreira...

A- Ah! Eu também, quando eu tinha 16 anos, fazia fogo e dançava com fogo, tinha a fumaça e eu realmente gostava de dançar com a fumaça, a árvore se movendo com o vento, então eu queria dançar com isso, tocar a árvore e mover-me entorno dela, isso pra mim já era dança Butô. Depois quando eu tinha 18 anos eu terminei a escola e coloquei uma mochila nas costas com as coisas de que eu precisava e comecei a caminhar. No Japão já haviam companhias de Butô, eu nunca pensei em fazer parte de uma delas, eu queria ser pintor na verdade, mas eu comecei a caminhar em direção ao norte do Japão e nesse período, como comer coisas naturais

encontradas no caminho? Como caminhar pelas montanhas? Coisas deste tipo, e às vezes eu dançava na natureza, assim cheguei no norte do Japão onde tinha essa companhia de Butô, eu olhei essa dança e realmente eu queria ser pintor! Então eu queria ajudar na cenografia e a Cia. estava criando um novo espetáculo e já tinha um cenógrafo também.

D- Qual o nome dessa Cia?

A- *Hopo Butoh Ha*, essa era uma Cia do norte do Japão, nessa Cia do norte do Japão *Hopo Butoh Ha* eu queria me tornar cenógrafo, então eu comecei com isso. Depois eu olhava a dança e talvez eu quisesse virar dançarino (risos), eu não sabia. Então um dançarino saiu da Cia, ele tinha que pintar o corpo de dourado, ele saiu e o diretor da Cia chegou pra mim e (imita o diretor):

- ok, Atsushi você quer ensaiar?

- Porquê?

- Um dançarino foi embora.

Uma semana depois era o show, apenas uma semana (retoma o diálogo com o diretor):

- Nós precisamos ensaiar com você.

Eu pensei, e aceitei e depois disso eu continuei. Dos 18 aos 24 eu continuei, depois eu deixei esta companhia de Butô, pois eu sentia que era meio ditatorial e eu queria criar e que fosse de cada um a dança Butô. Quando eu saí da companhia, comecei a dançar com a natureza, nessa época eu ainda não sabia de Jinen, mas dançava com a natureza. Eu criava com pessoas jovens, com crianças, como passar um tempo na natureza e como fazer fogo, usando as mãos; como fazer potes, como fazer missô, como fazer tofu, esse tipo de coisa, nós precisamos da natureza. Depois como dançar, fiz uma escola da dança na natureza, existia alguma escola na natureza, mas não muitas e onde eu vivia não tinha e eu queria fazer uma. Uma escola na natureza com dança, também que ensiasse a como fazer comida, como fazer pigmento para roupas com elementos naturais; como escalar montanha, como sobreviver na montanha, esse tipo de prática e dentro disso há dança também e eu fiz isso por 10 anos. Nesse período e eu conheci a palavra Jinen, eu ouvi e achei muito interessante, me marcou, pensei que talvez devesse pensar sobre Jinen. De fato eu tinha medo da dança Butô, porque estava dançando na natureza, dizia dança da natureza e eu não dizia dança Butô. Pois eu tinha experimentado a dança Butô de

Hijikata, o modo dele, através de Bishop Yamada. Hijikata tinha feito uma coreografia para o grupo, antes de parar de dançar, eu tive oportunidade de fazer parte disso, na época, foram apenas duas semanas.

