CAROLINA HAMANAKA MANDELL

**O CORPO GROTESCO COMO ARTICULADOR DA CENA:
Meyerhold, Hijikata e os corpos que dançam**

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

São Paulo

2009

CAROLINA HAMANAKA MANDELL

**O CORPO GROTESCO COMO ARTICULADOR DA CENA:
Meyerhold, Hijikata e os corpos que dançam**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Departamento de Pós-Graduação em Artes Cênicas Linha de Pesquisa em Pedagogia do Teatro, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos.

SÃO PAULO – 2009

BANCA EXAMINADORA

*A Paulo Loureiro Jr., parceiro na arte, nas lutas, na
vida e no amor. Sem você, nada disso seria possível.
E com você, tudo é mais completo.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial à minha mãe, Mary Etuko Hamanaka, que plantou em mim a vontade de estudar, pesquisar e trabalhar com amor.

A Maria Thais Lima Santos, que orientou esta pesquisa com muita dedicação, atenção e carinho, acompanhando cada passo bem de perto.

Aos amigos queridos, em especial Marília Ennes, Marcos Becker, Cacá Toledo, Gustavo Xella, Carolina Moreira, James, Igor, Rodrigo Fregnan, Dona Arliete e seus filhos, César Augusto, Gustavo Palma, Andres Legun, Carola Gonzáles, Daniel Seda, Wagner Gori, Fernanda Carrara de Cápuia, Gustavo Arantes, Marcela Bannitz, Marília Coelho, Rafael Leidens, Regina Santos, Stela Fischer, Robson Haderchpek, Ulisses Bourdon, Cia. Paraladosanjos, Claudemir Santana, Ana Paula Port, Maurício Perussi, Cássia Domingues, Camila Prieto, Ricardo Monastero, Liz, Fernando Leme, Manoel Moacir, Paolo, Juliana Monteiro, Cia. Teatral Casa de Marias, Netão, Juliano, Angélica Evrard, Ando, Pedrinho, Fernanda Raquel, Kátia Zanini, Roger, Layla... São tantos os que apoiaram e ajudaram na realização deste trabalho... ou que simplesmente estiveram presentes e completaram minha vida.

Ao meu irmão, Eduardo Hamanaka Mandell, pelo material enviado do Japão, pelo apoio – incondicional e crítico ao mesmo tempo – e pelo exemplo de coragem e determinação. À minha avó Mitsue, por suas orações.

Ao meu pai, Eduardo Mandell, por ter me ensinado a olhar para o mundo poeticamente. A Mara e Antônio, que completam esta família.

Aos amigos do Lume Teatro (Campinas), por todo material consultado, em especial Renato Ferracini e Carlos Simione, pelas conversas esclarecedoras.

A Alan Zanini pelos longos debates, pelas traduções do francês e pela acolhida em sua casa. A Martina Serizawa, por sua paciência e pelas traduções de última hora. A Vanda e Paulo, meus padrinhos e maiores fornecedores de livros! A Ricardo Magnani, por suas críticas fundamentais e pela parceria artística. A Francisca Evrard por seu carinho e pela criteriosa revisão.

Aos professores Silvia Fernandes, Helena Bastos e Helena Katz, por suas valiosas contribuições para esta reflexão e por terem recebido e avaliado meu projeto de pesquisa com tanta atenção e carinho e, especialmente, a Luiz Fernando Ramos que, além disso, também integrou a banca do segundo exame de qualificação. A Christine Greiner, por sua inestimável contribuição em aulas e debates, além das valiosas indicações bibliográficas. Aos professores Marcio Aurélio e Beth Lopes, pelos importantes alertas feitos na qualificação.

A Kateriana Volkov, pelas inúmeras revisões, pelas discussões e pela amizade, que agora sei, incondicional.

A todos aqueles que foram meus professores por toda a vida, especialmente Homero (*in memoriam*) e Ana Maria Pimentel.

Agradeço especialmente à FAPESP, pela bolsa que possibilitou minha dedicação exclusiva ao trabalho de pesquisa.

RESUMO

MANDELL, Carolina Hamanaka. *O corpo grotesco como articulador da cena: Meyerhold, Hijikata e os corpos que dançam*. 2009. 112 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

A pesquisa propõe uma reflexão sobre o grotesco como operador e mediador fundamental da cena teatral, visando ao encontro de uma “arquitetura” do grotesco nas imagens do corpo do ator.

A análise parte da observação de duas experiências poético-estéticas distintas no tempo e no espaço, que parecem exemplares no tocante à discussão sobre o grotesco e ao trabalho de composição cênica através da dança: o Butô de Tatsumi Hijikata (1929-1986) e parte da produção teórica e artística (das décadas de 1910 e de 1930, respectivamente) do encenador russo V. E. Meyerhold (1875-1940).

A transposição das questões observadas sobre o tema do grotesco para o âmbito da criação e construção da cena, nas duas experiências artísticas abordadas, foi orientada por uma pergunta-chave: Pode a dança ser uma espécie de arquitetura corporal do grotesco cênico, ou seja, através das imagens do corpo que dança, podemos observar a operação grotesca na encenação?

Palavras-chaves: Grotesco – V. E. Meyerhold (1875-1940) – Tatsumi Hijikata (1929-1986) – Dança – Construção da cena teatral.

ABSTRACT

MANDELL, Carolina Hamanaka. *The grotesque body as an articulator of the stage: Meyerhold, Hijikata and the bodies that dance*. 2009. 112 p. Dissertation (Master Degree in Performing Art) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

This research presents a reflection about the grotesque as an operator and a vital intercessor of the dramatic scene, aiming at a grotesque ‘architecture’ in the images of the actor’s body.

The analysis is based in two poetic-esthetic experiences distinguished on time and in space, that appear to be examples concerning the discussion about the grotesque and the labor of the stage composition through the dance: the Butoh of Tatsumi Hijikata (1929-1986) and the theoretical and artistic production (particularly in the decade of 1910 and 1930) of the russian V. E. Meyerhold (1875-1940).

The transposition of the remarked issues about the grotesque to the field of creation and scene construction, in both artistic approached experiences, had been guided by a central question: could dance be a sort of corporal architecture of the grotesque scenery, in other words, through the images of the dancing bodies, could we observe the grotesque operation on stage?

Keywords: **Keywords:** Grotesque – V. E. Meyerhold (1875-1940) – Tatsumi Hijikata (1929-1986) – Dancing – Theatre stage construction.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Gret, a louca</i> , de Pieter Brueghel, o Velho	25
Figura 2 - <i>Cidade das gavetas</i> , de Salvador Dali	28
Figura 3 - Meyerhold, 1906.....	45
Figura 4 - Cena de <i>Irmã Beatriz</i> , de M. Maeterlink, 1906.....	47
Figura 5 - <i>O corno magnífico</i> , de Crommelynck, 1922	48
Figura 6 - Estudo para “a cena muda” de <i>O inspetor geral</i> , de Gogol, 1926.....	55
Figura 7 - Exercícios biomecânicos	57
Figura 8 - Exercícios biomecânicos	58
Figura 9 - Cenário do Ato I de <i>A dama das camélias</i> , 1934	61
Figura 10 - Cenário de <i>A dama das camélias</i>	62
Figura 11 - Cenário de <i>A dama das camélias</i>	63
Figura 12 - Cenário de <i>A dama das camélias</i>	63
Figura 13 - Figurino de <i>A dama das camélias</i>	65
Figura 14 - Figurino de <i>A dama das camélias</i>	65
Figura 15 - Cartaz do espetáculo <i>A revolta da carne ou Tatsumi Hijikata e os japoneses</i>	87
Figura 16 - Foto-montagem: <i>Revolta da carne</i>	90
Figura 17 - <i>Revolta da carne</i>	91
Figura 18 - Hijikata suspenso sobre a plateia em <i>Revolta da carne</i>	93
Figura 19 - <i>Revolta da carne</i>	94
Figura 20 - <i>Revolta da carne</i>	95
Figura 21 - <i>Revolta da carne</i>	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
 CAPÍTULO 1 – GROTESCO: MATERIALIZAÇÃO DO ARTIFÍCIO	16
1.1 Apresentação do problema	16
De como encontrar um fluxo de vida num corpo morto	16
1.2 Parâmetros estruturais	19
Carne e osso	19
1.3 Um ponto de vista sobre o grotesco	29
Os olhos	29
 CAPÍTULO 2 – MEYERHOLD E O CORPO GROTESCO	34
2.1 De como criar e animar um corpo artificial.....	34
2.2 Um breve histórico	38
2.3 Grotesco e a poética meyerholdiana: corpo crítico	50
2.4 <i>A dama das camélias</i> de Alexandre Dumas	58
Um corpo morto e em decomposição.....	58
 CAPÍTULO 3 – HIJIKATA E O CORPO EM CRISE	68
3.1 De como olhar para o <i>outro</i>	68
3.1.1 Um breve histórico	70
3.1.2 Marcas no corpo, idéias encarnadas	74
3.2 De como olhar para o corpo.....	77
3.3 <i>A revolta da carne ou Tatsumi Hijikata e os japoneses</i> : grotesco encarnado	85
 CAPÍTULO 4 – O GROTESCO COMO PROPOSIÇÃO TÉCNICO-POÉTICO-ESTÉTICA.....	98
4.1 Grotesco e dança: crítica e crise.....	98
O grotesco como operador e mediador da cena: poéticas abordadas.....	98
 REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu a partir de uma intuição.

Ao assistir a uma de minhas peças teatrais preferidas – a montagem de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigida por Gabriel Villela, com o grupo Galpão – me dei conta, pela primeira vez, da possibilidade da cena teatral encerrar em si uma *outra* realidade, de seu poder de criar um outro mundo. Era notável que estava instaurada uma *outra* atmosfera, como se as leis conhecidas da natureza e do homem ficassem suspensas por um instante; como se ali, naquele espaço mágico da apresentação teatral, reinassem outras ordens. Havia um certo *estranhamento* nas cenas detalhadamente coreografadas e eram notáveis o apuro técnico dos atores e o traço estilizado da direção. Além disso, havia o próprio texto shakespeariano (que oscila entre a prosa e o verso). Esse espetáculo, de uma *teatralidade* extrema (PAVIS, 2003), além de ter me encantado profundamente, instigou uma dúvida: haveria algum termo capaz de dar nome àquela experiência? Naquela época, a chave para esse questionamento não passava de mera intuição. Somente anos depois, uma resposta: *o grotesco*.

Depois dessa experiência como espectadora, diversas outras se seguiram. Podia perceber esse mesmo tipo de instauração de uma “realidade paralela”, esse mesmo estranhamento em montagens de encenadores e grupos como Peter Brooke, Robert Wilson, Kazuo Ohno, Eugenio Barba, Grupo Lume, Teatro da Vertigem, José Celso Martinez Corrêa, Grupo Cena 11... Podia reconhecer um denominador comum nessas obras, tão dessemelhantes entre si: a *artificialidade* na construção da encenação e um recalque evidente no corpo do ator, que aparece como uma figura central na composição das imagens da cena.

Foi a partir das palavras de Vsevolod Emilievitch Meyerhold que essa inquietação começou a se transformar em objeto de investigação. O encenador russo defendia o grotesco como o elemento capaz de aprofundar poeticamente as ações cotidianas representadas no palco teatral, de forma que o espectador mantivesse uma atitude participativa e criticamente ativa no desenvolvimento da peripécia cênica. Além disso, Meyerhold também afirmava uma relação irredutível entre grotesco e dança, pois, na sua visão, o grotesco só pode ser cenicamente expresso através da dança.

Contudo, quando tive contato pela primeira vez com a obra meyerholdiana – ainda durante o período da graduação – mal podia perceber o alcance de suas palavras, que soavam muito mais como um enigma do que como resposta às minhas inquietações... Ainda que seu discurso em defesa de uma *teatralidade autêntica* (MEYERHOLD, 2009, no prelo) e despojada do mimetismo da realidade objetiva me inflamasse, naquele momento eu mal podia entrever seu significado. Em primeiro lugar, não era clara a definição do conceito de *grotesco*; estava então muito apegada ao trato cotidiano do termo, muito menos complexo do que sua concepção *estética* – como veremos a seguir.

Já a compreensão da dança tomada como *processo* de criação da cena teatral não era um dado completamente estranho, pois pude experimentar, ainda em sala de aula, a criação de cenas a partir de partituras de movimentos corporais, o que trouxe uma aproximação com tais procedimentos práticos. O bailarino, coreógrafo e teórico da dança Rudolph Von Laban (1879-1958) destaca que o movimento é sempre impregnado de qualidades específicas em seu desenvolvimento (peso, velocidade, tensão, etc.) e que agregam em si tanto valores tangíveis e objetivos, quanto intangíveis e subjetivos. E muito além do importante reconhecimento das qualidades inerentes ao movimento de cena, o que Laban nos apresenta é um ponto fundamental de diferenciação entre o movimento no palco e na vida cotidiana: a *elaboração*, no sentido de *construção artificial* (LABAN, 1978), em detrimento do movimento espontâneo e destituído de preocupações estéticas.

Pois em cena, além da objetividade superficial da ação, o movimento também se encarrega da transmissão de conteúdos impalpáveis, referentes tanto à construção do caráter do personagem, quanto da situação (emocional ou circunstancial) em que ele se encontra. E em sua elaboração, o movimento pode conter um caráter maior ou menor de abstração ou de objetividade. Ou seja, podemos reconhecer num mesmo movimento tanto um caráter mimético (no sentido de replicação das ações do cotidiano), quanto estilizado e metafórico (no sentido da síntese dos conteúdos intangíveis que esse movimento pode revelar). E quando falamos em *dança* nesta pesquisa, tratamos justamente desse tipo especial de movimento cênico: construído artificialmente, estilizado e em concordância com uma linha estética pré-estabelecida, não nos referindo a técnicas específicas (como o balé clássico, por exemplo).

Ainda assim, faltava uma ponte que ligasse um procedimento técnico de criação com um resultado estético, ou seja, dança e grotesco no mesmo quadro.

Foi somente algum tempo depois, mais uma vez na situação de espectadora, que pude vislumbrar a possibilidade de uma investigação objetiva sobre o tema: quando participava de um curso oferecido pelo Lume Teatro (Campinas, SP), tive a oportunidade de assistir a um vídeo de um espetáculo de Natsu Nakajima, intérprete japonesa e discípula direta de Tatsumi Hijikata, chamado de “arquiteto do butô”. A delicadeza de seus movimentos, em contraste com a violenta eloquência de seu discurso sem palavras, me levaram a um outro patamar de reflexão. Estaria naquelas imagens, de extremo lirismo, um exemplo objetivo de grotesco? E se sim, quais seriam os elementos conformadores do grotesco em cena?

A partir daí, o que se iniciou como simples intuição se transformou em investigação teórica. O primeiro passo certamente seria o de encontrar definições mais precisas do conceito de grotesco e, posteriormente, confrontá-las com as especificidades da criação teatral. Logo num primeiro momento, ficou claro que grande parte das obras disponíveis sobre o tema mantêm uma abordagem do grotesco de um ponto de vista que privilegia as artes plásticas e a literatura. A transposição dos dados encontrados para o âmbito da cena teatral e, mais especificamente, para os meios e procedimentos de criação, seria uma segunda etapa, a mais complexa desta pesquisa.

