

Sonho e dança: matéria-prima e criação

Dreaming and dancing: raw material and creation

ADILSON NASCIMENTO DE JESUS¹

TODA MATÉRIA SONHADA, seja em estado de sono ou desperto, aqui entendida como sonhos, visões, delírios, alucinações, fantasias, imaginações, percepções, sensações etc., é matéria que ressoa de nosso espírito, ganha nosso corpo e transmuta-se em gestos, em ações, em dança. Imagens são sabedorias profundas que se revelam coisas que não podemos dizer simplesmente. Por isso dançamos. Falo das coisas intuídas que de súbito inundam nossa alma. Algo urge; impõe-nos seu misterioso drama. Alma Corpo retesados. Dança essência; oco silêncio mistério. Apreendo meu segredo².

Imagino uma dança sem nome cuja filiação é a alma e seu chão, o espírito. Uma dança de particulares sentidos advindos da originalidade e da espontaneidade de nossas experiências. Vivências do degustar o agora. É onde a dança põe o seu ovo: agora.

1. Mestre em Educação Física pela UNICAMP e Doutor em Educação pela mesma universidade, com Pós-Doutorado na Université de Paris VIII. UP. VIII. St. Denis/França. Professor Assistente Doutor (MS-3) do Departamento de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (DELART) da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, em Campinas/SP, tem atuado principalmente nos seguintes temas: dança, corpo, arte, vivência corporal e dança *Butoh*. E-mail: caosemdono@uol.com.br.
2. Uma agradável leitura que pode auxiliar na compreensão do intrincado labirinto das nossas imagens é a obra *O Caminho dos Sonhos*, de Marie-Louise Von Franz, em conversa com Fraser Boa, de 1988.

Aqui nos interessam os poéticos processos criativos que as imagens podem provocar, estimulando-nos a mergulhar numa aventura, no sentido mítico, conduzida por elas. E, para melhor observar o fenômeno do processo criativo a partir das imagens, pesquisei o trabalho da dançarina e coreógrafa Pina Bausch com o Tanztheater de Wuppertal na Alemanha, e os trabalhos dos dançarinos e coreógrafos Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, Yoshito Ohno e Min Tanaka com a dança *Butoh*.

Tal orientação em direção à imagem surgiu primeiramente em um grupo de estudos em dança — o GEDAN, que me levou à dança-teatro de Pina Bausch, bem como às vivências junto a Maura Baiocchi, querida mestra e amiga que me introduziu no *Butoh*. A partir de minha experiência pessoal com o *Butoh* e do convívio com outros butoístas, do crescente interesse em experimentar mais profundamente a vivência do esgarçamento das técnicas para o surgimento de algo que satisfizesse nossas particulares necessidades de expressão, teve origem esta pesquisa.

Originalmente denominado *Ankoku Butoh* — dança das trevas, o *Butoh* nasceu no Japão nos anos 1960 com Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, como parte de um movimento cultural do pós-guerra que questionava as artes formais tradicionais, como o teatro nô e o kabuki, além dos velhos costumes e da standardização da cultura japonesa. Segundo Baiocchi (1991, 1995; apud JESUS, 1992), na raiz do *Butoh* existe um fator-metáfora comum entre seus diversos estilos: a volta ao útero materno, entendido aqui como o contato com a experiência vital no seu mais amplo sentido.

Dentre os vários elementos elencados nas proposições de trabalho com Maura, havia a investigação da mitologia pessoal do dançarino (CAMPBELL, 1990, 1993; FEINSTEIN; KRIPPNER, 1988; JUNG, 2000a; VON FRANZ; HILLMAN, 1971), aqui entendido como um agente criador e colaborador junto ao diretor/coreógrafo (BAIOCCI, 1995; JESUS, 1992; 1996). Esse processo de criação colaborativo tem sido uma tendência entre alguns artistas e faz com que o dançarino deixe de ser apenas um repetidor daquilo que o coreógrafo dita. Atuam juntos, dançarino e diretor/coreógrafo, na criação da obra. Assim, Maura nos propunha que levantássemos nossa mitologia pessoal, que consiste de uma rede de elementos imagéticos vivenciados inter-relacionados que nos dão uma ideia de inteireza e que nos identificam a nós mesmos individualmente.

A mitologia pessoal é composta essencialmente de imagens. Imagens são metáforas de potências energéticas vitais provenientes de nosso eu profundo. Em um sentido mais amplo, imagem é um termo que utilizamos para denominar toda e qualquer matéria-prima que nos surja em prol de nossas criações: sons, cheiros,

sabores, audições, sensações, visões, sonhos, imaginações, fantasias, audições, delírios, nossas vivências nos seus múltiplos desdobramentos etc., coisas que me caracterizam e me identificam a mim e a mais ninguém. Quando dançamos nossas imagens, aplicamos-lhes uma nova dinâmica de fluxo energético e promovemos sua transmutação em ações dentro de nosso repertório pessoal de possibilidades corporais.

A imagem é um produto da natureza que cresce, feito uma planta, do mais que profundo em nós. Tem caráter autônomo. Seus motivos são alheios ao nosso desejo e vontade. Surge espontaneamente como resultado da dinâmica de nossa vida psíquica. Em sua linguagem de símbolos, revela-nos o que, até sua ocorrência, desconhecíamos de nós mesmos. Essa imagem é o que há de realmente verdadeiro e objetivo em nosso mundo interno (SILVEIRA, 1981a; 1981b; 1992; JUNG, 2000a; TARKOVSKI, 1990).

