

S.T.I.L.L.: ENTRE DANÇAS DE UM CORPO DESCONHECIDO

Sandra Corradini¹

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo refletir aspectos referentes ao processo compositivo de S.T.I.L.L., exposição coreográfica composta a partir de quadros-experimentos gerados em zona de turbulência e que se reconfigura continuamente ao passo do compartilhamento e das trocas de informações e de afetos entre artista e espectador. S.T.I.L.L. parte de uma coleção de naturezas-mortas – pictóricas, literárias, videográficas e cinematográficas – e investiga no corpo que dança o fluxo contínuo da vida que há na aparente imobilidade das formas em decomposição. Dialoga com o butoh, inserindo o corpo num lugar de experiência, instaurando novos questionamentos e inquietações estéticas. A abordagem sobre o corpo se dá a partir dos estudos filosóficos de Kuniichi Uno acerca do corpo desconhecido, a fim de refleti-lo como lugar onde a dança se cria, múltiplo, plural e atravessado por potências e culturas distintas.

Palavras-chave: Butoh. Corpo. Still life.

S.T.I.L.L. é um trabalho de dança contemporânea que busca refletir e investigar no corpo que dança o fluxo contínuo da vida que há na aparente imobilidade de formas em decomposição. Parte de um conjunto de naturezas-mortas, oriundo de diferentes linguagens artísticas – pintura, literatura, fotografia, videoarte, cinema, etc.; imagens que atravessam, afetam e movem o corpo em direção a todo um campo desconhecido; um campo que inclui metodologia e estratégias de criação, formatação da obra artística, ambiente cênico, bem como o próprio corpo que dança. Diferentemente de aspirar a uma obra artística inovadora e inusitada que produza efeitos perceptivos inéditos no espectador, o que se busca é compreender essa nova realidade que se desenha e que começa a ser percebida, fazendo-se notar um corpo em crise e insatisfeito com sua própria dança. Movido pelo desejo e pela necessidade premente de vivenciar novas experiências em dança e definir novos rumos na construção de seu trabalho artístico, o corpo não mais encontra motivação em métodos compositivos ou técnicas e abordagens corporais já vivenciados, nem mesmo em seu particular modo de colocar experiências, conhecimentos teóricos e práticos em dança e outros saberes em relação. Sublinha-se, por outro lado, que esse corpo se mostra igualmente saturado e cansado de adequar suas perspectivas artísticas aos modelos de incentivo e fomento à produção de dança, atualmente adotados pelas políticas públicas de cultura no

¹ Mestra em Dança pelo PPGDança/UFBA. Graduada em dança pela UNICAMP. Artista e pesquisadora de dança, desenvolvendo estudos sobre dramaturgia na dança e processos criativo-colaborativos com ênfase em diálogos interartísticos. Dedicou-se à dança butoh com interesse em investigar os limites do corpo em busca de novas possibilidades. Psicopedagoga. Atualmente é graduanda em fisioterapia pela Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública, em Salvador, Bahia. Contato: corradini.sandra@gmail.com

âmbito das artes cênicas. Trata-se, pois, de um corpo que resiste cada vez mais em nutrir uma certa repetição presente na lógica dos modelos existentes no cenário das artes da cena, a qual fortalece a continuidade dos processos já instituídos e que ao mesmo tempo é fortalecida por eles.

Diante do quadro que aqui se esboça, não é difícil observar tratar-se de um corpo que vislumbra novos diálogos e novos modos de estar na dança, mesmo que ainda, de partida, ele mesmo não consiga claramente identificá-los. S.T.I.L.L, no entanto, não é proposto no sentido de traduzir em dança qualquer conflito ou insatisfação. Estes, em verdade, nada mais são que dispositivos geradores que impulsionam e movem o processo compositivo muito antes de ele mesmo ser configurado como tal. Entre buscas, rastros e incertezas, e com a convicção de que é difícil o escape dos condicionamentos adquiridos ao longo do tempo, e que o corpo não é apenas uma massa moldável, adaptável e visível, mas também sensível, inteligente e com força o suficiente para se reinventar e reconstruir sua própria dança, desenha-se, então, nesse contexto, a potência de um corpo desconhecido. O que antes era unidade mostra-se à beira da extinção. É a unidade que se perde. Explode o centro e se fortalecem as fronteiras.

CONCEITOS PARA MOVER

Mais que um simples trabalho de dança, S.T.I.L.L é antes de tudo um trabalho em processo. Não menciona seu início nem esboça perspectiva de fim, consistindo mais numa pesquisa artística contínua, múltipla em suas virtualidades e que transborda a própria dança. Iniciada em 2012, S.T.I.L.L traz à luz sombras do passado que insistem em permanecer. Resgata experiências do butoh² e algumas de suas histórias que até então flutuavam à deriva entre um e outro processo artístico.