A base de nosso questionamento sobre o grotesco está fundamentada nos estudos do linguista russo Mikhail Bakhtin (1987) e do teórico alemão Wolfgang Kayser (2003). Também procuramos um diálogo com outros autores – como Victor Hugo (2004), Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) e Patrice Pavis (2003) – a fim de encontrar pontos de abordagem que nos aproximassem do contexto da cena teatral. Nos estudos de Bakhtin, encontramos, além de uma análise concisa e complementar aos estudos de Kayser, um importante alerta sobre a necessidade de tratar cada experiência em relação aos seus contextos específicos, de tempo e espaço. Em outras palavras, é necessário que consideremos os contextos culturais, sociais e políticos das culturas russa e japonesa para alcançar uma compreensão ampla das experiências poéticas e estéticas de Meyerhold e Hijikata, respectivamente. Dessa forma, buscamos apreender, ainda que sumariamente, o contexto geral nos quais estavam inseridas as concepções poéticas e estéticas desses dois artistas.

A escolha da obra de Meyerhold – tanto suas experiências práticas quanto a sua abordagem teórica da cena – pareceu não apenas pertinente, como também imprescindível, na medida que aportava uma experiência teatral específica, capaz de amparar nossa análise. Afinal, foi a partir de suas próprias palavras que se desencadeou todo o raciocínio desta pesquisa. Contudo, devemos considerar que, em sua vastíssima produção, realizada em cerca de quarenta anos de trabalho ininterrupto como ator, encenador, pedagogo e teórico de teatro, são muitas as questões abordadas e desenvolvidas. Tratar todo esse material sem discriminar a especificidade de cada experiência seria um verdadeiro disparate.

A opção por focar nossa observação em pontos específicos, nos quais podemos notar uma abordagem direta do tema do grotesco, e na observação de uma montagem em especial, nos pareceu mais razoável. Depois de muito debate com a orientadora da pesquisa, foi eleito o espetáculo *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, montagem do ano de 1934. Na contramão do que parecia óbvio – pois a produção meyerholdiana da década de 1920 parece ressaltar de forma bastante objetiva as questões relativas ao grotesco –, a escolha desse espetáculo se deve ao reconhecimento de um amadurecimento substancial, em relação tanto a uma abordagem estética quanto poética da encenação de Meyerhold, além do fato de que foi observado um trato diferenciado do grotesco: mais próximo da tragédia do que da comédia.

A partir da eleição da obra de Meyerhold, o passo seguinte foi o de encontrar um contraponto, uma visão poética e esteticamente diversa da primeira, de forma a proporcionar a ampliação do debate sobre o grotesco como operador da cena. A escolha do butô, e mais especificamente da obra do bailarino e coreógrafo japonês Tatsumi Hijikata, seguiu as primeiras impressões que motivaram a própria pesquisa (exatamente como no caso da escolha da obra meyerholdiana). O afunilamento subsequente dos pontos de observação seguiu os mesmos passos anteriores: dentre o enorme volume de material deixado por Hijikata, escolhemos os apontamentos que pareciam tratar de forma direta a questão do grotesco na encenação e elegemos um espetáculo que parece exemplar para esta análise: *A revolta da carne ou Tatsumi Hijikata e os japoneses*, de 1968.

É importante destacar que o próprio Hijikata não chega a falar propriamente em *grotesco* em seus apontamentos. Isso porque o uso do termo, tal como o fazemos no Ocidente, não é coerente com os paradigmas da encenação oriental, sobretudo a japonesa. Zeami (apud

GIROUX, 1991), autor da mais antiga obra sobre o Teatro Nô, alerta para a necessidade da “conquista do insólito”, tanto no âmbito da encenação como um todo, quanto no trabalho do ator propriamente dito. Sem nos determos nos pormenores sobre o teatro japonês tradicional – tarefa demasiadamente complexa e que fugiria aos propósitos desta pesquisa –, podemos apontar que, em linhas gerais, a idéia de *insólito* se aproxima claramente daquilo que denominamos como *grotesco* no teatro ocidental. Ou seja, o conceito de grotesco, no contexto da cultura japonesa, é algo intrínseco, indissociável da própria idéia da linguagem teatral.

Cabe anotar que esta pesquisa não pretende a realização de qualquer tipo de análise comparativa entre os trabalhos desses dois artistas, já que não há paridade possível entre eles. Ambos foram considerados por nós como distintos e únicos em suas peculiaridades, isolando-se cada uma das experiências artísticas em seus contextos específicos. Ainda assim, podemos reconhecer algum paralelismo na articulação de seus discursos: os dois artistas constituem suas cenas a partir da dança – guardadas as devidas diferenças de procedimentos – e têm na figura do ator o centro corolário de sua criação.

Aqui temos uma perspectiva determinante na composição deste trabalho: a do ator em cena, que aparece não apenas como um intérprete de papéis constituídos por uma dramaturgia pré-determinada, mas como criador e agente de sua criação. Dessa forma, o *corpo*, como principal agente gerador das imagens em cena, concentra o ponto focal desta investigação. O reconhecimento de que a geração das imagens cênicas pode se dar de diversas formas justifica uma análise inicialmente isolada de nossos dois pontos referenciais, Meyerhold e Hijikata.

Mais do que uma série de sequências coreográficas que contêm os princípios básicos do movimento, os *estudos biomecânico* figuram como um exemplo na vasta reflexão meyerholdiana sobre a cena teatral. Trazem à tona uma proposta poética específica, que visa à projeção de conteúdos impalpáveis, metafóricos e até psicológicos, através do movimento e do corpo em cena, em sua materialidade.

Nas obras construídas no contexto do pensamento do butô, a dança aparece num lugar privilegiado, uma vez que se afirma como a própria materialização de conteúdos invisíveis, fazendo do corpo uma “metáfora da alma” (BOGÉA; LUISI, 2002). Apesar da divergência

relativa ao lugar ocupado pela dança em cada uma das experiências abordadas, há um ponto referencial comum: as imagens *do* e *no* corpo.

Embora possamos reconhecer nos trabalhos de Meyerhold e Hijikata que a encenação não se dá *exclusivamente* através dessas imagens corporais – outros artifícios de composição, como dramaturgia, cenários e figurinos podem figurar com importância semelhante, ou até mesmo superior, em determinados momentos do processo de trabalho –, é evidente a centralização do corpo em movimento nos processos criativos desses dois artistas.

O principal desafio deste estudo foi o de encontrar nas experiências artísticas desses dois encenadores algum respaldo teórico e prático que possa apontar as possíveis relações entre um processo de criação específico – que tem na dança seu principal procedimento de construção – e a operação grotesca das imagens cênicas.

A aproximação com o tema desta pesquisa ocorreu, como se pode notar, a partir de observações práticas do fazer teatral, de experiências tanto alheias quanto pessoais. Portanto, temos no trânsito constante de informações entre os campos da teoria e da prática teatral um ponto importante, que reafirma uma identidade tripartida do discurso: ator, criador e pesquisador. Algo como um corpo com três cabeças: um corpo grotesco. Parece essencial que consideremos o ator como o principal articulador da cena, ou seja, como figura determinante no processo de criação da encenação como um todo.

CAPÍTULO 1 – GROTESCO: MATERIALIZAÇÃO DO ARTIFÍCIO

“(...) No mundo atual, famoso por sua deformidade – isto é, por sua falta de identidade e harmonia – o grotesco renuncia a nos fornecer uma imagem harmoniosa da sociedade: ele reproduz ‘mimeticamente’ o caos em que ele está nos oferecendo sua imagem retrabalhada.”

(Patrice Pavis, 2003).

1.1 Apresentação do problema

De como encontrar um fluxo de vida num corpo morto

Quando empregamos em nosso cotidiano a palavra *grotesco*, geralmente o fazemos a partir de uma associação básica: grotesco é aquilo que parece deformado, feio, mal arranjado e geralmente cômico. Também é comum um tom pejorativo, de chacota ou desprezo, associado à expressão. Nos dicionários da língua portuguesa encontramos, por exemplo:

Grotesco (Do it. *grottesco*) Adj. 1. Que suscita riso ou escárnio; ridículo: *indivíduo grotesco; moda grotesca; (...)* 3. Qualidade ou caráter daquilo que é ridículo, grotesco: *O grotesco da situação ressaltava em toda a sua força.* (FERREIRA, 1986, p. 870).

Excêntrico. 2 Caricato, ridículo. 3 *Tip* Diz-se de todos os caracteres de imprensa de traço uniforme, isto é, sem hastes mais finas ou mais grossas e sem filetes ou remates em suas extremidades. (WEISZFLOG, 2007).

Há uma diferença significativa entre a acepção normalmente associada ao termo e as possíveis definições apreciadas no campo da Estética. Embora reforcem uma noção de comicidade, excentricidade, exagero e escárnio, as breves definições acima parecem limitadas, e não são capazes de revelar toda a complexidade e alteridade envolvidas na determinação do grotesco em termos estéticos e poéticos. Interessa-nos aqui o grotesco como *fenômeno estético*, não apenas como adjetivo comum que possa ser atribuído a objetos ou situações. Tratamos, pois, de um campo de apreciação e categorização estética. (KAYSER, 2003, p. 14).

A partir dessa primeira diferenciação, somos obrigados a refinar ainda mais o nosso olhar, pois o nosso interesse recai mais pontualmente sobre a cena, sobre o palco do teatro e

suas infinitas possibilidades de organização poética e estética. Nossa abordagem procura localizar o grotesco como *operador estético e poético da cena*, ou seja, como o elemento capaz de estabelecer e revelar determinadas relações entre imagem e mensagem na encenação. A determinação de parâmetros estruturais para o fenômeno, através de uma definição de seus limites e características formais, é o primeiro passo a ser dado na discussão acima proposta.

Contudo, devemos admitir que a tarefa de realizar uma observação *formal* do grotesco pode escapar das próprias características do fenômeno, e pode ser comparada ao exercício de um legista. Tentar criar uma imagem esquemática do grotesco é um pouco como tentar compreender o fluxo da vida ao examinar um corpo morto, fixando um quadro estático para descrever uma imagem dinâmica. Pois a idéia de grotesco está intrinsecamente ligada à idéia de fluxo, de movimento contínuo, de eterna evolução, do incessante movimento de nascimento, vida, morte e renascimento. Corremos o sério risco de, na tentativa de sistematizar e compartimentar as idéias sobre o grotesco, visando à sua melhor compreensão, sufocar seu fluxo vital e perdê-lo, como quem vê um punhado de areia fina escorrer por entre os dedos.

Estipular parâmetros para uma avaliação do grotesco sob uma perspectiva poética e estética é a intenção desta análise, que se direciona no sentido de proporcionar referências pontuais para uma apreciação do fenômeno nos casos particulares que são abordados por este estudo: as experiências cênicas de Meyerhold e Hijikata. Cabe mencionar que não temos a intenção de realizar uma compilação de uma *história do grotesco*, nem tampouco implementar uma ampla discussão estética (no sentido filosófico do termo), apenas acompanhamos historicamente a evolução das discussões sobre o termo através de um *recorte histórico*, na busca por relações entre os contextos sociais e culturais das obras analisadas. Isso porque, como veremos a seguir, o grotesco adquire diferentes sentidos e características nos diversos momentos históricos.

Na base de nossa discussão sobre o tema do grotesco, como dissemos, consideraremos dois autores em especial: o teórico alemão Wolfgang Kayser (2003) e o linguista russo Mikhail Bakhtin (1987). Claro que contamos também com outros autores, como o dramaturgo francês Victor Hugo (2004), os brasileiros Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) e o francês Patrice Pavis (2003), que fornecem análises importantes para a implementação de uma

discussão sobre o tema, mas nos concentraremos especificamente nesses dois primeiros autores, em reconhecimento da amplitude e importância teórica de suas obras.

Essas duas visões sobre o tema apresentam-se de formas diversas e muitas vezes radicalmente divergentes, chegando a enfrentamentos diretos. Contudo, suas idéias também parecem se apresentar de forma complementar: enquanto Kayser se ocupa de uma trajetória histórica que considera apenas obras e artistas da *cultura oficial* (ou seja, das obras de arte propriamente ditas, inscritas no território das chamadas Belas Artes), atribuindo ao grotesco um tom eminentemente crítico e sombrio, Bakhtin considera especialmente as manifestações da *cultura popular* (em particular dos períodos da Idade Média e do Renascimento), conferindo um senso amplamente positivo, profícuo e alegre ao fenômeno. Enquanto o primeiro imprime uma visão eminentemente moderna, considerando cada ponto de observação histórica sempre em diálogo direto com sua própria perspectiva, o segundo alerta para a importância de se considerar obra, artista e cultura como um conjunto indissolúvel, preservando a perspectiva histórica original de seu objeto de observação.

A partir dessas duas visões complementares – de Kayser e Bakhtin –, chegamos a algumas considerações importantes sobre o tema do grotesco. Não tencionamos o desenvolvimento de uma análise comparativa entre os materiais oferecidos pelos dois autores, pois essa seria uma tarefa árdua e complexa demais; nossa intenção – muito mais modesta, por sinal – é de apenas adequar os dados coletados ao contexto desta pesquisa, que visa a um entendimento formal e estrutural do grotesco.

A partir do material acima mencionado sobre o tema do grotesco, encontramos apontamentos que se concentram profusamente em exemplos inscritos nos campos das artes plásticas e da literatura; o teatro, quando mencionado, apenas pode ser entrevisto, nas frestas, nas poucas linhas e entrelinhas dedicadas ao palco e à encenação. O mesmo ocorre com a dança, ainda que esse não seja um questionamento completamente inusitado, nem tampouco inédito. Portanto, devemos nos empenhar num esforço de transposição das observações coletadas sobre o tema, que se dão a partir da fixidez dos suportes pictóricos e literários, para as imagens dinâmicas do palco. É necessário realizar um ligeiro salto conceitual para que possamos visualizar um entendimento sobre o *grotesco no corpo em movimento no palco*. Assim como um legista observa as estruturas de um corpo morto procurando vislumbrar o

movimento da vida, observamos imagens estáticas na tentativa de compreender a dinâmica do grotesco.

Uma imagem que parece análoga à de nossa presente tarefa investigativa é a descrição de Mary Shelley de seu doutor Frankenstein a montar sua criatura, unindo as partes desconexas de vários corpos (mortos!) para criar uma nova vida. Da mesma forma, nossa tarefa é a de montar, parte a parte, membro a membro, esse corpo grotesco. Começaremos por sua estrutura – carne e osso – para depois encontrar o sopro de vida capaz de animar nosso corpo de idéias.

1.2 Parâmetros estruturais

Carne e osso

Aproveitando essa idéia de criar uma espécie de “Frankenstein” de conceitos, chamaremos de *carne e osso* a estrutura básica que compilamos sobre o grotesco. Justamente pelo fato do nosso foco estar centrado nas imagens do e no corpo, a analogia entre *corpo físico* e *corpo de idéias* nos parece bastante pertinente.