Mas essa história... de qualquer forma (risos), eu incomodei a Cia. do Hijikata, eu fui contra Tatsumi Hijikata, mas isso era natural, eu era jovem e revolucionário, não gostava do modo ditatorial de Bissop Yamada, ele tinha um jeito ditatorial, rígido de ver as coisas e Tatsumi Hijikata também. Hoje eu aprecio Tatsumi Hijikata, ele era uma pessoa particular, de personalidade muito forte e eu o via como um ditador, mas o seu mundo era muito louco. Para mim, prefiro o caminho de Kazuo Ohno, é mais familiar. Nesses dez anos eu fiz uma escola natural para crianças e eu conheci Cover, um amigo, que já morreu e ele me disse várias vezes que eu tinha que dançar Butô, fechar a escola e me concentrar em fazer apenas a dança, ele dizia que eu tinha essa missão. Ele disse isso várias vezes e depois ele morreu e então eu me perguntei o que eu tinha que fazer. Senti que isso tinha sido um presente dele pra mim e pensei que se eu não seguisse o que ele me disse, de dançar Butô, dançar a natureza, o homem trabalhando na terra, a morte dele não não adiantaria. Então eu decidi por dançar Butô e ao mesmo tempo por Jinen, isso quer dizer morte e vida. Eu tinha medo da morte, era jovem, eu tinha entre 26, 27, 28, anos e eu era professor de crianças, não queria pensar na morte ou na sombra, apenas dançar com a natureza era o suficiente pra mim e não queria pensar na morte. Mas na natureza há bastante flores e flores também morrem, as árvores crescem e árvores também morrem e os animais também, talvez eu fechasse os olhos e não olhasse pra morte, mas a morte deste meu amigo estava diante de mim muito forte, e como arrumar uma solução para a vida, a morte e a dança? E então eu tinha que colocar um nome na minha dança, na minha dança Butô, não de dança da natureza e apenas Butô não era suficiente pra mim e então decidi colocar Jinen e Butô, dessa maneira... (pausa para pensar) e eu coloquei Jinen Butô em 1999. Meu amigo morreu em 1994/1995 e essa idéia ficou rondando a minha cabeça e em 1999, Jinen Butô. Mas essa é uma velha história e um pouco longa.

S- Nossa ótimo, obrigada.

D- Sim, obrigado, ótimo.

2º dia de entrevista – 19 de julho de 2011

D- Atsushi, nós gostaríamos de perguntar qual foi a sua realação com os seus

mestres e gostaríamos que você falasse das pessoas importantes que estiveram com você na sua vida e o que você aprendeu com eles. Primeiro gostaria que você falasse dos seus mestres de Butô e depois de pessoas que não necessariamente tenha a ver com Butô, pessoas que possam ter influenciado você. Mas primeiro sobre os seus mestres de Butô. Como foi a relação de aprendizado com cada um deles? Essa é uma longa pergunta talvez, mas...

A- (Atsushi pensa, pensa, para responder) eu preciso de alguns minutinhos ( e pensa e parece estar conversando com alguém dentro dele) tudo bem, tudo bem (abaixa a cabeça) Hum, hum, hum (repete esses sons, balançando a cabeça, como que escutando uma intuição profunda, fica um tempo de cabeça baixa em silêncio, de repente levanta a cabeça num gesto seguro) ok, posso começar?

S- Sim

A- O que é um professor? Essa já é uma grande questão. Sim, eu tive professores, sim eu tive professores de Butô, sim eu tive a vida como professora, mas como eu já disse, nós precisamos do nome Butô ou não? Isso quer dizer, pessoas que dançam com fogo, com as montanhas, com o rio ou que coloca um som alto da Janis Joplin e dança num quarto, põe um rock louco e dança, alí não há sistema e não há professor, a pessoa só está perguntando a si, o que é o meu corpo, o que é a minha dança? Desta maneira, o que é o professor? O que é Butô? Então, como meu amigo, aquele que eu mencionei no outro dia; eu desenvolvi deste modo, dançava com o fogo, dançava com o vento, dançava com o que eu não conheço, uma dança invisível veio de mim mesmo, esta dança eu criei, eu fiz um trabalho, mostrei para aquele meu amigo e ele disse, “isso é exatamente dança Butô”, ou como aquele outro meu amigo que dançava e não sabia o que era Butô e viu no youtube e percebeu que era semelhante.

Desse modo, eu acho, eu conheci muitas pessoas, muitos artistas, muitas pessoas normais e muitos sinais das montanhas, muitos sinais das árvores e tudo isso que eu conheci, eu acho que isso foi o meu primeiro professor. Eu acredito nisso. Sim eu me comuniquéi com Yoshito Ohno, Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata, mas eles deram dança e eu já dançava, eu tinha 16 anos eu ia pra montanha e passava metade do dia lá, esquecia do tempo e dançava na natureza, me movia como um animal e gostava muito e depois disso eu encontrei a dança Butô. Nesse período eu conheci o meu primeiro professor, Bishop Yamada e ele fez uma