A imagem surge sempre em lugar daquilo que não temos como nominar. Ela é a linguagem de nosso mundo inconsciente, tal qual a fala e a escrita o são do mundo da consciência (JUNG, 1986, 1988). Os sonhos que agora temos, são os sonhos que merecemos, pois têm a ver com o nosso momento de vida. A imagem traz-nos respostas para o que o momento nos impõe. O fato é que o momento psíquico é amplo. Nada tem a ver com as restrições do tempo-espço que habitamos em nossa consciência. Ela é o agora. O precioso *instante já!* de Clarice Lispector (1991 apud JESUS, 1996).

A imagem projeta-nos a alturas inimagináveis. Depois nos faz mergulhar em profundezas inabitáveis. Ou ainda nos leva a peregrinar em direções inauditas. Ela nos possui e arrasta-nos consigo a seu bel-prazer. É uma nova energia constelada em função da dinâmica de troca entre o inconsciente e a consciência. Ao dançar, transformamos a energia psíquica em ação, em movimento (VON FRANZ, 1999; SILVEIRA, 1981a; 1992; KAST, 1997).

O caráter simbólico da imagem nos diz que ela é multifacetada, é polissêmica. Pode ter muitos sentidos e não se esgota facilmente. Dançando, encarnamos a imagem e trazemo-la à luz através de nossa expressão, sob a forma de gestos e atos que não deixam de ser simbólicos. A dança dá um sentido estético próprio à imagem, o sentido exclusivo daquele que dança. Coincidimos enfim com algo de nossa essência. Nossa fonte vida.

Ampliamos nosso diálogo com o material simbólico mesmo que, como ação, ainda permaneça nesse estado. Ao invés de apenas racionalizar esse material, per-

mitimos que esse fenômeno nos tome por inteiro e fale mais abertamente às nossas sensações imediatas. Potencializado, esse material põe-se em evidência nos movimentos. É possível memorizar tais desdobramentos dessa energia em ação. A memória da energia que nos toma pode ser transformada e estabilizada numa coreografia, se quisermos. Esse processo de passagem da memória da energia em ação coreografada vem da dança *Butoh* aprendida com Maura Baiocchi, Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata, Min Tanaka, e com a dança teatro de Pina Bausch. Eu o cartografei em pesquisas bibliográficas, em conversas em oficinas e montagens de dança, enquanto buscava os elementos imagéticos presentes nos discursos sobre a criação dos coreógrafos e dançarinos.

Em seu trabalho, Min Tanaka ressaltava o abandono do julgamento. Lembro que, em conversas informais durante a montagem de *A Conquista* (1996), ele usou a obra em áudio *Pour en finir avec le jugement de Dieu*³, de Antonin Artaud, com o próprio escritor fazendo a locução, o que por si só já era muito impressionante e estimulante para a criação, dada a desconcertante potência da presença das palavras e sons na voz de Artaud entremeada de gritos, recitações e locuções *nonsense*.⁴

Essa luta contra o julgamento, que traz também em si a intenção da nudez, no sentido do despir-se dos valores culturais, e a busca pela metamorfose é o que parece permitir ao dançarino chegar a uma ação orgânica, mais ou menos visceral e menos racional. O abandono proposto por Min Tanaka é a imagem dele próprio dançando. Ousado, Min realizou improvisações sobre dançar o espaço, que implicavam um exercício diário de dançar praticamente desnudo em diferentes localidades, o que o levou muitas vezes à prisão por desacato ao pudor.

Isso implica estar bastante disponível para o momento. Deixar-se poroso para que os estímulos perpassem o corpo e deixem suas impressões. Deixar-se poroso para atualizar possibilidades de ação na poética tecida no momento.

A temática da mitologia pessoal é outra forte referência no processo de criação dos butoístas. Veremos adiante como Tatsumi Hijikata baseou enormemente seu trabalho em elementos de sua lembrança de ocorrências, eventos, sensações e sentimentos de sua infância em Tohoku, cidade ao norte do Japão.

Ouvir o silêncio do corpo. Min Tanaka acreditava com isso estar mais próximo de si mesmo, dispunha-se como receptáculo que acolhe o que o ambiente oferece,

3. *Para acabar com o julgamento de Deus*.

4. Isso se deu quando da montagem de *A Conquista* em 1996 e 98, que foi encenada em São Paulo e Tóquio, respectivamente, e da qual pude participar como dançarino.

transformando-o. Ele, por sua vez, devolvia-o deformado, no sentido bachelardiano (BACHELARD, 1988), ao ambiente.

Vemos em Min a tomada de posição do corpo contra aquilo que lhe foi imposto. Há um exercício da consciência sobre o que poderia estar limitando a expressão. A tomada de consciência do sentido do que detém o corpo passa a ser um ponto de novas referências de si e do que se conhece sobre esse corpo. O corpo tem uma linguagem, portanto, uma forma muito particular e ao mesmo tempo universal de expressão (SILVEIRA, 1981a).

Podemos entender também que, para Min, dançar é um ato de expressão e de diálogo instintivo entre os corpos que partilham a dança. Ele nos leva a crer que as palavras trazem sentidos que podem evocar movimentos no corpo. Porém, ele mesmo põe em dúvida se a palavra pode se tornar paisagem, entendida como imagem = ideia, como um haikai (MARSICANO, 1988), conciso, objetivo e, sobretudo, poético.

Uma temática constante nos estudos de Eliade (1989), como a que vemos no discurso de Min, trata-se da oposição entre o grande tempo — que é o tempo sagrado — e o tempo cronológico imposto pela sociedade industrial — que é o tempo profano. É o mergulho no grande tempo que nos permite acessar a essência do silêncio interno e meditar no *Butoh*.