Segundo Kayser (2003), o termo *grotesco* surgiu em meados do século XV, como designação de um tipo particular de ornamentação encontrada em escavações arqueológicas realizadas nos arredores de Roma. *La grottesca*, termo advindo de “gruta”, era a expressão que qualificava as “estranhas” imagens – tão diferentes das linhas perfeitamente organizadas da arte clássica – formadas pela *justaposição* de elementos aparentemente desconexos, repletas de improváveis equilíbrios e de figuras que propõem uma *anulação da ordem da natureza*, em função da desproporção e do exagero das formas. Criaturas de outro mundo (formadas por partes humanas, animais e vegetais ao mesmo tempo), arquiteturas impossíveis (figuras em que um edifício é sustentado por frágeis trepadeiras) e um certo humor vinculado à idéia de desorganização das formas criavam verdadeiros “monstros nas paredes”, segundo a crítica de Vitruvius, que condenava esse “novo” estilo ornamental, em função de alguns de seus atributos mais evidentes – e persistentes ao longo dos anos – o caráter transgressor de

convenções e desestabilizador do sentido de harmonia das formas. Esses ornamentos encantaram e também foram repudiados por artistas e críticos, desde a sua descoberta. Se, por um lado, Vitrúvio atacava frontalmente o grotesco como estilo ornamental, por outro Rafael fez questão de incorporar essas formas fantásticas e impossíveis em seus afrescos. (KAYSER, 2003).

Esses traços primordiais presentes nos ornamentos romanos se mantiveram durante o decorrer dos séculos como dados constitutivos do fenômeno grotesco, caracterizando-o como uma *constante supratemporal* (SODRÉ; PAIVA, 2002). Porém, com o passar do tempo, o debate sobre o grotesco se ampliou e adquiriu novas dimensões, tornando as definições e discussões sobre o conceito cada vez mais amplas e complexas. Em cada época da história, o grotesco parece agregar novos significados, sempre relacionados ao tempo e ao espaço em que se insere sua discussão conceitual. Isso porque cada era observa as implicações contidas no conceito de grotesco a partir de uma perspectiva própria; logo, o grotesco na Idade Média é diferente do grotesco na modernidade, não em função de sua estruturação formal (que como *constante supratemporal* permanece sempre a mesma), mas em função dos significados imanentes que são agregados ao conceito, que adquire diferentes denotações em cada tempo e espaço.

Seguindo uma linha que descreve a evolução etimológica do termo, da mesma forma como Kayser desenvolve sua análise, percebemos que a palavra passa de uma designação de algo objetivo e específico – as peças encontradas nas escavações romanas – para um conceito mais abstrato; de um substantivo concreto, o termo evoluiu até se tornar um adjetivo. Claro que esse foi um longo processo. Se inicialmente “grotesco” era como se denominavam as peças de um estilo específico no campo das artes plásticas e da arquitetura, com o tempo, o termo passou a corresponder a toda e qualquer manifestação que carregue as características inerentes a esse estilo ornamental.

A mistura indiscriminada dos domínios da natureza, a hipérbole das formas, a desproporção entre os elementos, o traço cômico e ao mesmo tempo sinistro, a sobreposição do real e do fantástico são algumas das características constitutivas do fenômeno grotesco que se preservaram e evoluíram no decorrer dos séculos (KAYSER, 2003). Temos aí um sentido de *anulação da ordem da natureza*, criando uma realidade paralela que opera segundo suas

próprias leis e regras. O mundo perfeitamente arrimado, conhecido, seguro, previsível e organizado – que corresponde à nossa realidade – dá lugar a um mundo “fantástico”, onde toda e qualquer ordem ou regra é desbaratada e transformada em *outra* ordenação. No lugar de polarizar a relação entre os opostos (separando *bem* e *mal*, *belo* e *feio*, *trágico* e *cômico* etc.), no grotesco ocorre a *sobreposição dos contrários*, que aparecem geralmente projetados num mesmo corpo ou figura, gerando um forte senso de transitoriedade e de ambivalência.

Daí o caráter *transgressor* de convenções e regras sociais apontado veementemente por Bakhtin, que vê no grotesco um caráter profundamente “positivo, alegre e benfazejo” (BAKHTIN, 1987), que reside na possibilidade utópica de igualdade irrestrita entre os indivíduos, além de um sentido cósmico e universal que aproxima o homem da terra e da vida em comunidade. Pois se o “mundo grotesco” é regido por uma *outra* ordem, vemos banidas as regras, hierarquias e convenções oficiais, que são subvertidas e transformadas, gerando um mundo às avessas.

A perspectiva da inversão de valores, ordens e convenções sociais aparece estreitamente associada à idéia de permutação entre alto e baixo; no lugar de valorizar o alto, ligado ao sublime, ao céu, à cabeça, à racionalidade e ao divino, há o recalque no baixo, ligado à terra, ao ventre e às vísceras, ao instinto animal e ao impulso terreno. O corpo – e sua fisiologia irrevogável – é universal, compartilhado em sua forma por toda a humanidade. Há uma valorização do corpo e de suas necessidades *carvais*, que evidenciam a relação/conexão do sujeito com a terra, num sentido de comunhão cósmica. No lugar da valorização da racionalidade e da individualidade, existe uma inversão, que coloca em primeiro plano a materialidade e a coletividade. A partir daí, há também uma fusão entre *corpo físico* e *corpo social*, uma vez que o sujeito se vê irremediavelmente ligado à coletividade: ele não apenas é parte dessa coletividade como também se torna inconcebível sem ela.

Da mesma forma, vemos inversões sociais, quando alegoricamente reis tornam-se plebeus e pessoas comuns são coroadas como soberanas de um estado – não exatamente um estado territorial, mas de um *estado de coisas* –, como é o caso de figuras eminentemente grotescas, como o rei momo e o bobo da corte (BAKHTIN, 1987). Não há diferenças nem tampouco limites entre um sujeito e outro, o que reitera uma noção de ambiguidade (pois não há o julgamento moral que distingue bom e mau, belo e feio etc.) e de igualdade irrestrita.

No grotesco estão contidas noções distintas de tempo, espaço e sujeito. Octavio Paz (1974) nos alerta para algumas das diferentes possibilidades de percepção do tempo, do espaço e do sujeito que transformam a própria percepção da realidade como um todo. No lugar de uma idéia de tempo linear, a correr sempre para frente, inexorável e sem volta, um tempo cíclico, que dá infinitas voltas sobre si mesmo, fazendo do ciclo da vida – nascimento, crescimento, morte e renascimento – seu referencial central. O espaço adquire um caráter cósmico num sentido amplo e está sempre em função do sujeito, tornando impossível uma separação entre homem e meio. A noção de indivíduo também se apresenta de forma pontualmente diferenciada: no lugar do sujeito particularizado, psicológico, autocentrado, indivisível e isolado em si mesmo, há uma visão do homem sempre ligado ao meio e ao outro. O sujeito possui um caráter cósmico e universal, na medida que suas manifestações sensíveis sempre se relacionam com o universo e com o coletivo, aparecendo como parte de um todo, ligado por laços indissolúveis ao cosmo, às forças da natureza e à vida em comunidade. O próprio senso de coletividade se apresenta de outra forma: o indivíduo se funde com o coletivo de forma tão profunda que não pode jamais se ver apartado dele. A noção de corpo, obviamente, também adquire outra dimensão: é um corpo cósmico, sempre aberto e em relação com o meio e o outro.

Essas permutações entre alto e baixo favorecem uma apreciação particular das imagens do corpo, que aparecem como centrais para a articulação do grotesco. Os atos relacionados à bebida e à comida, à atividade sexual e às necessidades naturais – todos relacionados ao que Kayser (2003) e Bakhtin (1987) definem como o *baixo corporal* – estão em franca evidência, fazendo oposição às representações canônicas do indivíduo, que focalizam, em geral, os atos nobres e relacionados às emoções ou à racionalidade. A inversão é literalmente topográfica: no lugar de focalizar nas partes altas e “sublimes” do corpo – cabeça, peito, mãos – nos voltamos para o baixo ventre, o sexo, as nádegas e os pés, revelando também entranhas e orifícios, provocando o *rebaixamento* no ato da inversão.

Contudo, Bakhtin aponta que não é apenas o aspecto meramente fisiológico que se revela em tais imagens, reforçando novamente o sentido positivo do grotesco: é no baixo corporal que se evidencia o caráter cósmico e universal do indivíduo, pois é ali que o corpo se funde com o ambiente e com outros indivíduos, nos pontos onde o corpo penetra ou é penetrado pelo universo: “É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador,

um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados do ponto de vista onde se unem, onde encontram um no outro.” (BAKHTIN, 1987, p. 23)

Os impulsos terrenos trazem um sentido de comunhão com a terra, que aparece como alegoria da fecundidade e da vida, privilegiando o ventre com o espaço onde ocorrem os processos fisiológicos fundamentais para a manutenção da vida (digestão, excreção etc.) e onde a vida se renova eternamente a cada coito e gestação. O corpo revela sua essência como princípio de eterno crescimento e metamorfose através do sexo, da gravidez, do parto, da agonia, do comer e beber, da satisfação das necessidades naturais etc. A vida não se encerra com a morte do indivíduo; a morte é apenas o recomeço, a possibilidade de regeneração, de reinício, de uma nova vida que vem suplantará primeira, e assim por diante.

Nos casos em que o baixo corporal é considerado estritamente sob uma perspectiva fisiológica, há um sentido de *alheamento* do sujeito, que se vê como um escravo das baixezas do corpo, destituído de suas faculdades intelectuais e subordinado unicamente a suas necessidades e desejos carnis. Essa outra perspectiva do baixo corporal, que é a defendida por Kayser (2003), suplanta o caráter positivo e transformador do grotesco e afirma um caráter sinistro e abismal. O sujeito mantém uma personalidade autocentrada e individualizada, mas é confrontado com suas limitações corporais, que o alinham de forma constrangedora a qualquer outro animal, pulverizando as noções de identidade e individualidade. O indivíduo é devorado pelo meio e por sua fisiologia irrevogável, mas preserva uma consciência centralizadora, provocando uma sensação de terror e sufocamento.

Embora as visões de Kayser (2003) e Bakhtin (1987) sejam antagônicas sob determinados aspectos – pois o primeiro aborda o tema sob uma perspectiva modernista, que privilegia uma visão sombria e alheada do sujeito e do mundo, enquanto o segundo busca por um contexto medieval e renascentista, que reforça a noção de comicidade, escárnio e fertilidade relacionada ao termo –, ambas reforçam uma noção de *apagamento de fronteiras* entre o sujeito e o ambiente e entre o sujeito e seus semelhantes. São reforçadas as imagens que sugerem uma idéia de corpo sempre inacabado, imperfeito, incompleto, aberto ao cosmo, em eterna evolução e desenvolvimento. E aqui cabem tanto o aspecto positivo, fértil e renovador proposto por Bakhtin, quanto o negativo, destrutivo e aterrorizante defendido por Kayser (2003). Nos dois casos, a noção de indivíduo aparece diluída e descentralizada.

O grotesco não possui um caráter unívoco e pode apresentar a um só tempo a alegria e o terror, a vida e a morte, a fertilidade e o vazio. Pois essa é justamente uma das características fundamentais do fenômeno: a possibilidade de sobrepor extremos num mesmo espaço-tempo, através da afirmação de *contrastes agudos*, que são apresentados como opostos, mas não necessariamente de maneira polarizada.

Esses contrastes são gerados a partir da *justaposição* indiscriminada de domínios. Do real e do fantástico, do velho e do novo, do belo e do feio, da tragédia e da comédia que aparecem concomitantemente num mesmo contexto, como um traço estilístico fundamental do grotesco. Alguns autores (como Victor Hugo e outros românticos) apontam Shakespeare como um gênio do grotesco, pois sua dramaturgia transita invariavelmente entre os campos da tragédia e da comédia e entre a prosa e o verso, com uma desenvoltura impressionante.

No campo das artes plásticas, podemos observar nas obras de Pieter Brueghel, o Velho (1525-1569) um exemplo literal de sobreposição. Na tela *Gret, a louca* (fig. 1) há uma série de situações justapostas que cercam a figura da mulher louca e que parecem atravessar a cena. Aparentemente não há qualquer tipo de organização realista, apesar da verossimilhança de algumas formas: grutas formadas por enormes bocas abertas compõem a paisagem ao lado de árvores comuns; por toda parte vemos criaturas monstruosas e engraçadas ao mesmo tempo, criadas por um traço que alia as linhas clássicas e realistas da representação pictórica e um exagero estilizado e provocador. Uma multidão que se aglomera num canto do quadro desfaz as noções comuns de perspectiva; a sensação é de que o mundo real se mistura à fantasia insana da personagem central. Apesar de se mostrar ora jocoso e engraçado, ora terrível e estranho, o quadro parece destituído de qualquer perspectiva emocional, na medida que não podemos nos aproximar do contexto ali retratado – pois nenhuma das imagens parece factível. O mundo se torna alheado, irreconhecível e desfigurado pela sobreposição e exageração das formas, risíveis e terríveis ao mesmo tempo. O tema da loucura também é particularmente grotesco, uma vez que flerta diretamente com o real e o imaginário num mesmo plano, tornando impossível o resgate da realidade objetiva e de uma separação formal de cada elemento.

Figura 1 - *Gret, a louca*, de Pieter Brueghel, o Velho

A sobreposição também evidencia o movimento, a transformação contínua e ininterrupta, o fluxo de vida característico do grotesco, impossível de ser apreendido como uma imagem estática. E nesse ponto chegamos a uma das palavras-chaves na determinação do fenômeno grotesco: **movimento** – no sentido da impossibilidade de estagnar o fluxo vital e de estabilizar uma forma. Aliado ao dado da sobreposição, o movimento é capaz de gerar imagens absurdas, em que todas as fases da vida aparecem numa mesma imagem. Bakhtin (1987) nos traz um exemplo bastante claro, quando cita as esculturas de bruxas velhas e grávidas, imagens que justapõem a idéia de nascimento e morte numa mesma figura:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 1987, p. 21-22).

A imagem grotesca é sempre associada à idéia de transformação, de agitação constante, como um retrato do movimento do crescimento, da evolução. O corpo grotesco aparece sempre em movimento constante, nunca estático, estagnado ou completo, numa afirmação do eterno fluxo da vida. Também é muito comum a representação de entes bicorporais, ou seja, compostos por dois corpos diferentes, mas que não são passíveis de separação, reforçando uma noção de abertura e incompletude. A imagem de uma mulher grávida é bom exemplo, mas também podem surgir monstros, criaturas inverossímeis e sujeitos deformados: gêmeos siameses, mulheres barbadas (homem e mulher num só corpo) e seres bestiais, meio humanos meio animais, imagens cômicas e aterrorizantes ao mesmo tempo.

Um sentido de *devoração* – que também aparece associado ao rebaixamento – é agregado à noção de movimento constante e fluxo vital, na medida que pode representar justamente essa bicorporalidade. Traços hiperbólicos da fisionomia e o exagero das linhas, até a caricatura, conformam as imagens desses corpos anômalos que, mais uma vez, perdem seu sentido de identidade e autonomia, vazios de qualquer perspectiva psicológica ou emocional, chegando mesmo a serem transformados em *coisas*.