2 Meu primeiro contato com o butoh foi em 2004, por meio de um curso de butoh-ma, ministrado pelo coreógrafo e dançarino japonês, radicado na Alemanha, TadashiEndo, realizado na sede do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, em Campinas/SP. A vivência em butoh-ma com TadashiEndo promoveu, inicialmente, a aproximação com a pesquisa de dança pessoal, desenvolvida pelo LUME. Posteriormente, a busca pelo butoh foi uma constante, aproximando-me de diversas pesquisas artísticas, dançarinos e pesquisadores de butoh. Atualmente, são dez anos de realização de cursos, participação em palestras e vivência em rodas de conversa com diversos dançarinos, pesquisadores e interessados em butoh. Além de TadashiEndo, destacam-se Min Tanaka, Tess de Quincey, Carlos Simioni, Ana Cristina Colla, Simone Mello, Marco Xavier, Denise Courtouké, entre outros.

O corpo, no contexto prático da composição, alude a não distinção entre o visível e o invisível, o dentro e o fora do corpo, observando, de partida, a existência de polos opostos, os quais, pelo modo como se apresentam no corpo, tensionados, expõem a possibilidade da unidade pela compacta conciliação dos contrários. Busca-se, nesse sentido, a multiplicidade para além da dualidade paradoxal, a qual surge das dobras e dobras num fluxo intensivo de velocidades infinitas. Eis, então, aqui, o *corpo sem órgãos*.

O *corpo sem órgãos* é um dos conceitos-chave que o filósofo japonês Kuniichi Uno aborda em seus estudos sobre a gênese do corpo desconhecido. Além deste, Uno ressalta mais um conceito, também de Artaud: o *pensamento sem imagem*. Ambos são traçados a partir de seus estudos sobre Artaud, guiados à luz da filosofia deleuzeana, e anulam a dicotomia entre pensamento e corpo. Para Uno, o termo “sem”, que há entre as duas palavras de ambos os conceitos, apresentam o sentido de “rejeitar o que determina e investir o pensamento do corpo, o pensamento gerado pelo organismo ou o cérebro” (2014, p. 6). No que diz respeito a Artaud, esses conceitos são bem mais que meras formulações teóricas feitas por meio de palavras, são também motivos, que se conectam aos respectivos conceitos, mostrando-se intimamente ligados. Comprimir o fora do corpo até se formarem dobras espessas do fora compactas dentro seria um modo possível de se chegar ao corpo sem órgãos? Como diz Uno, “um corpo comprimido pelo processo de empurrar, forçar, amassar, etc.” (UNO, 2007, p. 43). Tensionar a unidade-corpo para explodir fissuras. É assim, violentamente, que Artaud se entrega para o condicionamento de seus órgãos condicionados tão mal ajustados para o seu eu, acabando por “reinventar um outro teatro com todas essas experiências através do pensamento e do corpo” (UNO, 2014, p. 5): o teatro da crueldade.

As coisas são um quadro, o corpo interno “nada mais é do que uma externalidade *comprimida*. Assim como as cores numa tela. [...] seu trabalho visa a “comprimir o exterior, refazer esse interior com esse exterior condensado e “dilatado o corpo de minha noite inteira”. (UNO, 2007, p. 43)

Os conceitos aqui abordados vêm contribuir para traçar estratégias compositivas no processo compositivo de S.T.I.L.L, que agora persegue os rastros de Hijikata, tendo em vista abrir fissuras, “dilatado a opacidade e a abertura próprias

do corpo” (UNO, 2007, p. 45), torná-lo fluido e com potência para afetar e ser afetado. Ao evocar o gênero *Still Life* (natureza-morta), relativo às artes visuais, S.T.I.L.L instaura processos no corpo que o levam a questionar e refletir acerca da aceleração dos fluxos sensoriais na atualidade e o senso de urgência do homem contemporâneo na vivência de seus processos mais íntimos, pessoais e interpessoais.

Still Life refere-se a um gênero pictórico há muito tempo cultivado, no qual se representam, por meio de pintura em óleo sobre tela, seres inanimados e objetos diversos como alimentos, flores, copos, vasos e outros, referentes ao âmbito privado, restritos ao convívio no interior da casa e da intimidade doméstica. Desde que instituído, no século XVII, o mesmo termo vem sendo continuamente utilizado e seu significado atualizado, sendo hoje associado à *vida suspensa num instante móvel*(BECKS-MALORNY, 2001).