Min lembrava, em um comentário, que Tatsumi Hijikata despertava os sentidos na palavra; utilizava-se da palavra para que ela despertasse sentidos imersos que, por consequência desse despertar, viriam a aflorar na ação. O corpo se deforma para, no gesto grotesco, encontrar sua não-forma, para além de qualquer estilização formal. Muito desse gestual grotesco, feio, pode ser interpretado como a tensão do *Butoh* contra os excessos da estilização típicos da cultura japonesa e da dança europeia que aportara por lá (HOLBORN, 1987).

As relações estabelecidas por Min entre o *Butoh*, a história do planeta e do espírito, são compreensíveis quando observava as individualidades profundas que são esses dançarinos criadores. Para ele, seu trabalho consistia em provocar o despertar de emoções do corpo adormecido nas profundezas da história.

Ele executava certos exercícios, pequenas ações que, provavelmente, como as palavras, pudessem também provocar sentidos, para depois estudar e ver o que poderia reter daquilo para o processo criativo.

Conversando com ele, surgiu-me uma curiosidade no nível filosófico sobre a adoção que fez da expressão *shintai* para designar a unidade mente-corpo, similar

à ideia clássica grega do corpo como unidade entre físico e espírito. Parecia que ele buscava exprimir esse mesmo sentido.

Murmurar estratégias nos ouvidos, de forma íntima, secreta, mas que ajudasse a tocar ou manter contato com o espírito da ideia, ou melhor, a essência do fenômeno. Esse tipo de auxílio ao dançarino pelo coreógrafo contribui muito para o aumento de sua cumplicidade na criação do trabalho.

Como discípulo, Min lembrou outro episódio de seu trabalho com Tatsumi Hijikata: o uso de imagens da natureza que este último fazia, aplicadas corporalmente. Era uma forma de se compreender a organicidade em sua fonte, ao invés de fazer uso de uma personagem.

Por acreditar que o corpo tem uma linguagem própria — e isso tem estreita relação com o abandono das formas pré-codificadas das outras danças, o *Butoh* vai tentar atingir a autenticidade do movimento através daquilo que o corpo bem sabe e somente ele sabe. O corpo é mais inteligente que nossa mente. Tem um conhecimento instintivo afeito à manutenção da vida (CAMPBELL, 1990).

É de nossas idiosincrasias que se forma a ideia de mitologia pessoal. É a partir dessa mitologia que posso enxergar na obra os elementos da singularidade do autor.

Compreender a mitologia pessoal, acessá-la, trazê-la à tona, manuseá-la, tomá-la consciência, em contato direto com aquilo que me diz respeito. É aquilo que diz respeito ao meu mundo interno e externo que estabelece a ligação dos elementos de meu desejo e de minha necessidade. Assim o mundo inconsciente passa a ser mais acessível ao próprio sujeito.

A mitologia pessoal é o pedaço que nos cabe e nossa forma de participação singularíssima no universo da vasta mitologia coletiva. Localizar-se na sua mitologia pessoal é também localizar-se no mundo e sentir-se participante de uma comunidade, que é aquela com a qual me identifico (CAMPBELL, 1990).

Em Yoshito Ohno⁵ encontrei também a sugestão do uso de elementos e coisas da natureza como estímulo à imaginação. Yoshito propunha que tentássemos tocar com nossa dança a essência das coisas; que nos identificássemos com sua energia para transformá-la e dar-lhe sentido particular.

Ocorre nesse caso também a tematização da polaridade vida-morte. Toda questão existencial no *Butoh* está permeada pela dinâmica desse par de opostos. É um tema recorrente, mesmo nas mais jovens gerações de praticantes.

5. Em conversas informais durante workshop sobre *Butoh* no SESC Consolação, São Paulo, em 1997.

A utilização de um objeto para representar outro atua como um exercício do imaginário a fim de podermos ultrapassar as possibilidades e limitações físicas de um dado objeto, atribuindo-lhe outros papéis, outros sentidos.

Yoshito alertava-nos para estarmos atentos à beleza, pois, segundo ele, o olhar de um artista orienta-se à guisa de encontrar a beleza, fonte inspiradora de imagens em seu ambiente.

Propunha-nos o uso de algum ritmo musical de caráter orgânico, pois os sons que fazem parte do ambiente sonoro do sujeito estão em seu corpo. Somos capazes de reproduzi-los e de recriá-los, recombinação seus elementos entre si e mesmo com elementos estranhos à nossa cultura sonora.

Yoshito via o ser, a Terra, como elementos constituintes da energia que sustenta o cosmos; uma energia que se eleva ao âmbito das temáticas referentes às relações entre o ser e o universo: o ser e sua existência diante, ainda e sempre, de tantos mistérios. Ao ser humano cabe compreender-se como integrante e gerador de energia cósmica.

Por fim, Yoshito propunha a dança como uma forma de meditação, que podemos compreender como similar à entrada no tempo sagrado, o sem-tempo em que o ser e o universo se reunificam (ELIADE, 1969).

Por sua vez, percebemos em Kazuo Ohno os procedimentos de um mestre que levava seus discípulos a tentarem o inédito em si. Kazuo expunha um tema procurando movimentar a ideia com elementos que nos possibilitassem uma dinâmica profusa de imagens, que fossem sempre provenientes da vivência do dançarino com relação àquilo que queria expressar. Propunha a improvisação livre sobre o tema, sem interferir, inicialmente. Leva-se um tempo, às vezes, para se atingir corporalmente o ambiente do tema, pois a memória e nossas experiências precisam ser reavivadas e trazidas para a cena.