A *exageração* é outra característica fundamental do grotesco, que aparece como elemento capaz de gerar uma desorganização das formas conhecidas e seguras da realidade e transformá-las em fantasiosas alegorias, geralmente cômicas e/ou causadoras de um certo estranhamento. A máscara aparece como um importante artifício do exagero, por ser uma extrapolação dos traços naturais da face – o que podemos observar claramente nas máscaras tradicionais da comédia italiana. Há um traço caricatural e, em geral, ligado ao rebaixamento e à inversão de valores: sobrancelhas eriçadas, narizes descomunais que lembram falos ou parecidos com focinhos de porco e expressões inertes e excessivas. Kayser (2003) aponta a *commedia dell'arte* como uma prática teatral grotesca por excelência, uma vez que parece *corporificar* vários dos princípios que são reconhecidos como integrantes de uma estrutura básica do fenômeno grotesco: a dinâmica de movimentos constantes, organizados de forma a surpreender o espectador com suas acrobacias e enganos; o pendor ao humor e à gargalhada satírica; as personagens muito rígidas e guiadas por vontades normalmente relacionadas ao baixo corporal (fome, desejo sexual, sono etc.); e, sobretudo, pela presença da máscara como artifício de animalização e de ampliação e exageração do corpo.

No “mundo quimérico da *commedia dell’arte*” (KAYSER, 2003, p. 42) estão presentes a hipérbole das formas, a comicidade – chegando às vezes quase ao absurdo –, além do estabelecimento de uma convenção especial, que delimita as fronteiras entre o *mundo quimérico* e o *mundo real*. A máscara que retrata satiricamente os diversos tipos sociais também pode adquirir um sentido melancólico, irônico e sarcástico, vinculado à crítica social e moral – como ocorreu profusamente a partir do Romantismo, por exemplo.

Nesses procedimentos geradores do corpo grotesco, o indivíduo é desmontado como ente psicológico e racional e pode ser transformado em objeto, animal irracional, máquina, massa. O mundo que o cerca também se descaracteriza, gerando uma realidade paralela que se apresenta geralmente como absurda, desconexa, aparentada com o sonho – ou melhor dizendo, com o pesadelo. Kayser (2003) aponta como o *alheamento* é capaz de estabelecer laços diferenciados com a realidade, bem como de provocar um *deslocamento de sentido*, gerando situações e imagens *non sense* e absurdas. Apesar disso, o autor também destaca que não ocorre uma cisão completa entre a realidade objetiva e a realidade “quimérica”: a materialidade dos corpos (vivos ou não) jamais se perde e marca a perene relação entre os dois mundos. Daí o vínculo do grotesco com os movimentos de vanguarda artística do século XX, como o surrealismo, por exemplo, que buscava uma arte liberta das exigências da lógica e da razão, encontrando no inconsciente e no sonho os espaços mais fecundos para seu desenvolvimento. Ao observarmos alguns dos quadros de Salvador Dali (1904-1989), por exemplo, são evidentes algumas das principais características do grotesco, como a sobreposição de domínios (corpos humanos invadidos por objetos inanimados), a exageração e o movimento, retratados com uma fidelidade fotográfica, o que reforça as relações entre essas imagens fantásticas e o mundo real, material e objetivo (Fig. 2). Novamente nos deparamos com a noção de criação de uma *outra* realidade, que surge a partir de uma perspectiva oferecida pelo grotesco.

Bakhtin reitera a informação de que essa *outra* realidade não aparece nunca completamente desconectada da realidade objetiva, pois há um forte senso de materialidade e jogo (BAKHTIN, 1987) envolvido na determinação da imagem grotesca. O mundo real nunca se apaga completamente, mantendo-se sempre presente, ainda que diluído pelas inversões.

Figura 2 - *Cidade das gavetas*, de Salvador Dalí

A partir dessa perspectiva, as *imagens do corpo* – tanto sob o aspecto de sua fisiologia quanto de uma complexa rede simbólica – aparecem numa posição privilegiada. O corpo, por si só, surge como elemento capaz de revelar a estrutura e mecânica do fenômeno grotesco, mesmo que se apresente isolado de um contexto, amparado apenas por sua nua concretude.

Eis o nosso corpo: uma estruturação conceitual que corresponde à carne e aos ossos de uma espécie de “Frankenstein” poético e estético. Mas, como dito logo no início, essa estrutura não pode ser encarada de forma monolítica e estática, pois o traço fundamental do grotesco é justamente o fluxo, a transformação, a mutação, a vida. Tentar estabelecer um caráter unívoco e perene do grotesco é simplesmente uma impossibilidade. É necessário que busquemos por pontos referenciais mais precisos, a fim de possibilitar uma análise que relacione essa estruturação formal do fenômeno com algo concreto, palpável, vivo.

1.3 Um ponto de vista sobre o grotesco

Os olhos

Embora nosso corpo de idéias já se apresente estruturado de alguma forma, ainda nos falta o sopro de vida, a alma capaz de animar esse corpo. Há o adágio que diz que “os olhos são as janelas da alma”; nesse caso, os olhos são um ponto de vista específico, uma perspectiva através da qual buscamos um sopro de vida que permitirá que nosso corpo de idéias se mova – e dance.

Da perspectiva da cena – que é justamente o nosso ponto fundamental de abordagem – é possível observar o grotesco a partir de uma redução de todas as questões relativas à encenação (dramaturgia, cenários, figurinos, etc.) para o âmbito do corpo, como uma forma de aprofundar a discussão do grotesco como operador e mediador cênico e evitar as dificuldades de uma análise generalizante e, conseqüentemente, rasa e leviana. No corpo podemos observar a inversão, o alheamento, a hipérbole das formas, a devoração, os contrastes agudos, o rebaixamento, o caráter transgressor. Todos os elementos constitutivos do grotesco como fenômeno estético podem ser, enfim, transpostos e *materializados* no corpo em cena. Portanto, tratamos da operação grotesca das imagens cênicas a partir de uma observação das imagens do e no corpo.

A ambivalência inerente ao grotesco faz com que seus limites sejam esgarçados para além da forma, comprometendo a recepção do fenômeno como parte reconhecível do processo de conformação do grotesco. Podemos identificar o grotesco nos extremos do processo artístico: aparece tanto no momento da criação – quando o artista elege os elementos que irão compor a operação de suas imagens – quanto no momento da recepção, quando a obra encontra a interlocução do público. Kayser (2003) alerta para o fato de que uma imagem deslocada de seu contexto original pode ser interpretada como grotesca, ainda que sua criação não tenha se articulado dessa forma; ele nos oferece um exemplo bastante claro: se observarmos alguns artefatos da civilização maia, por exemplo, podemos ter a sensação de uma articulação grotesca da imagem; contudo, ao nos aproximarmos dos contextos históricos e culturais de sua criação, veremos que sua construção se dá a partir de outros princípios.

Portanto, nem tudo o que se apresenta como grotesco teve o fenômeno como parte intrínseca da criação, o que nos obriga, neste trabalho, a uma importante diferenciação: interessa-nos especialmente uma apreciação a partir do *ato da criação*, que se apresenta com propósitos e objetivos bem definidos, ainda que, em se tratando do grotesco, uma divisão estanque entre criação e recepção não seja completamente viável, pois essas duas etapas da obra se misturam e se confundem. De qualquer forma, parece mais interessante que abordemos exemplos de artistas e obras que efetivamente se concentrem no grotesco como parte de seu processo criativo.

Nesse sentido, é imprescindível o reconhecimento de que o grotesco é considerado neste estudo de duas formas diferentes: como *operador* da cena e como *mediador* da relação entre palco e plateia. Isso porque, como mencionado acima, ainda que nos esforcemos para isolar o grotesco apenas no ato da criação, jamais poderemos deixar de considerar o momento da recepção, principalmente pelo fato de tratarmos do campo das artes cênicas, no qual a relação com o espectador é uma de suas principais premissas.

Quando, em 1827, Victor Hugo publicou o prefácio de *Cromwell*, sob o título de *Do grotesco e do sublime*, a idéia do grotesco como recurso estético essencial para a criação artística (e já não mais como os “monstros” atacados por Vitruvius) encontrava-se amplamente difundida. Nesse breve texto, um verdadeiro manifesto dos ideais românticos, Hugo defende o grotesco como *recurso estilístico*, em função dos princípios de mistura dos gêneros, da liberdade de criação artística e da recusa dos modelos canônicos, numa tentativa de “esmagar a estética clássica” (BERRETTINI, 2004, p. 9).

Apesar de Victor Hugo nos apresentar apontamentos que são, no mais das vezes, lacônicos e imprecisos no tocante à estruturação estética, há em seu texto questões importantes sobre a relação da representação artística e a realidade por ela retratada. Seu discurso articula-se a partir da defesa do grotesco como o elemento que, em contraponto com o sublime, é capaz de gerar contrastes agudos e, dessa forma, atingir certa verossimilhança na obra de arte. Para a estética romântica, o problema do contraste é fundamental e o grotesco aparece justamente como o elemento capaz de conformá-lo e evidenciá-lo. É dessa forma que se afirma a visão peculiar de Victor Hugo – e de toda uma geração de artistas – sobre a relação entre arte e realidade: “Tudo o que está na natureza está na arte. (...) Mas não a mera

reprodução do real. (...) *O domínio da arte e da natureza são perfeitamente diferentes.*” (BERRETTINI, 2004, p. 9-10, grifos nossos).

Temos, portanto, a idéia de que o grotesco aparece na obra de arte como um elemento capaz de destacar a *construção artificial*, ou seja, a marca que evidencia a diferença entre composição artística e realidade objetiva. Hugo condena o *comum* como um verdadeiro inimigo da arte, destacando a necessidade de se criarem artifícios do *extraordinário*. E esse parece ser um ponto importante na nossa discussão.

O grotesco aparece na obra de arte como um elemento de *estilização*, como recurso capaz de introduzir o dado crítico à imagem. Patrice Pavis (2003, p. 188), nas breves notas do verbete sobre o tema presentes em seu *Dicionário de teatro*, reforça o caráter transgressor e contestatário associado ao termo, relacionando o emprego do grotesco ao desejo da encenação se fazer crítica, ao assumir uma posição que postula a idéia de que o grotesco em cena não existe por si só: “Não existe o grotesco, mas projeções estético-ideológicas grotescas (...). Da mesma forma que o *distanciamento*, o grotesco não é um simples efeito de estilo, ele engloba toda a compreensão do espetáculo.”

De certa forma, está implícita acima a idéia de que não há como isolar e/ou “decupar” a imagem grotesca, dissociando as proposições estéticas, poéticas e mesmo ideológicas, pois elas se apresentam indissoluvelmente ligadas. Pavis (2003) reafirma a noção de deformação de uma forma bastante direta, além de destacar a conexão inexorável da imagem grotesca com a realidade, eliminando a possibilidade de uma fantasia grotesca completamente onírica, absurda e desvinculada de uma matéria objetiva e palpável. Pois, se a relação com a realidade se enfraquece, também fica comprometido o caráter transgressor, crítico e renovador do grotesco. E completa:

Aplicado ao Teatro – dramaturgia e apresentação cênica – o grotesco conserva sua função essencial de princípio de deformação acrescido, além disso, de um grande senso de concreto e do detalhe realista. Meyerhold a ele se refere constantemente, fazendo até do teatro, dentro da tradição estética de um Rebelais, de um Hugo e, posteriormente de um teórico como Bakhtin (1970), a forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas. (PAVIS, 2003, p. 188).

O grotesco é a operação capaz de materializar o impalpável, o intangível contido nas determinações críticas e ideológicas do artista-criador. E é justamente nesse ponto que cabe um questionamento fundamental: como é que se dá, em termos práticos, essa operação grotesca da cena? Ou, mais especificamente, como é possível conformar esse *grotesco como operador e mediador* numa cena organizada e orientada a partir do corpo do intérprete em ação, ou seja, que tem o epicentro de sua articulação no ator, no movimento e na ação física por ele executada?

A idéia básica desta dissertação é que essa operação grotesca pode ocorrer a partir de uma articulação das ações cênicas que contemplem a dança como procedimento de construção-composição desse movimento, ou seja, a partir de procedimentos de trabalho que considere a dança como a forma de concretizar o movimento em cena. Ainda assim, as perguntas persistem: Mas como? Por que a dança? E que dança é essa de que falamos?

Se trabalhamos com a idéia de que o grotesco aparece em cena como a *materialização do artifício*, tratamos de uma obra de arte que não esconde seus estratagemas, sua construção artificial e, portanto, que se diferencia pontualmente da realidade objetiva em termos de imagens, que constroem uma espécie de realidade paralela, regida por outras ordens e convenções. E nesse caso a dança parece se adequar bem aos processos de construção dessa cena artificial, uma vez que é uma disciplina que não se dispõe a criar dispositivos de mimetização da realidade, mas sim de retrabalhar as imagens do real através de estilizações do movimento (BOUCIER, 2006), criando uma convenção específica e distinta dos movimentos cotidianos.

A dança aqui é considerada como um procedimento específico de criação artística capaz de concretizar e dar materialidade ao corpo de uma forma claramente *artificial*. Dessa forma, fica evidente que não nos referimos aqui a *técnicas* específicas de dança (como é o caso do balé clássico, por exemplo), mas empregamos a dança como uma maneira de se organizar e orientar o movimento, a partir de seu princípio de estilização.

É a partir desse ponto que nos aproximamos de duas experiências poético-estéticas que, embora se diferenciem no tempo e no espaço, carregam em si os mesmos princípios de transgressão de modelos canônicos, de crítica social e cultural, de mistura dos domínios da

arte (mais especificamente, da justaposição entre teatro e dança), de transformações metafóricas e da centralização da encenação nas imagens do corpo: as encenações e estudos de Vsevolod Emilievitch Meyerhold e Tatsumi Hijikata.

As “janelas da alma” de nosso corpo de idéias estão voltadas, portanto, para um horizonte em que a mimetização da realidade pouco importa, pois o que interessa é a construção *artificial* de uma *outra* realidade, a do jogo cênico.

CAPÍTULO 2 – MEYERHOLD E O CORPO GROTESCO

“Ali onde a palavra perde sua força expressiva começa a linguagem da dança.”

(V. E. Meyerhold, 1909).

2.1 De como criar e animar um corpo artificial

Em mais de quatro décadas de trabalho ininterrupto, como ator, encenador, pedagogo e teórico do teatro, a carreira artística de Vsevolod Emileivitch Meyerhold (1874-1940) foi longa e produtiva, com diversas fases distintas em termos poéticos e estéticos, o que lhe confere uma grande riqueza e complexidade artística. Durante todo seu percurso artístico, o encenador russo manteve uma pesquisa contínua sobre a encenação e sobre o trabalho do ator, pontuada por amplas discussões e reflexões sobre o fazer teatral e de questionamentos de ordem poética e estética.