coreografia para uma companhia de balé e ele levou este espetáculo pra Tóquio, mas não fez sucesso. Esse professor realmente gostava de mim, muitas vezes ele dizia Atsushi, Atsushi. Eu apreciei ele e ele ensinou muita técnica Butô, ele estudou com Tatsumi Hijikata e Hijikata cuidou dele durante muito tempo. Quando Bishop Yamada e eu na companhia, fomos para o estúdio de Hijikata, nós tivemos uma coreografia feita por Tatsumi Hijikata e como eu disse da outro dia eu fui contra Tatsumi Hijikata, não gostei da coreografia dele, eu gostava mais das coreografias de Bishop Yamada, nós desenvolvíamos as coreografias de Bishop Yamada (Ippei Yamada, este também é o nome de Bishop Yamada e Atsushi também se refere à ele deste modo) e Hijikata disse que, daquela vez eles iriam fazer uma nova performance. E então não era uma dança que vinha da companhia, mas o Butô do Tatsumi Hijikata e nós gostávamos muito da coreografia do Ippei Yamada, mas a primeira geração e a segunda geração de dançarinos Butô, eram realmente muito loucos, e pessoalmente como personalidade humana, Ippei Yamada era uma pessoa muito difícil, eu briguei muito com Ippei Yamada, mas no fim nós criávamos a nossa dança Butô e quando fomos para o espaço de Tatsumi Hijikata ele pegou e mudou, criou uma nova coreografia, mas esta nova coreografia não era para nós, esta nova coreografia era para a companhia do Tatsumi Hijikata, nós apenas seguíamos a coreografia da companhia de Tatsumi Hijikata e pra mim foi difícil, eu sei que Tatsumi Hijikata foi um grande coreógrafo e realmente um grande artista. Ele criou a dança Butô e no início de seu trabalho, a “revolução do corpo” foi um trabalho tão bonito, mas no final, também foi um trabalho bonito, mas para a sua companhia de dança, não para outras pessoas, isso foi o que eu senti. Mas tirando isso, ele foi um grande, grande coreógrafo, isso é o que eu sinto, ele criou novas palavras, novas sentenças, um novo mundo, uma nova dança. Eu o vi, eu escutei as palavras dele e isso foi um grande aprendizado para mim. Mas o meu desentendimento com ele daquela vez, foi porque eu queria manter a criação daquele grupo japonês, a coreografia do *Hopo Butoh Ha* e eu pedi ao meu líder, por favor não perca a nossa coreografia, era o que eu sentia e meu líder, Ippei Yamada, concordou, dizendo que cortaria a coreografia de Hijikata e continuaria com a nossa, dizendo que iria me escutar, eu fiquei muito orgulhoso com isso. E Tatsumi Hijikata era um leão, um tipo de leão e colocava muitos dançarinos em situações cruéis, se ele rompia com um dançarino, não importava, ele simplesmente escolhia

os dançarinos mais fortes, Tatsumi Hijikata gostou da minha postura, mas eu apanhei da companhia de Tatsumi Hijikata, mas isso talvez você não precisa gravar, existia muita hierarquia e eu não gostava, então saí da companhia de Butô. Foi muito importante para mim não concordar com essa hierarquia do sistema da companhia de Butô e isso foi um tipo de pequeno sucesso, mas o líder era um “rei”, entende? E no fim eu tive que ir embora. Eu fui embora e de novo eu voltei para a escola natural e dessa vez eu conheci muitos pais, muitas companhias e eu não gosto de companhias, mas muitos pais faziam parte de companhias e seu filhos vinham para a minha escola e eles me pagavam e eu vivia. Inicialmente eu não gostava de companhias, pois eram como robôs, era o que eu sentia e algumas vezes eu saía para beber com as companhias e eu pude entender a dificuldade de meu pai. Meu pai era um escritor de calligrafia amador e ele fazia parte de uma companhia e o mundo dos artistas e das companhias, ambos eram muito diferentes, meu pai sempre dizia isso. Então eu não gostava do mundo das companhias, mas eu saía pra beber com eles, pois os filhos deles estudavam comigo e depois eu fiz boas amizades.

Ah! aprendi muito com a companhia, foi um professor pra mim, como a sociedade pensa e como se pensa fora dela também, se eu ficasse apenas na companhia de Hijikata eu conheceria apenas aquele mundo, um mundo louco, isso quer dizer fora da sociedade então eu pude tocar o mundo dentro da sociedade e fora dela. Neste período teve a bomba de Chernobyl, estas coisas me ensinaram muito também.