Outras vezes Kazuo dançava junto aos alunos (BAIOCCHI, 1995). É bom ter a possibilidade de interagir com um mestre que nos inspira atuando conjuntamente. Oportunidade rara; única para quem está sempre aprendendo.

Kazuo era mais singular com o universo sonoro e trazia músicas com as quais já trabalhara em coreografia. Isso ajuda a compreender como a música pode interferir na qualidade daquilo que criamos. Ela se impõe como ambiente; como coisa palpável com tempo-espaço definidos. A música tem de estar em sintonia com o espírito.

Não havia em seu trabalho exercícios específicos ou técnica, e isso é coerente com sua forma de ver a dança, ao mesmo tempo em que abre espaço para a desco-

berta da forma de expressão própria. Kazuo dizia não à repetição e à imitação, pois estava empenhado em criar a disposição necessária para livrar-se de concepções de movimento. Para entrar em contato com a dança no seu estado mais íntimo, faz-se mister que corpo, mente e espírito sejam UM.

Ele costumava também observar as próprias coreografias em vídeo, como forma de retroalimentação do processo criativo. Isso se deve ao fato de que, diferentemente das salas de dança ocidentais europeias onde o uso do espelho é comum para a forma ficar evidente, o *Butoh* não usa o espelho, justamente por se pautar por uma forma de criação em que a aparência da ação é inerente e inequívoca à potência da imagem que é evocada e que aflora sob a forma que vemos.

Em seu trabalho, Kazuo tentava captar a essência da imagem que se apresentasse, o que é um tema tão recorrente quanto a revisão da memória das sensações corporais, reforçando a consciência de si mesmo.

A humildade, ele costumava dizer, é o sentimento mais digno quando nos postamos diante daquilo que criamos, num reconhecimento de que a verdadeira fonte de criação está além do artista (JUNG, 1985).

Dançar é igual a viver, e viver é alimento. Kazuo via a forma de se alimentar e a fonte de alimento nas formas básicas primárias. Aí se incluem a mãe e o útero da mãe no sentido mitológico da *terra mater*, a mãe terra doadora da vida.

Ele sugeria também que deveríamos nos esvaziar-se quando dançamos, como um abandono ao vórtice das imagens e como um caminho meditativo, tal como dançar a flor é entendida como uma variante do dançar a essência das coisas.

Kazuo também ressaltava a necessidade de a ação ser diferente da do cotidiano, sugerindo a evocação do tempo extraordinário, do grande tempo (ELIADE, 1963, 1969, 1989; CAMPBELL, 1990, 1993). Propunha então a improvisação ou *free-style*, como costumava dizer, como a forma de tratamento dada ao alimento da vida, ao tema com o qual se lida, ao momento quando literalmente as imagens ganham o corpo e surgem em formas encarnadas. E novamente ele reforçava que o ato de se alimentar é a maneira de se tocar o ponto de partida da dança. São temas para, novamente, se meditar dançando.

O movimento muda a todo o momento, não deixando espaço para possíveis repetições.

Olhar a flor é igual a comê-la.

Kazuo intuía algo sensacional que era propor diferentes formas de ver, como intuitivamente assimilamos a essência das coisas sem mesmo nos darmos conta.

É interessante notar que muitas categorias surgidas no discurso desses artistas apresentam similaridades profundas. O que varia é a maneira poética e a variedade de tal poeticidade, pois, se ela reverbera noutras almas, é porque a percepção desse artista está intimamente conectada à fonte primária da vida, e seu reflexo é um lampejo de alto valor estético.

O dançarino e a flor são a mesma coisa: eis aí a essência do fazer artístico.

O ser é o objeto no qual se reflete.

Por fim, Kazuo ainda ensina: quando se mover procure não explicar nada. A dança não é afeita a isso.

Tatsumi Hijikata, por sua vez, ressalta a experiência pessoal em relação à própria dança. Seu *Butoh* nasceu de uma experiência muito particular, entre elementos da memória de infância. São fabulosos os detalhes de suas lembranças. São experiências realmente marcantes em toda sua obra (HOLBORN, 1987).

Tatsumi, conta-se, observava muito. Estava sempre atento à beleza, às mínimas coisas dos gestos cotidianos, como, por exemplo, crianças pequenas fazendo esquisitos e sinistros gestos e movimentos. Percebe-se nele, desde muito cedo, a inclinação para a contemplação do ambiente, bem como seu espírito investigativo e transformador de ideias em dança. Ele buscava aproximar-se de seu objeto de interesse. Sua observação de crianças e de como elas se comunicam com seus gestos influenciou enormemente seu *Butoh*.

Para ele, cabia sentir os membros e as partes do corpo como objetos ou ferramentas autônomos e, por outro lado, amar os objetos como seu próprio corpo. Nesse fato há um grande segredo para a origem de seu *Butoh*.

Podemos notar, assim, os elementos explícitos que Tatsumi toma como ponto de partida para seu trabalho. Ele vai pousar seus olhos em seres cuja capacidade de simbolizar ainda não está formada, cujos gestos, portanto, não querem dizer. Seus gestos são reflexo e estímulo de algo ainda em formação, mas que já está potencializado. As primeiras e cruciais experiências ajudam muito a orientar o desdobramento dessa potencialidade. Tatsumi foi apreender o movimento em seu estado bruto, original e ingênuo no mundo.