Os temas centrais das discussões meyerholdianas geralmente se relacionam ao que ele próprio aponta como “elementos primordiais” da cena (MEYERHOLD, 2009, no prelo), como a máscara, o prosscênio e a convenção. A indagação sistemática dessas questões elementares sobre a cena gerou um vastíssimo material teórico, pouco conhecido, se comparado ao material crítico editado sobre seu trabalho como diretor. Além desse material produzido pelo próprio Meyerhold, diversos teóricos e artistas do teatro pelo mundo todo se dedicaram ao estudo do legado meyerholdiano, tanto teórico quanto prático, gerando um volume expressivo de obras sobre o assunto.

Uma das características da pesquisa meyerholdiana é justamente a constante retomada desses temas, que foram redefinidos no decorrer de toda a sua carreira. Grande parte dessas inquietações já aparece nos primeiros anos do século XX – quando Meyerhold deixa o Teatro de Arte de Moscou, em 1902 (no qual trabalhou por cinco anos como ator), e passa a se dedicar à atividade de encenador – e persiste no centro de suas discussões sobre o teatro, até o final de sua vida.

A origem dos questionamentos meyerholdianos sobre a cena se dá a partir da necessidade de recuperar o que o encenador chama de “a verdadeira vocação do teatro” (MEYERHOLD, 2009, no prelo), que é a criação poética e estética liberta do detalhe realista, impregnado de verossimilhança, da reprodução mimética da realidade – e dos vínculos que o realismo pressupõe com a realidade objetiva – e aberta para um espaço da imaginação, da poesia e da plasticidade. Meyerhold reivindica a recuperação do que chama de “teatralidade perdida” e atribui ao teatro realista e seus procedimentos técnicos de criação a responsabilidade por essa perda.

Fica evidente o motivo da cisão de Meyerhold com o teatro realista e sua predileção por matrizes dramáticas que favorecessem a criação e a construção de uma realidade poética e estética paralela em cena, e não a reprodução da realidade objetiva. Maria Thais Lima Santos (2002, p. 42) alerta para o fato de que toda a concepção do pensamento meyerholdiano ocorre através de um processo de “espelhamento crítico”, ou seja, a partir da crítica direta ao teatro naturalista do Teatro de Arte de Moscou, dirigido por seus mestres-opositores K. Stanislavski e N. Dantcheko. É através do questionamento e da franca oposição ao naturalismo que Meyerhold formula e amadurece uma das mais importantes questões de seu teatro: a *convenção teatral*.

A questão da *convenção* aparece para o encenador como a chave para uma interpretação não-mimética (CAVALIERE, 1996), que possibilita que o ator – centro corolário da encenação meyerholdiana – crie plasticamente, e sobretudo poeticamente, as ações da cena. A partir dessa convicção (MEYERHOLD, 2009, no prelo), o encenador passa a dedicar-se a uma longa e contínua investigação sobre a convenção como procedimento técnico e poético para alcançar a teatralidade.

Patrice Pavis (2003, p. 71-72) aponta que a convenção se caracteriza pelo pacto irrefutável entre palco e plateia, um “contrato firmado” que obedece a uma série de normas pré-estabelecidas e que tornam possível ao público a identificação do jogo do ator em cena. O teórico francês também destaca a infinita variedade de possibilidades da convenção teatral, visto que ela se estabelece a partir do próprio jogo cênico. Para Meyerhold (1992b, p. 175), a convenção é um recurso próprio do teatro que, ao simplificar ao máximo os elementos técnicos, é capaz de conferir autonomia criativa ao ator em cena, que deixa de depender dos

elementos externos – considerados supérfluos por ele – como cenários, figurinos e adereços. E como afirma Meyerhold:

Abolidas as ribaltas, o teatro “da convenção” colocará a cena no nível da plateia, e apoiando a dicção e o movimento dos atores sobre o ritmo, ativará o renascimento da *dança*. Neste teatro a palavra se transformará facilmente em grito melódico, em silêncio melódico. (...) A técnica “convencional” luta contra o método da ilusão; não tem a necessidade da ilusão como sonho apolíneo (...). (MEYERHOLD, 1992b, p. 176 e 177, grifos do autor)

É evidente o processo de *espelhamento crítico* apontado por Maria Thais, na medida que Meyerhold opõe o *teatro da convenção* ao “teatro da ilusão” (realismo). Além disso fica claro como, na visão do encenador, a convenção compõe as imagens da cena através de um processo que simplifica ao máximo os elementos presentes na encenação, ou seja, através de *estilização e síntese*, em oposição à reprodução mimética da realidade. A convenção é, para o encenador, a solução para o problema da falta de espaço para a imaginação do público, problema introduzido pela tendência do teatro realista, que insiste em “tudo mostrar” (MEYERHOLD, 2009, no prelo), de exterminar qualquer espaço vazio, qualquer lacuna.

A relação entre palco e plateia é uma de suas principais inquietações artísticas. Meyerhold reivindica o estabelecimento de uma *outra* relação com o espectador, que “não esquece nem por um instante que tem diante de si um ator que *representa*”. O encenador aponta a necessidade de criar essa *outra* tensão entre o espectador e a cena que não a da simples observação passiva, como pressupõe a encenação realista, tornando o espectador parte integrante da cena como participante ativo, o “quarto criador” da encenação, juntamente com o autor, o diretor e o ator (MEYERHOLD, 1992b, p. 176). O grotesco aparece como chave para a renovação dessa relação entre ator e espectador, uma vez que, na visão meyerholdiana, ele é capaz de estabelecer uma *outra* articulação da cena. Também se relacionam com o grotesco as questões do que o encenador chama de “inverossimilhança convencional” (CHAVES, 2001), além de alguns outros pontos fundamentais que discutiremos a seguir.

O grotesco, aliás, figura como mais um dos temas recorrentes da investigação meyerholdiana, intrinsecamente ligado à pesquisa sobre a convenção teatral. Para Meyerhold (no prelo), o grotesco é um recurso capaz de provocar uma relação de participação da plateia que, a partir dele, não pode manter uma atitude passiva diante da cena. A relação-tensão com

o espectador é uma questão fundamental e o encenador almeja a inclusão da plateia no jogo teatral, de forma que ela deixe de ocupar o lugar do *voyeur* da ação dramática e toma uma posição ativa. Se, como afirma, o grotesco é “a forma preferida pelo teatro de feira” (MEYERHOLD, 2009, no prelo), o que reforça sua tentativa de recuperação dos elementos primordiais do teatro, ele deve ser tomado como um recurso convencional, pois acentua a teatralidade.

Ainda que seus questionamentos sobre o grotesco não fossem inéditos e nem pretendessem sê-lo – pois ele próprio se baseia numa vasta literatura sobre o tema, citando os estudos de Flogel, além de apontar as obras de Hoffmann e Block, entre outros autores que considera exemplares no tocante à utilização do grotesco como recurso estilístico e de oferecer definições sobre o termo encontradas em enciclopédias da época (MEYERHOLD, 1992b), a forma como Meyerhold aborda, discute e contextualiza o grotesco em cena é, para nós, verdadeiramente inovadora. Pavis (2003) afirma que os questionamentos meyerholdianos sobre o grotesco chegam a evadir as divisas do discurso teórico, na medida que o encenador faz do espaço cênico em si o lugar ideal para implementar tal discussão.

As observações de Meyerhold sobre o grotesco e outros temas ligados à encenação estão em diversos textos escritos por ele ou transcritos por seus atores ou alunos, a partir de suas aulas, palestras, debates e direções, e também são evidentes em grande parte de seus espetáculos. Além do material deixado pelo próprio encenador, há também uma profusão de estudos desenvolvidos sobre seu legado teatral. Essa variedade e abundância de material parece devida a um motivo simples: a carreira artística de Meyerhold passou por diversas fases, cada uma delas com um caráter específico, nas quais sempre existiram motivações políticas, sociais e culturais relacionadas a cada momento histórico e pessoal. Contudo, em todas as diferentes etapas de sua carreira, podemos identificar uma busca comum: a de criar, através do exercício técnico, poético e estético da encenação, um corpo artificialmente construído e animado, capaz de sintetizar os princípios do grotesco cênico em si mesmo.

Antes de nos debruçarmos sobre essas questões específicas ligadas à encenação meyerholdiana, parece importante que voltemos nossa atenção para os contextos históricos, sociais e culturais da Rússia no início do século XX, por dois motivos: o primeiro se relaciona com o alerta de Bakhtin sobre a necessidade de se observarem as manifestações artísticas

sempre em relação ao conjunto cultural que as cerca e concerne, pois somente dessa forma se é capaz de captá-las em sua totalidade. O segundo motivo se relaciona ao reconhecimento de que a obra meyerholdiana aparece sempre como uma espécie de resposta aos acontecimentos políticos, sociais e culturais da Rússia de seu tempo, criando relações estreitas entre a produção do encenador e seu contexto histórico.

Nossa pretensão não é, de forma alguma, realizar um estudo aprofundado sobre a cultura russa e sua sociedade, nem tampouco pormenorizar acontecimentos históricos. Nossa tentativa é bem mais modesta, e se norteia no sentido de localizar a discussão aberta pelo encenador sobre o grotesco como operador da encenação, no contexto artístico e social de então. O caráter multifacetado do trabalho de Meyerhold abre tantos precedentes para discussão que parece importante localizar pontos fixos bem claros, a fim de não se perder o rumo da investigação.

Além disso, como afirma Nicolai Berdiáev (2005), o pensamento russo encerra em si uma forte noção homológica, que opera sempre através de uma indissociável relação entre vida e cultura, impossibilitando uma discussão isolada, que não considere as peculiaridades sociais e culturais no âmbito da arte.

2.2 Um breve histórico

Com uma postura artística, política e social contestadora, de personalidade ruidosa e irrequieta, e com idéias inovadoras sobre a encenação, Meyerhold costumava causar alvoroço no meio teatral, arrancando, aqui e ali, tanto elogios inflamados, quanto críticas ferozes. Seu trabalho se manteve em evidência na cena russa por cerca de três décadas ininterruptas, sempre permeado por uma liberdade de criação irrefutável; só em meados da década de 1930 é que sua produção foi interrompida, em função de crises de ordem política que culminaram na sua prisão, em 1939.

Se acompanharmos a evolução cronológica da carreira de Meyerhold juntamente com os acontecimentos históricos (políticos e sociais) da Rússia do mesmo período (CARREIRA;

NASPOLINI, 2007), fica evidente que suas atitudes políticas sempre aparecem convertidas em respostas artísticas. Acompanhando os acontecimentos políticos no período imediatamente após a revolução de outubro, por exemplo, podemos observar muito claramente como as obras desse período (e em especial as da década de 1920) se articulam como réplicas diretas a esses acontecimentos. São tantos os exemplos que podem ser apontados nesse sentido que é quase impossível selecionar alguns dos mais expressivos; contudo, podemos apontar a organização do *Outubro teatral* (1918) – no qual o encenador propõe a realização de uma *revolução* no teatro russo, seguindo o exemplo da revolução política – ou ainda a encenação de *Mistério bufo*, de V. Maiakovski (1918), e a montagem de *O inspetor geral*, de Gogol (1926), como alguns dos mais importantes.

Nessa fase de sua carreira, Meyerhold recebeu um enorme destaque na cena teatral russa, chegando a ser aclamado com o título de Artista do Povo, em 1923. Três anos antes, em 1920, foi nomeado diretor do Departamento Teatral do Ministério da Educação (Narkimpros). Esse foi um período áureo, no qual o encenador se tornou um dos diretores russos mais importantes e produtivos de seu país.

Porém, além do “alto”, da evidência e do calor do público, também houve o “baixo”, como numa autêntica montanha russa. A partir de 1925, iniciou-se a transição entre os governos de Lênin e Stálin, na qual ocorreram grandes transformações políticas na antiga União Soviética (LEWIN, 2007). Nesse período, ocorreu uma fase de verdadeira aversão à obra meyerholdiana e a toda a produção artística de vanguarda, que não se encaixavam nos padrões estabelecidos pelos órgãos governamentais soviéticos e eram acusadas de formalismo. Meyerhold passou a ser considerado um “maldito” do teatro russo (RIPELLINO, 1996) e os artistas de vanguarda foram com frequência questionados publicamente.

Não que a crítica e a oposição às suas idéias fossem algum tipo de novidade; desde o início de sua carreira, ainda como ator do Teatro de Arte de Moscou (TAM), Meyerhold sempre se posicionou como opositor em relação ao ideário da cena realista e naturalista, que era então considerado como a nova ordem do teatro russo. Esse foi, inclusive, um dos motivos de seu afastamento definitivo da companhia, em 1902.

Leonid Vélejov (1987), em conferência sobre o teatro russo realizada na década de 1980, em Cuba, nos explica que nesse período de transição entre as eras leninista e stalinista, o estado soviético se empenhava em concretizar o estabelecimento de diretrizes artísticas hegemônicas para a sociedade soviética – um “estilo oficial” nas artes, segundo Ripellino (1996, p. 394). Com isso, o governo soviético passou a intervir e determinar rigorosamente os processos de criação de artistas, nos mais distintos campos e disciplinas artísticas, através de seu Comitê para os Assuntos das Artes. Nesse contexto, qualquer um que não se adequasse aos “modelos soviéticos” passaria a ser perseguido e seria obrigado a se retratar diante do público, negando sistematicamente todas as suas “negligências” artísticas.

O “modelo realista” do Teatro de Arte de Moscou de Stanislavski passou a ser a referência e regra geral do teatro soviético – ainda que ele próprio não concordasse plenamente com tal postura, pois defendia a liberdade formal e temática para a criação artística como um ponto fundamental. (VELEJÓV, 1987).

Meyerhold – acusado reiteradas vezes de formalismo, principalmente a partir do ano de 1927 – bem ao seu modo, se negou a realizar o convencional ato de retratação perante a classe artística russa, defendendo insistentemente seus trabalhos, seus princípios poéticos e estéticos e sua liberdade de criação nas conferências – mais parecidas, na verdade, com verdadeiros “tribunais” inquisidores (Ibidem) – realizadas pelo Comitê para Assuntos Artísticos, entre 1926 e 1936, em Moscou. Os artistas considerados “inadequados” aos modelos artísticos soviéticos eram confrontados com uma audiência formada por profissionais da área, que os questionavam sobre seus modos de produção e eram obrigados a defender seus pontos de vista de forma ampla ou, do contrário – que era, na realidade, o que ocorria –, retratar-se diante de seu público, escusando-se por seu lapso e erro. (VELEJÓV, 1987).

Em função disso, foi preso a 20 de junho de 1939, acusado de ser contra o progresso socialista e de “antissoviético”. Menos de um mês depois, sua esposa Zinaida Raich foi encontrada degolada em seu apartamento. Mesmo depois das súplicas a alguns de seus influentes amigos ligados ao governo e de tentativas de voltar atrás em suas afirmações, Meyerhold foi executado por fuzilamento em 2 de fevereiro de 1940.