Também muitas crianças me ensinaram muito e depois a morte do meu amigo, muitas e muitas coisas são professores de Butô em efeito. Depois da morte daquele meu amigo, naquela ocasião eu conheci Kazuo Ohno e foi um grande choque pra mim, como entender a morte? E como entender a vida? Isso Tatsumi Hijikata não me ensinou, Ippei Yamada também não me ensinou, mas Yoshito Ohno e Kazuo Ohno, estes dois professores me deram uma grande sugestão sobre isso, isso foi o que eu senti, talvez eles tenham se esquecido disso. E aos poucos eu fui conhecendo mais Yoshito Ohono e ele me disse (pausa) “Atsushi você deve levar o Butô para a Europa, mas não como uma dança cruel, não como uma dança louca, você deve levar, mas esta dança Butô deve ser mais uma dança pacífica, não deve parecer uma dança bonita, pois o que foi o genocídio em Camboja, o que foi Auschwitz? Isso são

catástrofes humanas e essa catástrofes humanas, a vida e a morte, a flor, está tudo conectado e este tipo de dança você deve fazer na Europa.” Disse pra mim Yoshito Ohno e eu realmente acredito nisso. Yoshito Ohno faz isso no Japão e ele não pode vir pra Europa, agora ele tem 75 anos, então eu acredito que esta é a minha missão, eu quero que a dança Butô dê brilho. A dança Butô não é uma dança das trevas, apesar de parecer, pois dentro da escuridão podemos encontrar a claridade, como hoje, (refere-se à aula do dia) foi um trabalho forte com a emoção, mas no fim esse trabalho emocional nós podemos purificar, nós podemos ir além desta raiva ou desta tristeza, se conseguimos ir além, então depois disso com muita claridade nós podemos ir pra raiva, com muita luz nós podemos ir até a tristeza, com muita luz nós podemos ir até o brilho, a felicidade e podemos levar o público para estes estados. Isso quer dizer que podemos ir além da tristeza do público, podemos ir além da raiva do público e podemos levar o público também. Isso quer dizer, que temos de ir além de qualquer emoção e purificar cada emoção, fortes emoções. Se eu tenho uma forte emoção aqui eu não posso levar o público para o lado oposto, isso também quer dizer que eu devo ser neutro, às vezes deveríamos entender todas as emoções, eu acho que a dança Butô pode parecer pesada, mas dentro disso, como podemos tocar a luminosidade? Isso é a coisa mais importante, eu acredito. Conversei sobre isso com Yoshito Ohno. Sabe o que ele disse? Ele também disse que isso era a coisa mais importante sobre a dança Butô, de outra forma nós não precisamos dizer dança Butô ou dança do espírito. Para mim Kazuo Ohno e Yoshito Ohno são grandes professores e esse foi um grande aprendizado. Depois disso eu pude conhecer companhias de dança, muitas crianças, muitos tipos diferentes de dança Butô também. Nesse período do workshop (refere-se ao que estávamos fazendo) conhecer diferentes pessoas também, isso pra mim é o grande professor, eu estou em frente à vocês, mas de qualquer forma eu acredito nisso, se eu não acreditasse nisso, eu não estaria aqui, porque nos conhecemos aqui? Isso quer dizer que precisamos nos conhecer aqui, isso quer dizer que eu preciso crescer, então eu posso dizer que professor é tudo entorno à você, professor é a natureza, professor é a morte, mas a entrada pra entender isso foi Kazuo Ohno e Yoshito Ohno e a entrada pra conhecer isso também foram Ippei Yamada e Tatsumi Hijikata, isso é exatamente o que eu posso dizer .

Eu também tenho muito respeito por um professor da árvore, seu nome San

Sei Yamaho, ele passou a vida ao lado de uma árvore antiga de 700 anos e ele dizia, “olhe para a árvore e a árvore vai olhar pra você”, somente isso ele disse e o que ele queria dizer? E ele disse: silêncio. A árvore disse: olhe pra mim. E a árvore olha pra você. Apenas isso, mas árvores não falam, até agora, mas a árvore disse isso, eu não preciso explicar, ele disse. Ele viu a minha dança três vezes, quando eu dancei neste vilarejo onde tem esta árvore de 700 anos, depois eu vim pra Europa e voltei pro Japão e ele já tinha morrido e 4, 5 anos atrás eu fui pra lá e sua esposa me disse que ele gostava muito da minha dança e que ele disse: eu gosto desta criança selvagem. Naquela época eu era uma criança selvagem, eu não sou mais uma criança selvagem, mas ele também me achava um homem macaco dançando (risos), ele também foi um lindo professor. Talvez isso seja tudo.