S.T.I.L.L deriva de *Still Life* e mistura no corpo palavras, sons, frutas, cheiros, cores e sabores, trazendo a imagem viva do corpo morto, estampado no quadro torto pendurado e esquecido na parede do quarto dos fundos, empoeirado, em estado de putrefação, expelindo bactérias que corroem e fissuram o corpo de dentro para fora, gerando vida na morte. S.T.I.L.L estuda no corpo as dobras de Artaud, buscando inspiração em obras artísticas, como *Still Life* (2001) e *Little Death* (2002), da artista visual britânica Sam Taylor Wood, além de obras de Cézanne, Pagu, Kurosawa, entre outros. Todos os trabalhos artísticos até hoje utilizados no processo compositivos de S.T.I.L.L forneceram bem mais que simples motes coreográficos. De modo geral, todos contribuem com materiais que se entrelaçam ao corpo que dança, compondo paragens poéticas pelas quais o espectador pode transitar e entrar em contato com seus próprios devaneios e adentrar em uma outra dimensão do real.

Com múltiplas entradas, saídas, impasses e fugas, o trabalho (i)mobiliza o corpo e incita a questionar a nossa consciência ainda um pouco adormecida, estimulando à percepção para micromudanças corporais comumente ignoradas, dando voz à pulsante vida escondida atrás da aparente imobilidade das formas em sutil transformação. Tal como Cézanne sugere pensar, *Still Life* está na cor que se lê no texto; refere-se a uma visão ou impressão subjetiva, organizada a partir da perspectiva que o sujeito adota em relação ao objeto observado. S.T.I.L.L busca o

lugar não olhado e não ouvido o (in)tangível das coisas para se ver e ouvir o que está antes, depois, por baixo, por cima, atrás, em frente, sobre, sob, sub, entre os elementos que as compõem. S.T.I.L.L amplia detalhes, manipula imagens, congela o tempo, dissolve o espaço, tecendo uma composição longe de ser simplesmente decorativa e que destaca, sobretudo, a grandeza dos pequenos eventos transformadores da arte de ser, de estar e de se relacionar com as coisas, consigo mesmo e com os outros no mundo. Desse modo, S.T.I.L.L empurra o corpo a investigar o paradoxo vida-morte, pondo em evidência o desaparecimento do corpo, transitando entre movimento e imobilidade, implodindo dualidades. Tal como Uno sugere pensar, pensa-se incansavelmente na possibilidade de num outro regime, imperceptível, no qual se operam os devires que transpõem os limites do próprio corpo (2010, p. 71).

Como é sabido, Kuniichi Uno não restringe seus estudos a Artaud. Uno viveu na França, onde realizou mestrado e doutorado na Universidade de ParisVIII. Sua tese sobre Artaud foi feita sob a orientação de Deleuze. Em *A Gênese do Corpo Desconhecido*, Uno transita por diferentes pensadores e revive danças, palavras e sensações oriundas de lembranças de momentos que teve com Min Tanaka e TatsumiHijikata, seus amigos, ambos dançarinos japoneses de butoh, traçando importantes fluxos entre Japão e França, contribuindo, sobretudo, para repensar o corpo contemporâneo na fronteira oriente-ocidente. Ao descrever acerca da dança de TatsumiHijikata, criador do butoh no Japão nos anos 60, Uno esclarece que sua dança, conhecida como buto-fu (GREINER, 2013), surge num contexto pós-bomba atômica, de pós-guerra, no qual “era preciso, ao mesmo tempo, inventar a dança e redescobrir o corpo” (UNO, 2012, p. 61). Para Uno,

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

Embora possa parecer óbvio, importa notar que *contemplação* e *movimento* são palavras que, do modo em que foram empregadas por Uno, designam duas ideias distintas. *Contemplação* não significa *movimento* e *movimento* não quer dizer *contemplação*, do mesmo modo que não apresentam similaridade, congruência ou

complementaridade entre si. Parece ser mais pertinente pensá-las como ideias/coisas distintas, intimamente ligadas e relacionadas a aspectos temporais. Nesse sentido, parece ser preciso um pouco de cautela para não fundir numa mesma coisa/ideia a lentidão dos movimentos que existe no butoh à passividade que o corpo assume quando se encontra em estado de contemplação, tal qual se vê em muitas abordagens que projetam uma visão estereotipada de butoh, até mesmo porque a ideia *contemplação*, vista sob a perspectiva oriental,³ parece não corresponder exatamente à forma que é compreendida na perspectiva ocidental.

De todo modo, importa considerar que a abordagem de Uno acerca da gênese do corpo desconhecido, aqui em foco, o aponta como “o impensado no pensamento, nascimento do visível que se esquia ainda da vista” (2014, p. 9). Porém, no que tange à prática corporal, parece não ser igualmente simples configurá-lo, tanto quanto é chegar a sua descrição. A tensão, então, sobrevive.