“Sou uma lata vazia!”, dizia, feito um receptáculo para as sensações vindas do mundo. O que também é uma variante da nudez, do esvaziamento, que já assinamos.

Ao experimentar situações de renascimento, temos um bom exercício para pôr à prova nossos limites. Porém, todo cuidado é pouco para quem não as conhece. Aos

poucos, é ir-se acercando de sua própria circunstância, numa tomada de consciência paulatina dos próprios limites (SILVEIRA, 1981a).

Em um momento como este da vida social, em que a ideia de limites (direitos e deveres) está numa situação bastante delicada, como não enxergar nessa ideia de Tatsumi um sentido de utilidade bem objetiva para sua dança *Butoh*, qual seja, o de propor uma forma de autoconsciência dos indivíduos para com seus próprios limites? É sabido que, reconhecido o espaço pessoal, fica mais fácil discutir e reconhecer a alteridade.

Quando garoto, ele cortava a água com uma foice e a mandava parar a fim de preservar o corte. Assim pensava em congelar o tempo no ápice da ação. Essa é outra afinidade entre o seu *Butoh* e a entrada no tempo sagrado, a partir de uma imagem de sua infância. Bela é a forma como essa imagem arquetípica do grande tempo restou em sua memória de menino.

Para Tatsumi, não se aprende a dança por meio de exercícios: a dança é o que seu corpo adquiriu inconsciente e imediatamente no decorrer dos anos. Assim reafirma os valores formadores de sua obra, fundados na autenticidade do seu mundo.

Observava permanentemente os gestos e o comportamento dos parentes e vizinhos, tendo mais uma vez o cotidiano lhe servido como fonte de inspiração. São os elementos da mitologia pessoal, que já citamos.

“Se tento apanhar alguma coisa, a mão dentro de mim impede minha mão de alcançar o objetivo”, dizia, na intenção de criar um tipo de oposição de ações que mobilizassem uma única ação como resultante.

Ele sabia que, quando uma imagem nos ocorre, é porque algum sentido há, por mais que nossas percepções do mundo e de suas coisas não coincidam com outras percepções, e mesmo que o expressado aparentemente não tenha sentido para nós. Afinal, nem todos os sentidos podem ser desvelados. A consciência talvez não suportasse (JUNG, 1971).

A preparação prévia é inútil e isso tem relação com o reconhecimento da autonomia do processo. Se nós reconhecermos a autonomia desse último, o que há a ser preparado? Apenas, minimamente, nossas capacidades físicas numa ação receptiva às nossas imagens.

Tatsumi conduzia-se da negação da expressão à própria expressão. Novamente a sugestão da antítese da expressão para atingir fulminante seu intento.

Propunha guardar a energia dos ancestrais, pois na ancestralidade estão as raízes do conhecimento, tanto da mitologia pessoal quanto da mitologia coletiva.

São as trevas, nosso lado escuro, que fornecem as imagens que vêm à luz. Eu diria que seu pensamento e sua forma de se expressar sobre sua obra levam-me sempre a pensá-lo como um belo exemplo que ilustra as teorias do nosso já citado C. G. Jung (1971) quando discorre sobre a estrutura de nossa psique.

A expressão, seja ela qual for, encontra seus limites, pois é uma reação do corpo do dançarino ao seu ambiente. As pernas arqueadas dos camponeses, as brincadeiras infantis com segmentos corporais são algumas das referências que marcam o *Butoh* de Tatsumi. Conviver com seus mortos, aprender com o passado para, agora, a vida ganhar sentido e poder ser algo memorável: eis o legado de Tatsumi Hijikata.

O processo promovido por Pina Bausch vai tomar as lembranças como referência e fonte de ideias. Começamos com as da infância. *Café Müller* (1985) é um exemplo desse tipo de pesquisa com a memória do vivido, que é o grande manancial onde a coreógrafa se inspira. Seu trabalho de acercamento dessa matéria vai se dando conforme as perguntas que formula aos dançarinos e as respostas que deles obtém. Percebo que os *a priori* de Pina Bausch são de ordem intuitiva, pois, como ela mesma diz, não sabe por onde começar e deixa suas inquietações fluírem como questionamento.

Apesar de se pautar por lembranças muitas vezes carregadas emocionalmente, no entanto, Pina realiza um trabalho de despotencialização das forças que estão contidas nas situações que ela pede para serem trabalhadas por seus dançarinos.

Esse procedimento é algo bastante comum e extremamente salutar e necessário àquele que vai lidar com seus fantasmas emocionais, pois, à medida que entra em contato com seus aspectos sombrios, o dançarino despotencializa-os de seu caráter mais assustador e paralisante. O que até então era obscuro, informe, vai se tornando algo com aparência inteligível, acessível à consciência, para que essa matéria caótica que emerge do inconsciente ganhe também um sentido lógico-racional. Promove-se, assim, um diálogo entre esses dois níveis de compreensão dos quais o ser humano se utiliza para organizar e dar sentido às ocorrências tanto do seu mundo interno quanto de seu mundo externo, pois ambos são complementares de um complexo mais amplo: a própria psique (SILVEIRA, 1981b).

Pina fazia uso de oposições de ideias que se completavam entre si, mas que ao mesmo tempo desencadeavam os elementos que caracterizam uma ação dramática. A ação cênica se constrói no interior da dinâmica dramática da própria experiência do sujeito enquanto tal.