D e S- Sim, obrigada!

A- Muito obrigado!

## **Anexo II - Diário de Bordo do Laboratório *corpoimagem* na Improvisação**

Transcrição do diário manuscrito da participante: Camila de Marilac

03/03/2010

- 1- Descrição dos exercícios realizados;
- 2- Discorrer sobre sensações, impressões;

1- Alongamento

Achei esse alongamento muito agradável apesar de todos eles terem tocado em um ponto muito específico da minha coluna, um “ponto fraco” onde sempre sinto dor. Também ajudou a aliviar um pouco dessa dor, relaxar e ter mais consciência do meu corpo

Toque da coluna em dupla, vértebra por vértebra

2- Adoro fazer esse exercício que eu gosto de pensar a coluna como um colar de ossos... com o desenho foi ainda mais interessante, senti que aprendi algo sobre o meu corpo que não sabia, também sempre saio desse exercício com muita gratidão pela minha coluna.

10/03/2010

- 1- Descrição dos exercícios realizados;
- 2- Discorrer sobre sensações, impressões;

Não fiz de acordo com esses pedidos porque já se passaram 2 semanas mas algumas coisas que ficaram pra mim:

- Técnica como fio condutor na Postura do dançarino (a)
- “Dançar com o Espírito”:

O mais importante è perceber como sinto as coisas com esse novo comando, senti que algo invisível precisava conseguir aparecer... ou pelo menos a dança ser um meio para esse “invisível” se tornar “visível”.

O exercício da água me ajudou bastante a encontrar o “estado Butô” e a sentir que ele podia reverberar e ser minha dança.

Às vezes è difícil achar a dança, como se realmente vivesse que procurar, mas depois desse exercício parece que era muito mais remover o que não precisava do que procurar. Uma sensação de escolher o essencial e com ele ficar.

22 e 29/04/ 2009

Colar de Contas:

Começamos nos juntando em pares...meu parceiro foi o André. A Sabrina pediu pra um da dupla deitar de barriga no chão, de forma que o outro pudesse tocar em cada vértebra da coluna com os dedos em forma de pinça. Depois com uma mão no sacro e outra na nuca proporcionar à pessoa que está no chão, uma dimensão da sua própria coluna, ficar com as mãos aí um pouco até ir retirando aos poucos e passando as duas mãos pela extensão da coluna mas sem tocar, de modo que fosse possível sentir a temperatura, e poder passar calor com as mãos, em alguma parte que estivesse frio. Concluído, essa primeira parte, a pessoa que estava no chão começava a se movimentar a partir da coluna.

Intenções percebidas por mim:

- sentir os espaços vazios entre uma vértebra e outra;
- tomar consciência da coluna e de tudo que estava implicado à ela
- mediante da coluna do parceiro que se está tocando sentir sua própria coluna
- usar a respiração como um instrumento que liga sua coluna à coluna do parceiro sendo os braços e os dedos uma ponte.
- individualizar cada uma das vértebras com o toque do dedo em pinça
- proporcionar um encontro entre os ossos do dedo e o osso da vértebra
- promover a percepção da extensão da coluna

Sensações, percepções, inspirações e desatinos:

A experiência de procurar as vértebras da coluna do meu parceiro, me trouxe mesmo uma sensação de “colar de contas” em algum momento inclusive eu tive vontade de contar, para saber quantas tinham. Numa visão mais poética, também me trouxe a imagem espiritual de um mala ou de um terço, onde para cada vértebra caberia um mantra, uma oração. Também no começo não era tão fácil assim achar exatamente onde estava cada vértebra, me exigiu uma concentração e sensibilidade, e de alguma maneira uma súplica para não perder nenhuma, porque parecia que qualquer desatenção, uma delas podia ficar sem o toque o encontro dos ossos dos

meus dedos, trouxe uma necessidade de visão do invisível, do que estava coberto debaixo de tecido e pele, tanto é, que em alguns momentos fechar os olhos me ajudava. Também me trouxe um sentimento de valorização da coluna, tive a oportunidade de ter consciência da alienação na qual vivo cotidianamente, de que a coluna é a coluna e só. Não! A coluna não é a coluna é só! A coluna é de uma dimensão muito maior. Foi muito interessante também chegar no final da coluna, no sacro, tocar o último osso, e ver que acabou. Me deu uma memória de abismo, muito forte.