Béatrice Picon-Vallin (1980) aponta ter havido uma guinada radical na carreira e na vida de Meyerhold, no espaço de vinte anos. Na década de 1920, seu nome estava em evidência em toda parte e seu teatro era considerado “o teatro do momento” (Ibidem, p. 7, grifos da autora), sinônimo de ousadia, experimentalismo e vanguarda. Nesse período, o encenador contava com grandes nomes da vanguarda artística russa – entre músicos, artistas plásticos e autores – como colaboradores e parceiros de trabalho. Suas propostas de encenação pareciam servir como uma luva aos ideais do partido, de forma que ele recebia um amplo apoio político e algum respaldo financeiro. Isso não significava que não existissem dificuldades; seu teatro (TIM), inaugurado em 1923, por exemplo, passou por grandes dificuldades financeiras ainda em meados dessa década, em função (dentre outros motivos) da aguda crise financeira enfrentada pela Rússia nessa época, contrastando radicalmente com o grande volume de produções desse período.

Já na década de 1930, o quadro parece ter se revertido radicalmente, numa recessão progressiva: a partir da segunda metade da década, o panorama político começou a se transformar sensivelmente, o que acarretou uma perda substancial para seu teatro – tanto em termos financeiros e políticos, quanto em relação à aceitação do público e da crítica (PICON-VALLIN, 1980, p. 9). Para um encenador que sempre teve em seu trabalho um forte vínculo com as demandas históricas, sociais e políticas, esse declínio parecia inevitável, uma vez que a Rússia, naquele momento, passava por uma fase de transformações ideológicas – impostas à força pelo governo soviético – que acarretavam numa negação efetiva do ideário meyerholdiano sobre o teatro. As dificuldades financeiras se agravaram, as parcerias artísticas se perderam, alguns de seus melhores atores deixaram sua companhia, Meyerhold adoeceu e a crítica se mostrou cada vez mais enfurecida com seus trabalhos.

Por conta desse período negro da história soviética, quando o governo stalinista promovia os grandes expurgos (LEWIN, 2007) – algo como uma verdadeira “caça às bruxas” que perseguiu, sequestrou e assassinou centenas de políticos, artistas, pessoas ligadas à vida pública de maneira geral e até mesmo operários e cidadãos comuns –, a obra meyerholdiana foi retirada de circulação. Seus textos, suas montagens, as imagens de seus espetáculos e suas idéias sobre o *novo teatro* foram relegados à marginalidade, tornando-se assunto proibido no teatro russo. Sua obra, condenada ao ostracismo, estava fadada ao desaparecimento; seu

legado – tanto artístico quanto pedagógico – correu o sério risco de ser completamente perdido, uma vez que seus estudos teóricos e práticos foram todos sistematicamente negados.

André Carreira aponta o forte vínculo do trabalho meyerholdiano com suas preocupações políticas, chegando a afirmar que o discurso cênico se articula como uma fala política “de múltiplas dimensões” (CARREIRA; NASPOLINI, 2007, p. 24). O autor também assinala o vínculo indissolúvel criado por Meyerhold entre arte e sociedade, evidenciando o disparate ideológico das correntes do realismo socialista que identificam nos aspectos corporais das pesquisas meyerholdianas um pensamento carente de “compromisso ideológico” e puramente formalista (Ibidem, p. 26).

As inimizades criadas no decorrer de sua vida – Meyerhold era famoso por sua personalidade volúvel e arrebatada e por não ser um homem de meias-palavras, enxotando atores e colaboradores de seu teatro, sempre que se sentia “entediado” por valores que considerasse antigos e ultrapassados – fortaleceram o sentido de marginalização de sua obra na Rússia do início do século. Condenado por seu formalismo – que o Comitê considerava ligado a posições “claramente burguesas” e “antissocialistas” – e esquecidos todos os seus grandes feitos em nome do teatro pós-revolucionário (como o *Outubro Teatral*, por exemplo), a obra do encenador só foi novamente revisitada quando de sua reabilitação por parte do governo soviético que, no final da década de 1950, tratou de rever sua sentença e recuperar arquivos e documentos relativos ao seu trabalho, permitindo que ele voltasse a ser um assunto de discussão nos meios teatrais do país. (RIPELLINO, 1996, p. 397).

Cerca de vinte anos depois da marginalização da obra de Meyerhold – e de seu próprio assassinato –, seus trabalhos foram reabilitados e seus arquivos puderam ser reabertos. Contudo, fora da Rússia, artistas e teóricos europeus e norte-americanos pareciam se interessar mais e mais por seus estudos sobre a encenação e sobre o trabalho do ator. Nesse período dos chamados *grandes expurgos*, muitos artistas e companheiros de Meyerhold tiveram de deixar a Rússia – alguns por opção, outros como exilados políticos –, passando a viver em outros países, levando consigo um pouco do legado meyerholdiano. Portanto, fora de sua terra natal, suas idéias permaneciam em debate; neste período, os estudos meyerholdianos sobre a encenação e o trabalho do ator mantiveram-se em movimento, sempre a partir dos disseminadores de suas idéias sobre a cena teatral e, com a reabertura de seus

arquivos, novos materiais puderam ser gerados a partir daquele que havia sido negligenciado nos anos de terror.

Mesmo antes desse episódio funesto dos expurgos, Meyerhold sempre foi considerado um dos diretores mais controversos, discutidos e – sem qualquer exagero – um dos mais importantes do século XX, chamado por Ripellino (1996, p. 402) de “homem-teatro”. Contudo, apenas uma parte de sua trajetória artística tornou-se mais conhecida como a marca indelével de sua vasta obra: o antirrealismo e as experimentações acrobáticas e audaciosas das encenações realizadas na década de 1920.

Antes disso, ficou famosa a polêmica sobre a cisão de Meyerhold com seus mestres, K. Stanislavski e N. Dantcheko, e pela oposição ao realismo do *Teatro de Arte*, tornando-se o avesso formal e ideológico de seus “mestres-rivais”. Mas a verdade é que, apesar desse antagonismo absoluto em termos poéticos e estéticos, sempre existiram ligações indissolúveis entre Meyerhold e Stanislavski, mestre e discípulo; se podemos reconhecer uma série de divergências relativas aos processos criativos e às concepções estéticas e poéticas, encontramos também diversos pontos de convergência e correspondência entre os dois encenadores, o que torna relativo o antagonismo entre eles. O próprio Meyerhold afirmou, em meados da década de 1920, ser ele mesmo um realista (CHAVES, 2001)! Claro, um *realista convencional*, ou seja, apoiado na convenção para criar sua cena, no lugar das reproduções miméticas que reconhecia como marca do Teatro de Arte.

Mais do que buscar por ligações ou disparidades entre mestre e discípulo, nosso objetivo aqui é o de destacar o incrível poder de mobilidade de Meyerhold, que manteve um intenso trânsito em diversos estilos e movimentos artísticos. Sua constante transformação e seu instinto mutante é que faziam com que sua obra acompanhasse diferentes tendências e pensamentos ao longo dos anos.

Simbolismo, construtivismo, futurismo, excentrismo, urbanismo (RIPELLINO, 1996): essas foram algumas das muitas faces e fases de seu trabalho. Caracterizada principalmente pela pesquisa constante e ininterrupta nos campos tanto da encenação quanto do trabalho do ator-criador, a sua trajetória artística pode parecer excêntrica demais para muitos. Mas nunca contraditória ou destituída de bases teóricas e ideológicas sólidas. Pelo contrário, a marca

indelével do trabalho meyerholdiano é justamente uma franca correspondência entre as demandas de seu tempo e espaço – em termos tanto artísticos quanto sociais e políticos. Dessa forma, fica claro que cada face de seu trabalho é o correspondente direto de uma fase diferente da vida social e política do encenador e do povo russo como um todo.

Meyerhold soube como poucos acompanhar as radicais mudanças de seu tempo e espaço; presenciou a revolução russa e as radicais vanguardas artísticas do início do século XX e imprimiu suas “respostas” artísticas aos estímulos sociais e culturais que o cercavam de forma plena. Ripellino (1996, p. 97) e J. Guinsburg (2001, p. 10) citam as “numerosas metamorfoses” pelas quais passou o encenador, apontando justamente essa incansável permutação de idéias em relação ao fazer artístico.

Mesmo considerando seu caráter de mutabilidade, observamos que algumas qualidades peculiares de seu trabalho se mantiveram perenes no decorrer dos anos, conservando determinadas características em seus cinquenta anos de carreira, e se tornaram uma marca de suas encenações e atuações. Ainda como ator do Teatro de Arte, sob a direção de Dantchenko e Stanislavski, Meyerhold se destacava por seu desempenho febril e por sua maleabilidade; interpretou com a mesma agilidade tanto papéis trágicos, quanto cômicos. Mas certamente o papel que ele mais desempenhou e – ao que parece, era o que melhor lhe cabia – foi o de “neurastênico”, tipo muito em voga nos palcos russos daqueles anos (RIPELLINO, 1996).

Frequentemente Meyerhold é descrito como um sujeito magro, esguio, anguloso, de feições impactantes e movimentos bruscos e surpreendentes; em seu próprio corpo já eram evidentes os traços mais marcantes de toda a sua obra como encenador (Fig. 3). Jacó Guinsburg (2001, p. 12) aponta que sua atuação – estilizada e agilmente construída – introduzia uma “nota dissonante, antilírica” na cena, inadequada à verossimilhança fotográfica própria do realismo, mas extremamente produtiva para outros palcos, mais afeitos a composições sintéticas, como é o caso do simbolismo, por exemplo.

Figura 3 - Meyerhold, 1906

Se pudéssemos organizar uma fila contendo a sucessão de imagens peculiares dos diversos períodos da carreira de Meyerhold, teríamos uma sucessão muito diversa e complexa: dos dramas simbolistas dos primeiros anos do século XX, com seus “estatuários de cera”, às maquinarias e engenharias surpreendentes e desnudadas aos olhos do público do construtivismo; das montagens cômicas e panfletárias do cubo-futurismo, até as imagens milimetricamente coreografadas e arranjadas em sequências acrobáticas, suas montagens parecem ser intercaladas por saltos insuspeitos em direção ao inesperado.

Contudo, se acompanhamos o desenvolvimento cronológico de seus estudos sobre a cena, paralelamente ao desenvolvimento das artes cênicas em sua época, tudo parece fazer sentido: todo o desenvolvimento de sua poética e estética é pontuado por um movimento de constante retomada dos mesmos questionamentos, todos relacionados ao tema da convenção

como recurso de recuperação da teatralidade, configurando um sentido ligado à pesquisa e à experimentação. Claro que devemos reconhecer que, no caso de Meyerhold, a pesquisa cênica não pode nunca se separar da práxis diária da sala de trabalho, quer no âmbito da criação, quer no da pedagogia teatral. O sentido de sua constante pesquisa, amparada por procedimentos específicos de experimentação, está sempre ligado ao trânsito constante entre teoria e prática de cena. E mesmo se considerarmos esses “saltos” qualitativos de sua produção em primeiro plano, poderemos ainda observar a insistência de determinados princípios estéticos e poéticos que parecem persistir na cena meyerholdiana nos mais diversos momentos de sua carreira.

Em primeiro lugar, temos no corpo e nas imagens por ele geradas o epicentro da encenação meyerholdiana (CAVALIERE, 1996, p. 99), que se organiza a partir do jogo da materialidade corporal. Meyerhold costumava dizer que o teatro poderia ser despido de todos os artifícios que constituem a cena: cenários, figurinos, edifícios teatrais, trilha sonora e mesmo a dramaturgia poderiam ser descartados; desde que se mantivesse o ator, o teatro permaneceria vivo. Apesar de não chegar a realizar experiências tão radicais, mantendo sempre um vínculo severo com a dramaturgia, a cenografia e os demais dispositivos teatrais, o encenador experimentou diversos expedientes possíveis da cena e procedimentos diferentes de criação, sempre mantendo o foco no corpo como elemento central da composição-construção cênica: dos quadros estáticos de *Hedda Glaber*, de Ibsen (1906), e *Irmã Beatriz* (Fig. 4), de Maeterlink (1906) – conformados a partir de uma disposição dos atores em cena que os fazia se assemelharem a um estatuário de cera vivo – ao dinâmico e surpreendente arranjo de movimentos das montagens de *Balagántchik*, de Block (1906/1914), *O corno magnífico* (Fig. 5), de Crommelynck (1922-1928) e *A morte de Tarétkin*, de Súkhovo-Kobílin (1922), o que há em comum é o inexaurível e detalhado trabalho de composição do corpo em cena e um refinamento técnico contínuo. (RIPELLINO, 1996).

Figura 4 - Cena de *Irmã Beatriz*, de M. Maeterlink, 1906

Ainda que em cada fase – ou até mesmo em cada espetáculo – o corpo receba um treinamento e um direcionamento específico, há um trabalho constante sobre a composição cênica, através das imagens do corpo. Ora tratando o ator como uma espécie de marionete (seguindo preceitos semelhantes aos apresentados por Gordon Craig, de quem Meyerhold tivera a oportunidade de acompanhar como leitor parte de sua produção), ora como tela em branco, onde se sobrepõem cores e formas, ora tomando a extrema virtuosidade acrobática como referencial de composição, o encenador mantinha-se centrado em uma construção cênica que partia da composição corporal para constituir sua poesia em cena. (MEYERHOLD, 2009, no prelo).

Figura 5 - *O corno magnífico*, de Crommelynck, 1922

Outro ponto de perene acordo nas diversas fases da carreira de Meyerhold é a noção de *estilização*. Como já mencionado, desde o início de sua carreira, ainda como ator do TAM, sua interpretação sempre aparecia carregada de ardilosos desenhos espaciais, criando efeitos por meio de artifícios da imagem. O encenador asseverava a importância da construção artificial da obra de arte, que não deveria se apresentar como reprodução mimética da vida cotidiana, mas como elaboração poética e estética. Daí o grande espaço aberto às questões ligadas à *convenção* como forma de articulação da linguagem da cena. A exemplo dos teatros orientais como o Kabuki e a Ópera de Pequim, bem como da *commedia dell'arte*, que trabalham sobre códigos e formas pré-estabelecidos, Meyerhold buscava na convenção uma maneira de estabelecer o jogo cênico.

Sua busca incessante por agregar novos valores à encenação geralmente recaía sobre um resgate das antigas tradições do teatro. Tradição e ruptura da tradição: eis um diálogo-fricção que constantemente se estabelece na poética meyerholdiana. Ao mesmo tempo em que o encenador propõe uma retomada dos elementos primordiais da cena, revisitando antigas

tradições teatrais (como a *commedia dell'arte* e as convenções do teatro oriental), ocorre um movimento de renovação, de ruptura com esta mesma tradição. Quando Meyerhold se encontra com Maiakovski, seu amigo e parceiro artístico, já na segunda metade da década de 1910, suas bases poéticas já estão bem estabelecidas; mas a afinidade entre os dois foi tamanha (tanto artisticamente quanto politicamente) que às vezes pode parecer que o encenador seguia à risca as palavras do poeta, ao recorrer às formas tradicionais do teatro, como os já citados Kabuki japonês, a Ópera de Pequim, a comédia italiana e os teatros de feira. Maiakovski dizia: “Abater, revolucionar tudo o que houver de decrépito e velho em teatro...” (RIPELLINO, 1996, p. 245).

E para livrar o teatro de toda a decrepitude das formas consagradas do realismo, com suas arqueologias e reconstituições, o encenador atira-se num tempo ainda mais distante, resgatando e rearranjando as antigas tradições e convertendo-as em última novidade.