Ela não queria tocar em sentimentos, nem na emoção, porque se trata de uma pesquisa eclética em torno da estrutura da ação cênica. Em resumo, é o corpo do

ator em cena. Ator aqui compreendido de forma ampliada como sendo o sujeito em ação cênica. Pina Bausch aborda a matéria do inconsciente sem fazer psicologia. O que ela busca é uma resolução cênica para uma ideia que toca pontos comuns com outras áreas de conhecimento.

Assim, atuava através da ampla pesquisa de ações que normalmente variam entre realizar fisicamente algo e, na impossibilidade de sua expressão, fazer uso de outro recurso expressivo, como a voz.

Pina Bausch vai, através de tentativas, provocando reações com suas imagens/questões. Criam-se situações em que o comportamento humano é colocado, trazido à tona com suas certezas e contradições: em sua espontaneidade.

As relações ente homens e mulheres são uma constante em suas pesquisas, bem como sua relação com a natureza, tomando o corpo como ponto de partida, porque é das nossas sensações corporais que se forma nossa memória.

Ocorre-me que Pina, ao eleger certos temas como, por exemplo, o corpo, o homem e a mulher, o ser humano e a natureza, através da estrutura relações e expressões, revisita com seu olhar de encenadora algumas estruturas básicas ou imagens primordiais inerentes à vida.

Essas estruturas eleitas por Pina coincidiriam com aquelas identificadas por Jung como sendo os arquétipos.

A imagem primordial, ou arquétipo, é uma figura — seja ela demônio, ser humano ou processo — que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É portanto, em primeiro lugar, uma figura mitológica. [...] [Essas imagens] são, por assim dizer, resíduos psíquicos de inúmeras vivências do mesmo tipo. (JUNG, 1971, p.69).

Pina parecia provocar uma espécie de diálogo com a matriz arquetípica, pelo uso das máscaras sociais. Incitava o diálogo em vários níveis: no ensaio, entre ela e o dançarino, ela e suas ideias, o dançarino e as suas proposições; e em cena, o diálogo seria, obviamente, entre o espectador e a obra.

No intuito de conduzir o que é pessoal para além do particular, buscando não a autorrepresentação nem a autoexposição, enfim, Pina solicitava a ação em sua total espontaneidade, tal como se dá no cotidiano, para então extrair a estrutura, os elementos, o que fosse necessário para a obra ganhar sentido para todos os envolvidos em sua construção.

Um quê de originalidade de seu trabalho é buscar, ao enfocar a espontaneidade, nos jogos e brincadeiras, exercícios infantis básicos de abordagem e compreensão (racional e intuitiva, sempre) dos processos básicos que mantêm a vida.

Percebemos, enfim, que é somente através da tomada de consciência de si que dançarinos e coreógrafa inventam a competência necessária para lidar com a essência do fenômeno criativo, transitando entre os aspectos particular e coletivo, para se atingir de forma bastante peculiar, a essência da ação dramática em cena.

À ANÁLISE DE nossos dados, gostaria de acrescentar algumas observações de Odette Aslan, pesquisadora do CNRS⁶.

Em sua análise sobre a arte de Pina Bausch, ela nos lembra de que seu trabalho não é tão aleatório quanto parece. Pina organiza-se, provavelmente, preparando algumas perguntas pelo menos para colocar a ideia em movimento, para desencadear possíveis reações.

A cada espetáculo de seção de improviso, segundo Aslan, a artista faz as perguntas e quer respostas, e estas surgem nos movimentos espontâneos, toscos, provocados por ela, e que deverão conservar esse instante máximo de sua aparição na representação. Dá-nos a entender que Pina se interessa por ver surgir no corpo do dançarino essa vontade primeva que ele manifesta em sua ação como algo autêntico; como até então não acontecera na história da dança, diz ela, o dançarino abdica de todo seu arcabouço técnico e abre-se para a descoberta de sua própria linguagem, pautada no que é sua particular vivência. Se as formas de até então já não dão conta de dizer aquilo o que meu espírito quer dizer, então é preciso que o corpo, ao seu modo, reinvente a nova forma do espírito dizer-se. (ASLAN, 1997-8).

No começo de um novo ballet eu não sei mesmo como se faz para se dar os passos mais simples. Às vezes partimos de uma ideia que vem de uma imagem, ou pensamos num movimento, partimos de uma música, ou de uma pequena ação. Isso se desenvolve por associação, jamais segundo um plano pré-concebido. (BAUSCH apud ASLAN, 1997-8, p.26).

Nesse momento Pina põe seus dançarinos em contato com seu comportamento gestual, individual e relacional. Põe em foco o comportamento humano e busca

6. Centre National des Recherches Scientifiques, Paris/France.

transformá-lo em matéria cênica. Pina faz atestar, mais uma vez, que é no cotidiano drama que estão plantadas as raízes da dança, do rito, do drama e do teatro.

Isso me faz pensar em Min Tanaka quando dizia que esperava que sua dança viesse de fora e não de dentro — como era o que se passava à moda da época. Buscar no ambiente os motivos de sua dança; talvez ainda buscar no universo exterior os elementos que se conjuguem com os do universo interno, para daí então algo tomar sentido em obra.

Pina vai buscar na motricidade sua essência estética, pois é de se esperar que daquele movimento ou daquela ação onde a vida está concentrada brote também o belo; a qualidade estética se garante pela qualidade do que se busca: antes o gesto à dança.

Segundo Aslan (1997-8), Pina propõe situações concretas, humores, emoções tal como a vida nos propõe todos os dias. Não quer que seus dançarinos simulem ou que façam disso ficção. Quer que façam uma reflexão pessoal, uma introspecção procurando fazer emergir as lembranças mais profundas.