A experiência de ter minhas vértebras sendo tocadas, me trouxe uma sensação de relaxamento, mas de alguma maneira percebo que tive a expectativa de receber um tipo de toque mais preciso, não senti tanto os ossos do dedo do meu parceiro como imaginei que pudesse sentir. A parte que mais gostei foi sentir a extensão da minha coluna, quando uma mão do meu parceiro ficou no sacro e outra na nuca, também foi muita boa a sensação de calor das suas mãos, a sensação do calor de uma extremidade a outra realmente me ajudou a sentir toda a distância da minha coluna.

Depois me movimentar a partir da coluna foi mais fácil, realmente senti que esse exercício me sensibilizou para o que pode acontecer se eu escutar minha coluna, e permitir-me mover-me a partir dela. Outra coisa que me trouxe foi a questão da ancestralidade mesmo (algo que a Sabrina já tinha comentado em alguma aula) uma sensação de que muuuitas coisas mesmo estão guardadas ali, e senti que se me aprofundasse nesse sentimento, muitas emoções poderiam ganhar uma dança de presente.

#### Água e Pedra:

Aqui a Sabrina pediu pra gente virar água e depois pedra. Começamos chupando a água do chão com os pés e em seguida liberando-a. Depois foi a vez da pedra, onde tínhamos que encontrar a pedra dentro da gente e se tornar pedra.

#### Intenções percebidas por mim:

- deixar se manifestar a imagem da água que é sugada pelo corpo a partir dos pés
- sentir a água entrando até o último fio de cabelo
- evacuar essa água.

- sentir que a água está
- deixar se manifestar a imagem de uma pedra que cresce dentro de você
- petrificar-se
- sentir que a pedra é
- perceber que a pedra quase não se move.

Sensações, percepções, inspirações e desatinos:

A intenção da água me trouxe em algum momento uma sensação de eletricidade, puxar a água e depois evacua-la dava uma sensação de perda do conteúdo, que realmente dava pra cair no chão. Eu gostei dessa história de puxar a água, agora pensando em mim nesse momento vejo que o sentimento de necessidade me inspirou bastante, acho que puxei a água como se eu precisasse dela, sugar com o corpo, visualizei meus pés como raízes.

Foi muito inspirador a Sabrina ter colocado uma pedra no espaço, enquanto tentávamos nos petrificar, me chamou muito a atenção, o apesar de que.... a pedra é, tem ondulações, formas curvas, relevos, então consegui entrar nesse quase não se move.

Transparência:

Fizemos o exercício da água e da pedra porque a Sabrina explicou um dos princípios integradores, em que em uma qualidade habitam suas contradições, então usamos as qualidades da água e da pedra para chegarmos à qualidade da transparência.

Intenções percebidas por mim:

- Ficar transparente
- Ser Transparente

Sensações, percepções, inspirações e desatinos:

Quando ouvi essa parte das contradições na qualidade da transparência, pensei no vidro porque o vidro é um material sólido, pedra. Mas a gente consegue ver o que tem entre ele, água. De alguma maneira acho que absorvi bem esse conceito corpo-vítreo, acho que meu corpo se sentiu entre dentro e fora, um vidro.

Me trouxe uma sensação de liberdade, um exercício em que eu pudesse simplesmente ser...como se ali eu tivesse a oportunidade de sair de uma postura, ser transparente e mostrar o que tinha dentro. Foi bem interessante porque eu mesma me surpreendi com o que tinha dentro, eu pensava que eu já sabia, afinal de contas sou eu mesma que estou o tempo todo comigo mesma, mas não eu não sabia completamente, e poder viver o que estava dentro foi ganhando uma dimensão que quando eu vi, eu não tinha mais “postura” nenhuma diante das pessoas, quase me permiti chorar porque por dentro em algum lugar eu estava chorando, mas não sabia até ficar transparente.

“A lua grande brilha sobre a pedra caminho até a água”

É uma imagem linda pra mim, tem a noite, o ventre da noite, a água permeável, as pedras indomáveis, é muito inspiradora essa frase, é um aconchego, um lugar poético.