EXPERIÊNCIAS PARA COMPOR

S.T.I.L.L dialoga com o butoh e busca respaldo teórico nos estudos filosóficos de Kuniichi Uno, procurando compreender aspectos inerentes a sua abordagem acerca do corpo desconhecido, afirmando-se cada vez mais como um trabalho criado em *zona de turbulência*. *Zona de turbulência* refere-se a uma zona intensiva e relacional entre performer e espectador que transborda o espaço-tempo cotidiano, na qual ambos se afetam mutuamente (FERRACINI, 2003). É daí, do contexto de pequenas ações artísticas, que se expandem as primeiras conexões criativas entre corpo vivo e natureza-morta, desencadeando a composição de quadros-experimentos, os quais posteriormente vão configurar o trabalho no formato de dança-exposição, em contínua reconstrução.

Contudo, não se objetiva a espetacularização do corpo ou da obra, mas, sim, criar um ambiente em que corpos participativos possam juntos desenvolver um trabalho de construção compartilhada, levando em consideração os diversos contextos implicados à criação, seja de visualização, reflexão, diálogo, discussão, questionamentos, devaneios, silêncios, entre outros, ou seja, de interação, no mais

³ Os estudos acerca da contemplação nas artes performativas, de Cassiano Quilici, por exemplo, nos diz que *contemplação*, no contexto de muitas escolas budistas, é uma ideia que normalmente está associada ao termo *anupassana*, que significa “ver de perto e repetidamente” e que “culmina num insight, numa apreensão profunda da realidade. [...] A contemplação parte de um modo de percepção que se sustenta no tempo e que opera, a princípio, com um foco de atenção” (2014, p. 78).

amplo sentido. Mais especificamente, trata-se de uma metodologia experimental pela qual artista e espectador, em contextos de ensaio-estudo, interagem numa instância artística, cognitiva e afetiva, por vezes entrelaçadas, estabelecendo juntos conexões criativas com vistas à elaboração de pequenas células coreográficas. Busca-se, em primeiro plano, potencializar a tensão criada no ambiente de compartilhamento e intensificar a experiência do corpo na fronteira no contexto da criação. Visa-se, sobretudo, configurar corporalmente “o visível que ainda não pode ser visto”, “o impensado do pensamento”, ou seja, o corpo desconhecido. Prioriza-se, nesse ambiente, a troca de conhecimentos e de experiências entre artista e espectador, o prazer na construção coletiva do trabalho, efetivar o espectador como colaborador no processo compositivo e instituir o processo compositivo como ambiente de fronteira, de troca, de experiência e de experimentação artística de aspectos relativos à obra que emergem nesse contexto.

Vale notar que esse método de criação remodela o clássico padrão ensaio-apresentação, no qual a obra é levada a público somente após ser configurada por completo, tirando tanto o artista como o espectador de suas respectivas zonas de conforto. No que se refere ao artista, um dos desafios é investigar corporalmente as propostas formuladas *in loco* sem recorrer a prévias elaborações mentais e/ou corporais, desenvolvendo, nesse sentido, sua prontidão artística, bem como sua capacidade de discutir seu trabalho e ideias em contextos heterogêneos, marcados pela diversidade. No que se refere ao espectador, essa experiência metodológica tende a deslocá-lo de uma condição meramente passiva para inseri-lo num lugar de agente na construção do trabalho, possibilitando o desenvolvimento de seus potenciais artístico, colaborativo, cognitivo, afetivo, entre outros, promovendo-o a cocriador da obra artística.

REFERÊNCIAS

BECKS-MALORNY, Ulrique. *Cézzani*. Berlim: Taschen, 2001.

FERRACINI, Renato. O trabalho do ator e zona de turbulência. Sala Preta – Revistado Departamento de Artes Cênicas. São Paulo, n.3, 2003.

GREINER, Christine. *Butô(s) na América Latina*. Fundação Japão em São Paulo, 2013.

QUILICI, Cassiano Sydow. A contemplação reconsiderada: artes performativas e investigações da percepção. *Conceição Conception*, v. 2, n 2, 2014.

UNO, Kuniichi. Por que o corpo é sem órgãos. *Revista Alegrar*, n. 13, jun. 2014.

_____. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: N-1 edições, 2012.

_____. Corpo gênese ou tempo-catástrofe. *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, 2010. v. 12.

_____. As pantufas de Artaud segundo Hijikata. In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia. *Leituras da morte*. São Paulo: Annablume, 2007.