Essa sua forma de atuação inquieta muito os críticos, que não se demoram em rapidamente fazer uso de termos da psicanálise e do psicodrama, para analisar tanto a artista quanto a sua obra. Talvez sejam mesmo, creio, as únicas referências possíveis para se estabelecer alguma aproximação ou relações mesmo de comparação, para que possamos adentrar seu modelo de observação do comportamento humano sem, no entanto, fazer uso da psicanálise e do psicodrama, apesar de seus métodos serem muito parecidos. É através da vivência do dançarino na prática dos ensaios, até que se satisfaça, e fazendo com que ele se dispa até eliminar a subjetividade, que ela irá encontrar sua matéria imprescindível. Nesse exercício, aquele que interpreta deixa de projetar-se a si mesmo para manifestar apenas e somente comportamento.

Lá onde Brecht preconiza passar para a terceira pessoa: não sou eu, ator, quem fala, mas ela, a personagem, Pina obtém a primeira ou a segunda pessoa do plural: não sou eu, dançarino, quem exhibe o meu ego, mas nós todos e vocês espectadores, quem somos representados no palco. (ASLAN, 1997-8, p.02).

As questões parecem não ter sentido, porém, internamente, Pina vai tramando sua matéria, secreta, ainda sem forma. O fato de ela rejeitar por vezes algum elemento oferecido por um ou outro dançarino é simplesmente porque o que foi oferecido não se adéqua ao seu projeto pessoal.

Aslan compara-a a um artista plástico que intuitivamente vai descobrindo o que deve dar à luz. Por vezes, destrói ou elimina uma coisa ou outra, insatisfeita com seus rascunhos, ou então deixa tudo para outro espetáculo.

Pina exprimia-se através de imagens buscando provocar no dançarino um movimento interior, em um trabalho parecido com o de Stanislavski, que provocava seus atores com um *como se*.

Eu me lembrava sempre [da imagem] que ela evocava para nossas corridas desvairadas da Sagração [à Primavera]: nós devíamos imaginar desembocar numa clareira inundada de sol, um lugar tão bonito que ele desencadeava uma irresistível necessidade de correr. No instante seguinte, estávamos prontos. (HÉLÉNA PIKON apud ASLAN, 1997-8, p.26).

Vivacidade, espontaneidade, vontade de experimentar, capacidade de expressão: ao tocar em situações instintivas, Pina tentava a passagem pela criança, pelo animal e o vegetal, tal como passaram improvisadores como Vaghtangov, Copeau, Decroux, Barrault ou Lecoq; tal como passam, segundo Nise da Silveira (1981b), muitos dos esquizofrênicos que puderam manifestar tais transformações nos seus desenhos, pinturas e esculturas em argila, em obras que hoje compõem o Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro. Isso se sucede ainda que o resultado final seja completamente diferente um do outro, já que em Wuppertal eles não estão preocupados com as expressões do ator nem mesmo do mimo ou da pantomima. (ASLAN, 1997-8).

Solicítara aos meus dançarinos que me mostrassem, servindo-se unicamente de uma mão, seis gestos que fazem quando querem ser carinhosos. Desenhar com seus corpos a árvore que gostariam de ser. Alguns fazem o Salgueiro, outras raízes bem ancoradas na terra. Dou-me conta do movimento tanto quanto do sentimento de quem o dita. (BAUSCH apud ASLAN, 1997-8, p.27).

Outras vezes ainda Pina fazia perguntas que causavam desconforto: *Qual parte do corpo vocês mexem mais naturalmente? De qual vocês têm vergonha?* É possível que certos atores se sentissem constrangidos em tal processo, por não terem se formado em improvisação. É possível se perceber a dificuldade com que trabalham os dançarinos de Pina, além de terem de interrogar-se a si mesmos sobre seu próprio

ser, sobre sua vida, a sociedade, comportamentos humanos, enfim, esquadrihar as próprias contradições e fraquezas. Talvez porque ela saiba bem que é no conflito, ou dele, que emergem as respostas para as dúvidas.

Para atravessar essa prova iniciática, para trazer esses materiais construtivos, só mesmo dançarinos de personalidade forte. Daí, partir novamente, a cada espetáculo, da mesma falta de roteiro, tendo para cada ponto de referência, o olhar de Pina sobre suas proposições:

Compreendi que antes tinha única e simplesmente dançado. Compreendi que estive no caminho de descobrir, com esse método, alguma coisa importante sobre mim mesmo e sobre uma nova forma personalizada de fazer teatro. (DOMINIQUE MERCY apud ASLAN, 1997-8, p.27).

Pina acredita que aquilo que procuram é para ser destruído; quando pede algo, é justamente o contrário desse algo que ela está querendo: “Não peço nada pessoal nem intelectual, mas respostas precisas, correspondentes a todos nós, pertencentes a um chão comum da humanidade”. (BAUSCH apud ASLAN, 1997-8, p.27). Aqui ela se refere, sabendo ou não, diretamente à teoria do inconsciente primeiramente proposta por Freud, e aprofundada por Jung, em sua teoria do inconsciente coletivo (JUNG, 1989). O inconsciente pessoal congrega conteúdos advindos da experiência pessoal, enquanto que no inconsciente coletivo tais conteúdos dizem respeito a toda humanidade e são transmitidos por hereditariedade. (SILVEIRA, 1981a).