Acho que o meu jeito de vivenciar essa frase foi sentindo cada elemento:

Lua grande

Brilho

Pedras

Caminho

Água

A lua grande me fez piscar os olhos com sua claridade, quando percebi ela brilhava sobre mim, eu sou as pedras, nessa frase se eu posso escolher o que sou, eu sou as pedras, e então fui pra minha coluna, pra todas aquelas vértebras que havia sentido no começo da aula, as minhas pedras mais preciosas, é sobre elas que eu preciso que a lua brilha e por todas as outras pedras-ossos que posso encontrar em mim. Ainda não comecei muito a caminhar até água. Ainda não sei, como caminho até a água.

Outras Orientações de Sabrina importantes pra mim:

-“abre os olhos, esse lugar de dentro existe do lado de fora, encontre.”

- “o chão nunca é um lugar de abandono, mas sim de passagem, quando a gente vai pro chão tem que ter um motivo.”

12/08/2009

1- Exercícios realizados

2- Impressões

O exercício desse primeiro encontro que ficou bem memorável para mim foi o de se enraizar, como se os nossos pés fossem raízes de uma árvore, e aí nós tínhamos que nos movimentar a partir dos movimentos subterrâneos das raízes. Isso me ajudou a encontrar uma certa continuidade nos meus movimentos, como se sempre houvessem pontos ligando-me a outros pontos que eram sólidos e assim eu tinha onde me apoiar.

19/08/2009

1- Exercícios realizados

2- Impressões

1- Cheguei um pouco atrasada, mas quando cheguei o exercício era o de tentar se sustentar por um fio que saía do cóxis e ia até o céu. Meus pés ficavam na ponta dos pés e assim realmente parecia mais fácil ser guiada por um fio, mas ao mesmo tempo sentia que eu precisava de um nível de escuta muito boa desse fio, para me permitir ser guiada por ele e não pelo meu próprio desequilíbrio.

2- Outro exercício que fizemos que achei muito forte foi a improvisação do “deixe acontecer” deu pra perceber a diferença de quando é algo mental que está controlando e quando é o corpo que vai porque é pra onde ele realmente deseja ir.

Depois também experimentamos dançar as imagens que viam a nossa cabeça... engraçado que quando a professora Sabrina falou para deixar as imagens virem, realmente me veio uma imagem de um poste branco em um dia nublado, e esse poste tinha olhos, olhos femininos que depois eu identifiquei como sendo os olhos de uma das colegas da nossa turma.

Em relação a improvisação final, eu sinto que preciso muito me libertar de algo, na verdade durante toda a aula eu tenho um pouco desse sentimento, como se eu realmente precisasse “deixar acontecer”, mas durante a improvisação final isso é muito nítido... uma vontade de só ser mesmo de parar de pensar ou ver demais.

Vontade de ver só o essencial, acho que por isso vontades veem de fechar os olhos.

Treinar o olhar do além, foi incrível também, o olhar da dança, olhos abertos mas

não é qualquer “olhos abertos”

26/08/2009

1- Exercícios realizados

2- Impressões

1- Esse exercício de nascer e morrer e se entregar para o chão e levantar, me fez entrar em contato com alguma raiva de estar viva, como se algo dentro de mim quisesse manter-se no chão ou em pé, me causou uma certa irritação ter que levantar e ir pro chão... mas com o tempo fui encontrando uma constância e estabilidade nesse levantar e cair.

2- Manter o nascer e morrer, mas sem ir pro chão, em pé de início fiquei sem saber como representar o morrer sem ir pro chão porque já estava muito apegada à “morte” acontecer no chão... mas com o tempo fui deixando, deixando e a respiração me levou, meu morrer passou a ser representado por não estar com os pés completamente enraizados no chão, de forma que ficava mais livre, como se fosse só espírito mesmo e não houvesse matéria, “na morte” eu era vento e efêmera í apra onde qualquer impulso me levasse. “ Na vida” enraizava meus pés no chão, tentava pisar com mais firmeza, abrir mais os olhos, sentir a materialidade do corpo... Tamb[m per cebi que eu tinha uma espécie de transição entre um estado e outro bem marcada: Ía para o estado “viva” quando durante meu estado ventania-morte me deparava com algo que de alluma maneira me tocava, podia ser o olhar de alguém, a luz que batia de alluma maneira ou até mesmo um pensamento, e me permitia morrer quando sentia “pesar” algo, quando esses elementos de significância como um pensamento ou o olhar de alguém passavam.