Quando Meyerhold deixa o Teatro de Arte, o faz apoiando-se em diversas alegações, tanto de ordem pessoal quanto ideológica e estética, além do fato de ter ficado de fora da então recém-criada sociedade que a diretoria do TAM propôs a alguns de seus atores. Do ponto de vista ideológico e artístico, nos chama atenção o fato de Meyerhold considerar que a representação realista se restringia apenas ao espaço do palco, não satisfazendo seu desejo por uma plateia ativa, que participasse efetivamente do espetáculo. Dizia: “Os espectadores não devem observar, mas participar da peça.” (GUINSBURG, 2001, p. 14)

O grotesco era um dos antídotos para essa “apatia” do público, na medida que o encenador acreditava ser esse o recurso capaz de arrancar o público da confortável posição e *voyeur* da ação, em função de suas propriedades distanciadoras e causadoras de estranhamento.

A arte do grotesco está baseada numa luta entre o conteúdo e a forma. O grotesco não opera apenas no alto e no baixo, mas confunde os contrastes, criando deliberadamente contradições agudas. (...) O grotesco aprofunda a vida cotidiana até que ela pare de representar somente o que é comum. O grotesco une, em síntese, a essência de contrários e induz o espectador a tentar resolver o enigma do incompreensível. (MEYERHOLD, 1992a)

O grotesco aparece como característica determinante de seu trabalho artístico desde o início de sua carreira como ator, mesmo quando ele próprio ainda não havia formalizado seus apontamentos sobre todas as implicações conceituais, éticas e ideológicas envolvidas na determinação e no emprego desse recurso; desde quando era criticado como ator, por suas ousadas elaborações gestuais, lá estava o grotesco, destorcendo os sentidos e as formas do seu corpo. Já em sua fase simbolista, na primeira década do século, o encenador empregava tanto o termo quanto seus possíveis recursos poéticos e estéticos, defendendo ser essa a saída para a mesmice mimética da reprodução naturalista e para a agregação do público como participante da cena. E durante todo o desenvolvimento de sua carreira, o grotesco se manteve, em maior ou menor escala, como operador da cena. (GUINSBURG, 2001).

2.3 Grotesco e a poética meyerholdiana: corpo crítico

Dentre os textos e apontamentos que compõem o legado meyerholdiano sobre a cena e o trabalho do ator, há um breve texto – “O grotesco como forma cênica” – escrito em 1912 e publicado pela primeira vez no livro *Sobre o teatro*, uma coletânea de artigos produzidos em cerca de dez anos de trabalho, publicado em 1913, no qual trata do tema do grotesco de uma forma objetiva e sucinta.

Nesse breve artigo, Meyerhold trata objetivamente do tema do grotesco no contexto da encenação teatral tornando evidente a sua preocupação em esclarecer os motivos de sua defesa do grotesco como uma forma própria do teatro. A relação entre palco e plateia é um dos pontos abordados nesse texto; Meyerhold demonstra sua inquietação em criar dispositivos capazes de estabelecer uma relação com o público que pressuponha uma participação ativa dele.

Em “O grotesco como forma cênica”, o encenador realiza uma ampla defesa do teatro de feira e de seus princípios básicos, pois os considera capazes de resgatar a teatralidade do teatro, que considerava empoeirado e apodrecido pelas regras rígidas do realismo. Para Meyerhold, é a partir do *teatro de feira*, ou seja, das formas populares de encenação e das convenções das quais se utiliza, que se torna possível o regresso à teatralidade perdida.

Encontra nas formas do teatro popular a base da sua encenação, fundada no trabalho do ator, na medida que estas estão essencialmente centradas no jogo entre os intérpretes, como demonstram as análises que faz dos *canovaccios* da comédia italiana. Segundo ele, os “autênticos autores teatrais” são os que preservam o jogo e a ação convencional nas páginas de seus manuscritos. (MEYERHOLD, 1992b, p. 192). Em outras palavras, em sua opinião, os bons textos teatrais são aqueles que mantêm a noção de jogo viva nas entrelinhas e que preservam um espaço especial para a manutenção da convenção teatral. Para Meyerhold, o princípio do teatro de feira é o da síntese, da essencialidade, presente no gesto, no texto e na encenação como um todo; daí a defesa da convenção como matéria básica para a conformação da ação cênica.

Meyerhold justifica a necessidade de uma cena sintética – ou seja, de uma cena na qual ocorre uma simplificação técnica da encenação, reduzindo-se ao máximo os elementos cênicos – por considerar que:

Os grandes descobrimentos e as transformações na vida do espírito e na técnica de nossa época têm acelerado o ritmo da pulsação do mundo. *Não temos bastante tempo, e por isso queremos em todas as coisas brevidade e precisão. Como audaz antídoto para o decadentismo, caracterizado pela imprecisão e pela superabundância de detalhes, opomos a concisão, a profundidade e a clareza, e buscamos sempre e sobretudo, em todas as coisas, as grandes dimensões.* (MEYERHOLD, 1992b, p. 192).

Defende, assim, “(...) profundidade e quintessência, concisão e contraste!” (MEYERHOLD, 1992b, p. 193, tradução e grifos nossos)

Observamos a afirmação do forte vínculo entre as proposições poéticas e estéticas de Meyerhold com as urgências de seu tempo e espaço, que tornam a sua encenação sempre uma resposta-provocação às inquietações de sua sociedade. Da mesma forma, podemos perceber a tensão-fricção entre a tradição – que aparece no resgate das antigas formas de encenação – e a sua ruptura, na medida que ela se atualiza, se confunde com as formas “novas” da encenação e desempenha um papel singular no jogo cênico. Disso resulta também o caráter estilizado das formas e dos movimentos em cena, que aparecem como síntese do real, e não como sua reprodução mimética. Mesmo no movimento mais singelo, na ação mais cotidiana, há o traço *construído*, capaz de revelar essa noção de transitoriedade e de perene transformação.

Para Meyerhold (1992b, p. 194), a estilização corresponde a uma forma de esquematização, ou seja, a uma maneira de sintetizar os traços que compõem o mundo real, em função “da impossibilidade de abraçar toda a realidade em sua plenitude” na obra de arte, como afirma, citando Andrei Biéli.

Considera o grotesco como “o método preferido pelo teatro de feira” (Meyerhold (1992b, p. 194). Apesar de oferecer ao leitor uma definição canônica sobre o grotesco (extraída de uma enciclopédia russa da época), na qual reafirma as definições que já conhecemos sobre o termo – como gênero cômico, ligado à representação do monstruoso e do estranho de uma forma geral e calcado na afirmação dos contrastes e na união do heterogêneo –, Meyerhold questiona sobre o vínculo indissolúvel do grotesco com a comédia: “Por que *decididamente* cômico e somente cômico?”, pergunta. O grotesco também encerra a possibilidade do trágico, como observa nas imagens apavorantes de Goya e nos contos de terror de Edgar Allan Poe e E. T. A. Hoffmann – recebendo esse último sua atenção especial. Cita a produção de seus contrerrâneos, como os poetas A. Block que, em *Balagantchik*, mescla a alegoria e a realidade, a comédia e a tragédia nos mesmos acontecimentos, como quando o Arlequino comete suicídio, ao se atirar por uma janela que revela um horizonte de papelão; e Puchkin que, numa cena de cavalaria, mandava que se encenasse a ação com cavaleiros de pau, com cabeças de papelão pintado, e em outra converte o jovem príncipe em velho rei aos olhos do público, mandando adornar o ator de uma barba postiça e uma peruca grisalha.

E afirma sua opção pelo grotesco como uma escolha pessoal e, acima de tudo, *artística*: “Trata-se, em primeiro lugar, de meu ‘eu’, de minha atitude pessoal e original frente ao mundo e de todos os materiais que tomo para a minha arte, que não correspondem à verdade real, mas sim ao meu capricho artístico.” (MEYERHOLD, 1992b, p. 194).

Dessa forma, parece claro que a escolha do grotesco como operador na cena meyerholdiana é resultado, acima de tudo, de convicções pessoais, tanto do ponto de vista da discussão da cena e da encenação como um todo, quanto da perspectiva da escolha em si do grotesco como recurso específico de teatralidade. Contudo, é importante que ressaltemos que essa “escolha pessoal” é, acima de tudo, uma aspiração artística, não um simples capricho do gênio criador, mas uma escolha consciente dos recursos da encenação.

Meyerhold reafirma a necessidade do *artifício*, da construção artificial de uma *outra* realidade que, embora guarde correspondências com o mundo real, se configura sempre de uma outra forma, deixando evidentes os traços dessa construção. Para ele, o método grotesco é rigorosamente sintético, pois não se detém nos detalhes realistas e é capaz de refletir toda a plenitude da vida, através do que chama de uma “inverossimilhança convencional” (CHAVES, 2001). Ela pode ser definida como a elaboração artística que evidencia a diferença entre a realidade objetiva e a realidade específica da encenação, fruto da criatividade e inventividade do artista e compartilhada com a plateia, através do princípio da convenção.

O *contraste* gerado a partir do grotesco produz contradições agudas capazes de arrancar o espectador de sua posição de mero observador, ao expor os opostos num mesmo espaço: céu e inferno, belo e feio, bom e mau. Dessa forma, Meyerhold acredita que o grotesco é capaz de destruir o sentimentalismo que arrasta a audiência numa atitude passiva e coroar uma visão crítica, que efetiva a participação da plateia, na medida que ela deixa de se sujeitar simplesmente às imagens, para tomar uma posição na situação exposta (MEYERHOLD, 2009, no prelo).

Reconhece na operação grotesca a possibilidade de se aproximar da vida cotidiana de uma maneira insólita, tornando profundo o que parece superficial à primeira vista, revelando o que está por trás da forma sensível, tornado objetivo o que é imaterial e impalpável. E, segundo o encenador, o espectador se vê obrigado a adotar uma “dupla postura” em relação ao que ocorre na encenação, pois a qualquer momento pode ser solapado por guinadas abruptas da ação teatral: “No grotesco é essencial a constante tendência do artista de transportar o espectador de um plano recém-alcançado a outro absolutamente inesperado para ele.” (MEYERHOLD, 1992b, p. 196).

Para o encenador, o grotesco se constitui a partir de uma luta entre forma e conteúdo, na qual todo psicologismo tende a se submeter à materialidade da encenação, fazendo com que as imagens adquiram uma importância diferenciada, pois exigem atenção da direção, tanto nos elementos cenográficos (cenários, adereços, figurinos etc.), quanto nos movimentos do corpo e na disposição dos atores em cena. Dessa forma, a plasticidade faz com que a forma vença o duelo, mas sem que o conteúdo seja simplesmente subjugado; o conteúdo é revelado através dessa organização formal do espaço.

Meyerhold (1992b, p. 198) aborda um dos pontos nevrálgicos desta pesquisa quando trata da organização da encenação através de sua plasticidade e afirma que o movimento do corpo deve conter uma determinada harmonia, convertendo a alma do grotesco na alma da cena: “Elementos da dança estão ocultos no grotesco, porque o grotesco somente pode ser expresso cenicamente através da dança.”

O encenador justifica sua afirmação citando como exemplo os teatros grego e japonês; o primeiro, por buscar a dança em todo movimento rítmico (mesmo numa simples caminhada), e o segundo, por buscar por uma transformação da ação cotidiana em desenho de movimentos, elaborado e transformado em um ato lírico. Mas, na prática, o que significa isso? De que dança especificamente se trata? Meyerhold não esclarece esses pontos especificamente nesse breve artigo, mas parece nos dar algumas pistas sobre essa questão, em diversos momentos de sua carreira. Essa definição sobre a dança parece se alinhar com o que propomos nesta pesquisa: movimento premeditado, rítmica e plasticamente organizado, estilizado e sintético, na medida que não se preocupa em reproduzir a realidade, mas sim em elaborá-la poeticamente.

Arlete Cavaliere (1996, p. 88) aponta que a experiência cênica em que o grotesco parece ter-se configurado de forma mais plena, dentre as obras meyerholdianas, foi a montagem de *O inspetor geral* (Fig. 6), de Gogol, de 1926, em função do rigor com que o encenador organizou cada movimento cênico, cada trecho do texto, cada ambiente do cenário. Nesse espetáculo, Meyerhold parece defender seu ponto de vista sobre o grotesco, tido então como um gênero “menor” da comédia e estigmatizado como anárquico e inarticulado. Para ele, era justamente o contrário: o rigor técnico dos movimentos dos atores – que derivam de um exaustivo trabalho sobre os elementos da *commedia dell’arte*, por exemplo – e a severidade com que transformou o texto gogoliano numa escritura própria revelam um complexo trabalho de expressividade calcada no trabalho corporal.

Figura 6 - Estudo para “a cena muda” de *O inspetor geral*, de Gogol, 1926

As instruções básicas dadas aos seus atores sobre o trabalho corporal nessa montagem eram rígidas, exigindo de cada intérprete o máximo de seu virtuosismo corporal, fazendo com que eles se transformassem em compositores da ação, em conjunto com o dramaturgo e o diretor. As ações se organizavam como coreografias no espaço, tal o grau de refinamento e disciplina dos movimentos. (CAVALIERE, 1996).

O trabalho do intérprete se conforma através de um jogo que pressupõe a execução de instruções pré-determinadas, organizadas a partir da plasticidade de seus movimentos em cena. Nesse sentido há uma aproximação do trabalho do ator com o treinamento do bailarino, que tem toda a sua práxis cotidiana voltada igualmente para o desenvolvimento de instruções pré-estabelecidas – a coreografia. Da mesma forma que o bailarino tem no seu próprio corpo a matéria e o objeto de sua expressão, o ator meyerholdiano também trabalha sob esse mesmo

preceito, ou seja, centrado na expressividade de seu corpo em movimento, que deve ser condicionado a executar com perfeição milimétrica a partitura de suas ações físicas.

Seria esse o sentido complementar atribuído por Meyerhold à dança no trabalho sobre o grotesco? Ao que tudo indica, sim. Contudo, há ainda outras atribuições relativas à dança na prática do ator meyerholdiano. A dança pode materializar a estilização da ação cotidiana, tornando-se uma espécie de metáfora da organicidade do corpo.

Além disso, o movimento organizado como partitura coreográfica favorece a síntese e a busca pelo movimento essencial perseguido insistentemente por Meyerhold, uma vez que ficam estabelecidas diretrizes claras para o desenvolvimento da ação, além do favorecimento da plasticidade através do jogo de oposições dos movimentos no espaço. Para nós, na formulação do encenador russo, a dança é o elemento capaz de expressar cenicamente o grotesco, por sua capacidade de síntese aliada ao rigor técnico requerido para a realização.

Na prática do ator meyerholdiano, podemos observar o trabalho com a dança pontuando diversos campos, desde o exercício sobre as técnicas de dança em si – que figuravam ao lado da acrobacia, esgrima, técnicas de *commedia dell'arte*, rítmica, entre outras disciplinas, como parte do treinamento cotidiano do ator – até desdobramentos mais elaborados, como é o caso dos *estudos de biomecânica*, que guardam diversas correspondências com a prática de dança, uma vez que temos aí a observância de uma partitura rígida, o rigor na execução e a estilização do movimento (Figs. 7 e 8). Meyerhold opta pela prática de dança por ser ela uma possibilidade de desenvolver no ator noções precisas sobre mecânica corporal, equilíbrio, ritmo, agilidade, destreza, flexibilidade e – obviamente – plasticidade. Para um encenador que tem o corpo como centro corolário de sua encenação, a dança parece configurar um meio importante, tanto ao treinamento, quanto à composição e construção cênica, elevando ao máximo a expressividade artística do intérprete.