Aslan (1997-8) propõe uma listagem sintética dos principais elementos que nos permitem observar como se desenvolve esse singular processo de criação de Pina Bausch:

- Compensar as faltas de roteiro e de música prévia;
- Desenvolver a exteriorização (expressão);
- Desenvolver a imaginação;
- Sem emoção: o reviver não é solicitado;
- Observação da vida cotidiana;
- Sem mimetismo;
- Sem papel nem personagem;
- Utilizar sua experiência de vida;
- Dar vez à palavra se a expressão através do movimento não for suficiente;

Responder às questões com palavras ou movimentos que se tornarão dança;
Uma vez desenvolvida, triada, retrabalhada, a improvisação serve de material para o espetáculo.

Sinto que, tais como se nos mostram esses processos criativos, essas imagens são determinantes em nossas vidas, simplesmente porque mobilizam toda nossa energia para sua realização. São técnicas refinadas que aguçam o espírito criativo. É sempre um fio de navalha.

A sutileza é o indivíduo não se destroçar com a qualidade e poder dessa matéria, e com sua crueldade também.

A sutileza é manter o ego intacto ao mesmo tempo em que responde com sua essência ao que é solicitado. O que não é nada fácil.

A matéria que emerge do inconsciente tem sua própria força e se impõe por si somente. Muitas vezes, aquele que pensa estar no domínio da qualidade de sua criação não se dá conta de que está agindo segundo a dinâmica de sua essência mais que profunda; somos todos levados por ela. Fazer arte é uma boa maneira de ficar em sintonia com nossas energias fundamentais; de mantermos a conexão com a fonte da vida e do conhecimento. (JUNG, 1985).

Ao final quero dizer que esse ensaio buscou pautar o entendimento de o que possa ser a imagem sonhada, ao colocar em evidência particularidades das criações artísticas vividas em ateliês por alguns artistas expoentes da dança. Em seus respectivos estilos, eles nos ajudam a entender como lidar concretamente com a essência impalpável das imagens que se tornam dança. É desse ambiente que emana o material que alimenta nossos estudos. Em certo sentido, caminhamos todos em buscas das mesmas coisas. Damos nomes diferentes a elas, mas no fundo ainda falamos em nossos trabalhos de nós mesmos, de nossa experiência humana, que se multiplica em infinitas possibilidades sempre que um dançarino se levanta e torna movimento seus sonhos e toca o sonho de outros.

Afinal, como disse Artaud (apud TEIXEIRA COELHO), é preciso que creiamos nas imagens místicas de nosso coração, senão não conseguiremos dar-lhes vida.

REFERÊNCIAS

ASLAN, O. *Danse/Théâtre/Pina Bausch I et II*. Revues du théâtre de Gennevilliers: Théâtre/Public, no.138-9, 1997-8.

- BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAIOCCHI, M. *Uma Mulher de Pedra dá Luz à Noite*. Programa de Espetáculo. São Paulo: 1991.
- _____. *Butoh*: dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BAUSCH, P. *Café Muller*. Música de Henry Purcell. Cenário de Rolf Borzik. Wuppertal, Alemanha. Estreia: 20 maio, 1978.
- CAMPBELL, J. *O Herói de Mil Faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1993.
- _____. *O Poder do Mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- ELIADE, M. *Aspects du Mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- _____. *O Mito do Eterno Retorno*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1969.
- _____. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Tradução de Manuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1989.
- FEINSTEIN, D.; KRIPPNER, S. *Mitologia Pessoal: a Psicologia Evolutiva do Self*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- HOLBORN, M. *BUTOH, Dance of the Dark Soul*. Hong Kong: Sadev Book/Aperture, 1987.
- JESUS, A. N. *Vivências Corporais: Proposta de Trabalho de Auto-Conscientização Corporal*. Dissertação de Mestrado. FEF-Unicamp, 1992.
- _____. *Literatura e Dança: Duas Traduções de Obras Literárias para a Linguagem da Dança-Teatro*. Tese de Doutorado. FE-Unicamp, 1996.
- JUNG, C. G. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Tradução de Dora Mariana R. F. da Silva e Maria Luíza Appy. Petrópolis: Vozes, 2000a.
- _____. *O Homem e Seus Símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Símbolos da Transformação*. Tradução de Eva Stern. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. *Aion: estudo sobre o simbolismo do si-mesmo*. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2000b.
- _____. *Psicologia do Inconsciente*. Tradução de Maria Luíza Appy. Petrópolis: Vozes, 1989.
- _____. *A Natureza da Psique*. Tradução de Dom Matheus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1985.
- KAST, V. *A imaginação como espaço de liberdade: diálogos entre o ego e o inconsciente*. Tradução de Maurício Mendonça Cardozo. São Paulo: Loyola, 1997.
- LISPECTOR, C. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- MARSICANO, A. *Haikai*. São Paulo: Oriente, 1988.
- OHNO, Y. *Butoh* (oficina). SESC Consolação/São Paulo, 1997.
- SILVEIRA, N. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981a.
- _____. *Imagens do Inconsciente*. Brasília: Alhambra, 1981b.
- _____. *O Mundo das Imagens*. São Paulo: Ática, 1992.
- TANAKA, M. *A Conquista*. São Paulo e Tóquio, 1996; 1998.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- TEIXEIRA COELHO, J. *Antonin Artaud*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- VON FRANZ, M. *O Caminho dos Sonhos*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. *O Gato: um conto da redenção feminina*. São Paulo: Paulus, 1999.
- VON FRANZ, M.; HILLMAN, J. *A Tipologia de Jung*. São Paulo: Cultrix, 1971.

Recebido em 18 de outubro de 2012 e aprovado em 02 de março de 2013.