Quanto a vivência de segurar um bebê... uff! Não foi fácil, senti alluma espécie de “pena” por ele nesse mundão de Deus... como se ele fosse pequeno e indefeso demais. Ao mesmo tempo sua pureza e flexibilidade eram seus melhores e mais poderosos instrumentos, tipo alguém que não se importa coma a “dureza” da vida porque na verdade não vê “dureza” alguma... e então tá tudo bem.

“A Tartaruga caminha no silêncio, Morte no vento”

Isso de caminhar no silêncio para mim era uma caminhada eterna e sem chão, morte no vento pra mim era o espírito da tartaruga que caminhava... a eternidade mesmo,

até o dia em que pudesse se esquecer de ser tartaruga até que prudesse se confundir com o vento e o silêncio... uma caminhada sem fim... um deserto agreste e silencioso... sem tempo, sem espaço. Outra dimensão.

Dança com Argila na casa de Marcos, no córrego do Urubu

13/09/09

Percebi neste dia o quanto eu aguardo uma orientação para conseguir me aprofundar nas possíveis experiências que eu vejo disponíveis. Também por ser uma experiência bem inédita, percebi minhas expectativas e inseguranças na escolha de como agir.

Desde o momento em que terminamos o aquecimento na grama até a caminhada ao local da argila de fato havia alguma divisão dentro de mim, por não saber como podia simplesmente caminhar até a argila, chega a ser engraçado porque eu queria muito caminhar “butonicamente” até a argila., mas ao mesmo tempo não sabia se o objetivo do grupo era chegar logo ao “set da argila” ou se tudo bem eu caminhar “butonicamente” até que em algum momento do caminho a Sabrina deu uma primeira orientação de algum objetivo sobre essa caminhada que era observar um lugar para a possível improvisação individual que sempre fazemos ao final.

Chegando no local da argila a Sabrina nos conduziu a entrar em contato com as pedras e com a água, dançar a pedra e a água, me foquei nisso e percebi muito claramente a diferença de estímulos de fazer um exercício como esse a céu aberto... e em sala foi muito interessante observar o impacto que aquela orientação: “Entre em contato com as pedras, seja a pedra, perceba a diferença entre a pedra e a água”

Em um ambiente onde realmente já existiam pedras e água e eu de maneira muito concreta do que nunca estava em contato com tais elementos. O impacto de receber tal orientação (descrita anteriormente) se deve ao fato de que semestre passado já havíamos feito esse exercício da pedra e da água, mas em um ambiente fechado à 4 paredes e a orientação me trouxe muita inspiração que me serviu demais como matéria para o meu movimento, no entanto naquele ambiente *in locu* realmente e factualmente na natureza tal orientação que me truxera tanta inspiração, naquele momento me pareceu rasa e limitadora, percebi que eu tive alguma reação que por alguns instantes me paralisou no sentido de que eu saí muito do meu corpo

e fiquei procurando alguma coisa teórica sobre “sentir as pedras” para mim não fez muito sentido porque eu já estava sentindo elas... e indo para outro lugar de criação que ia além de ser pedra, mas se movimentava a partir das pedras.

Tudo isso me fez pensar em como a mudança de cenário exige uma condução diferente também que consiga ecoar tal qual senti na 1º vez que fiz o exercício em sala.

Falo isso porque algo que eu percebo que é muito característico no Butoh que a Sabrina nos passa é que ele não é representativo, ele não representa nada, ele é... Percebo que nossa busca na dança não é para um apontamento, mas para a experiência de ser o que talvez gostaríamos de apontar “ao invés de apontar seja” é como eu recebo as orientações de Sabrina até agora.

Então também notei que em sala de aula consigo chegar próximo de ser aquela natureza da argila, mas que quando estamos na natureza da argila talvez a busca seja a de ser o que ela aponta, e o que ela aponta é diferente do que ela já é.

Então se queremos dançar à céu aberto com alguma “nudeza” acho que é essencial tocar esse “para além do que a natureza é”.

Sinto que em sala conseguimos chegar na natureza e isso é bastante satisfatório, mas se estamos na natureza é para além dela que me sinto instigada a chegar (para o que ela aponta, não para o que ela é).