Sintetizando todas essas idéias sobre a prática da dança como raiz da gestualidade do intérprete, Meyerhold desenvolveu, entre as décadas de 1910 e 1920, o conceito de *ação coreográfica*, que corresponde a toda ação visível e compreensível ao espectador (CAVALIERE, 1996, p. 117). E, em reconhecimento à ampla importância da dança no trabalho do ator, Meyerhold afirma:

Ali onde a palavra perde sua força expressiva começa a linguagem da dança. No antigo teatro japonês, sobre o palco do nô, onde se apresentavam peças semelhantes às nossas óperas, o ator deveria obrigatoriamente ser também um dançarino. (apud CAVALIERE, 1996, p. 117).

É importante sublinhar que no entendimento de Meyerhold, a dança não figura como um campo disciplinar estanque, apartado formal e conceitualmente do teatro, mas sim como sua principal fonte de expressão, integrada de forma irrefutável à linguagem cênica (SANTOS, 2002, p. 106). O pensamento poético de Meyerhold não reconhecia qualquer tipo de separação disciplinar nem tampouco aceitava distinções ou fronteiras entre as formas espetaculares. Para o encenador, a dança aparece como uma espécie de “manifestação metafórica do real” (ibidem, p. 109), reafirmando sua importância na construção cênica, em função justamente das possibilidades de elaboração poética por ela favorecidas. Através da dança, a cena meyerholdiana almeja a concretização do grotesco, a materialização do artifício e a encarnação da poesia.

Figura 7 - Exercícios biomecânicos

Figura 8 - Exercícios biomecânicos

2.4 *A dama das camélias* de Alexandre Dumas

Um corpo morto e em decomposição

Se o corpo grotesco meyerholdiano é uma refinada elaboração artística que visa, acima de tudo, ao estabelecimento de uma relação participativa do espectador em relação à cena, temos, portanto, a construção de uma expressão calcada no que podemos chamar de um *corpo crítico*, no sentido de que, em sua materialidade, esse corpo não se destina apenas à mera ação contemplativa da audiência, mas à construção de uma disposição crítica em relação à encenação.

De fato, toda a obra meyerholdiana parece se organizar a partir de uma visão crítica e contestatória de seu tempo e espaço, abrindo espaços para uma visão igualmente crítica do público. Toda e qualquer montagem dirigida por Meyerhold aparece como uma resposta-

provocação às demandas sociais, políticas e culturais que concernem à sua realidade objetiva. Não parece à toa que o encenador tenha se ligado tão estreitamente aos círculos políticos da então recém-criada União Soviética – em especial em sua fase construtivista, da década de 1920, mas que se inicia praticamente junto com a própria revolução, em 1917 –, desenvolvendo um teatro tão politicamente engajado que é realmente surpreendente que tenha, ao final de sua carreira, de passar por tantos constrangimentos públicos, ao ser obrigado a defender suas proposições poéticas, sob a acusação de desenvolver uma estética formalista e aburguesada.

A década de 1930 foi um período de grandes dificuldades na vida de Vsevolod Emilevitch. Além das reviravoltas políticas que o afastaram de seu próprio teatro, ele também enfrentava a perda de seu amigo e parceiro artístico Vladimir Maiakóvski, que suicidou-se com um tiro na cabeça, no início de 1930, quando Meyerhold estava em turnê pela Europa. Nas montagens seguintes, Meyerhold se distanciou dos dramaturgos e temas contemporâneos, buscando nos clássicos da dramaturgia mundial um outro espaço de afirmação de suas posições críticas, de maneira mais indireta. (RIPELLINO, 1971).

Também foi nessa década que ocorreram as famosas conferências de que tratamos anteriormente, nas quais o encenador foi obrigado a realizar uma defesa de suas proposições poéticas e estéticas, recusando-se a uma retratação pública. O seu teatro mantinha-se fortemente engajado ideologicamente à causa socialista, o que podemos conferir na montagem de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, de 1934, a mais popular das montagens dos últimos anos do Teatro Meyerhold. (SCHMIDT, 1996, p. 157).

Na opinião de Béatrice Picon-Vallin (1980), a montagem desse espetáculo parece, à primeira vista, disparatada, sem coerência com os demais trabalhos realizados por Meyerhold até então. Contudo, ao analisar os motivos apontados pelo próprio encenador, tudo parece fazer mais sentido. A autora observa que nessa montagem o encenador retomava um antigo estudo para ser retrabalhado, como lhe era costumeiro. Além disso, reconhece que, mais uma vez, a escolha desse texto dramático específico se deve à necessidade de oferecer uma resposta artística a seu público, tão cansado da crueza da vida cotidiana pós-revolucionária, repleta de privações e de constantes conflitos civis. Meyerhold observava o cansaço de seus contemporâneos e reconhecia a necessidade de contato com a *beleza*; nessa montagem ele

parecia querer “comunicar um prazer estético profundo” (Ibidem, p. 25), através do qual se originaria uma reflexão crítica sobre aquele período conturbado nos seus espectadores.

A montagem de um melodrama realista, que retrata a decadente burguesia francesa do século XIX, trazia à cena a visão polêmica e contestatória de seu encenador. *A dama das Camélias*, que teve sua estréia em 19 de março de 1934, no Teatro Meyerhold, em Moscou – a penúltima ali realizada antes de seu fechamento definitivo, em janeiro de 1938 –, integra um ciclo de peças dedicadas ao tema do papel da mulher na sociedade soviética (MEYERHOLD, 1992a, p. 567).

O encenador considerava que esse era um texto ideal para o momento, pois além de se tratar do que ele mesmo chama de “uma das melhores obras do teatro francês do século XIX, pioneira na tendência realista” (Ibidem, p. 567), encerra em si a possibilidade de discutir a questão da opressão do indivíduo por seus semelhantes, característica dos regimes capitalistas de uma maneira geral. Para Ripellino, essa produção se configura quase como um desvio na encenação meyerholdiana, despojada de todos os artifícios acrobáticos e dos truques do teatro popular que lhe eram característicos, na qual ele “infundiu um mau humor outonal, uma nostálgica lembrança de passeios pelos *quais* do Sena, salpicados do amarelo-ferrugem das úmidas folhas caídas” (RIPELLINO, 1996, p. 384-385). Contudo, podemos observar nesse espetáculo uma manobra inesperada e bastante instigante do encenador russo; de fato, os elementos peculiares da encenação meyerholdiana não são distintivos em primeiro plano, mas continuam a impregnar a cena de uma forma muito mais sutil e elaborada. A dança, ou seja, o jogo rítmico e plástico do movimento dos atores, permanece em cena, mas com outra escala de proporção, como se o encenador tentasse “escondê-la” nos corpos dos intérpretes, sem deixar que ela desaparecesse completamente.

A trama da peça é bastante conhecida, pois foi transformada do romance original em peça teatral, ópera e filme. Meyerhold, bem ao seu modo, realizou algumas pequenas modificações no texto original, elaborando sua já habitual reescritura da peça, sem, contudo, abalar a integridade poética do roteiro e em grau muito menor do que era de costume – como podemos observar, por exemplo, na reescritura do texto gogoliano *O inspetor geral*. A protagonista da peça, Marguerite Gautier, é retratada como uma jovem provinciana que chega

a Paris para trabalhar como modista e, em função do mísero salário que recebe por seu trabalho, vê-se obrigada a converter-se numa cortesã para garantir sua sobrevivência.

A encenação meyerholdiana destaca a condição da protagonista como alguém subjugada pela sociedade burguesa, sem o frescor da Marguerite original que, apesar de decadente e tísica, parece guardar em si um certo fervor juvenil. A Marguerite meyerholdiana – último papel de sua amada Zinaida Raich, antes de seu assassinato em Moscou, por motivos nunca desvendados – é, a um só tempo, melancólica e enérgica, uma cortesã de uma “pureza resplandecente”: extremos sutilmente sobrepostos, conservando em certa medida as intenções originais de Dumas. (RIPELLINO, 1996, p. 385).

Figura 9 - Cenário do Ato I de *A dama das camélias*, 1934

Figura 10 - Cenário de *A dama das camélias*

Os cenários (Figs. 9, 10, 11 e 12), arranjados numa diagonal do palco, obrigavam os atores a atuarem sempre de perfil, sem nunca encarar a plateia de frente, com movimentos extremamente calculados, configurando desenhos sutis no espaço, forçosamente acanhados e tímidos. Inusitadamente, o cenário contava com uma certa ostentação de detalhes realistas, mas que apareciam em cena mais como crítica à ostentação burguesa e ao próprio teatro realista – ainda que de forma velada, quase tímida, pois o encenador não podia contrariar as urgências políticas que delimitavam então o seu trabalho.

Abensour (1998, p. 446-447) aponta uma dupla intenção na realização dessa cenografia, que dava ao público a sensação de viver por algumas horas naquele ambiente de autêntico luxo, pertencente a uma época desaparecida, ao mesmo tempo que conferia ao jogo cênico uma “elegância roubada”, como se o exterior (os objetos cenográficos) agisse sobre o interior (a subjetividade das personagens e do próprio público). Seus típicos exageros grotescos preservam, na visão de Ripellino (1996, p. 385), seu espaço privilegiado e são evidentes, por exemplo, na cena da noitada na casa de Olympe, na qual os convidados mostravam por debaixo dos faustos figurinos o próprio esqueleto.

Figura 11 - Cenário de *A dama das camélias*

Figura 12 - Cenário de *A dama das camélias*

Os estratagemas do teatro de convenção, embora apareçam de uma forma diferenciada em relação aos espetáculos anteriores, revelam pequenas sutilezas, como na cena da morte de Marguerite, que Raich interpretou de uma maneira tênue e crepuscular, “bordando” seus gestos com uma suavidade ímpar, como nos recorda mais uma vez Ripellino (1996). Cabe apontar que Meyerhold orientou a atuação de seus atores no sentido de encontrarem um tom melancólico e angustiado, através da estruturação de uma detalhada partitura musical que

acompanhava o texto dramático de ponta a ponta. A dicção sussurrante e os gestos contidos, que aparentavam uma aproximação com a encenação realista, na verdade estavam apoiados numa rigorosa coreografia, na qual as tensões, os ritmos e as entonações eram construídos convencionalmente (PICON-VALLIN, 1980).

Essa reelaboração dos termos do teatro convencional aparece como reflexo de um amadurecimento das reflexões estéticas de Meyerhold, no sentido de um refinamento técnico tão agudo que transcende a forma. A própria disposição espacial dos atores em cena, naquela estranha diagonal proposta pelas linhas da cenografia, e em contraste com o detalhamento realista dos objetos, parece capaz de inocular uma nota dissonante, um certo estranhamento na encenação, que não abandona a estilização na construção das imagens cênicas.

Para Abensour (1998, p. 449), a atmosfera criada em cena era uma mistura de angústia e indiferença diante da inevitável catástrofe, como se a Marguerite interpretada por Raich já estivesse morta desde o início do espetáculo. O contraste entre a exasperação e a apatia das personagens parecia detonar a “patologia melodramática” do texto original (PICON-VALLIN, 1980, p. 26), distanciando o espectador das paixões das personagens e transformando o melodrama de Dumas numa tragédia-resposta às crises sociais e artísticas da Rússia daquele período (ABENSOUR, 1998, p. 449).

Em dois breves textos que acompanhavam o processo de criação de *A dama das Camélias*, Meyerhold (1992a) afirma intenções que parecem extremamente distintas das da dramaturgia original. No primeiro deles – “A dama das camélias: espetáculo sobre o destino da mulher” (1934) – estão os apontamentos relativos a essa visão distintiva do encenador. Ao contrário do esperado para a encenação de um texto como esse – que guarda no sentimentalismo romântico a possibilidade de arrebatamento da plateia pela tragédia da pobre Marguerite –, o encenador revela uma preocupação extremamente política, na medida que se dispõe a discutir a situação de submissão e opressão da mulher pelo homem, como já mencionado.

Nos tons funestos dos figurinos (Figs. 13 e 14), em contraste com as cores vivas da cenografia, Meyerhold parece nos transportar para o clima enlutado daqueles dias. Da mesma forma como a plateia assiste à decadência de Marguerite e seu mundo burguês, também observa o declínio de seu próprio país, a supressão da liberdade de sua sociedade.

A fim de melhor destacar seus propósitos, Meyerhold transfere a trama para duas décadas depois da ação original, para que coincida com a Comuna de 1871; também fez de Armand Duval não um burguês médio, filho de um cobrador de impostos, mas um jovem da alta burguesia, filho de um abastado industrial, para destacar a crueldade burguesa no “assassinato” de Gautier – pois, a seu ver, a responsabilidade pela morte da heroína é atribuída a toda a sociedade burguesa.

Ao final desse breve artigo sobre *a Dama das Camélias*, o encenador destaca suas aspirações socialistas:

Se conseguirmos que o público siga com ansiedade todas as peripécias de uma mulher, subjugada pelo “sexo forte”, pelo homem, nos consideraremos satisfeitos: mostraremos que a mulher se emancipará definitivamente somente quando se puser fim à exploração do homem pelo homem, no mundo que constrói uma sociedade sem classes. (MEYERHOLD, 1992a, p. 569).

Este espetáculo, um dos últimos dirigidos por Meyerhold, reflete sua maturidade artística nos detalhes mais imperceptíveis. É um discurso, na verdade – e como sempre – sobre a própria realidade russa de então, que vê seu corpo “patriótico-cultural” apodrecer pouco a pouco, sob a opressão do estado. Se Marguerite parece iniciar o espetáculo como se já estivesse morta, é como se o espectador estivesse ali para assistir à decomposição de seu corpo, da mesma forma como assiste ao dismantelamento de seu mundo.

Esse corpo em putrefação é um corpo *alheado* – precisamente no sentido apontado por Kayser (2003) –, pois é como se suas ações fossem realizadas por agentes externos, transformando o sujeito em marionete manipulada por mãos invisíveis. É um corpo *social*, no sentido das típicas respostas meyerholdianas aos acontecimentos de seu tempo e espaço, pois tem-se o retrato de um sujeito cujas liberdades são cerceadas por um poder impalpável e invisível (a doença da peça de Dumas e o estado soviético, na leitura de Meyerhold) e que age mecanicamente, com uma estranha indiferença pelo mundo que o cerca.

O grotesco parece impregnar a ação dramática de uma forma diferenciada das montagens anteriores. No lugar do tom cômico habitual, um clima trágico e melancólico permeia toda a encenação, mas sem abandonar o contraste e a estilização. Nesta montagem, Meyerhold parece nos apontar que o grotesco e a convenção não são elementos limitados a determinado tipo de dramaturgia ou de encenação, mas são recursos fundamentalmente *teatrais* (PAVIS, 2003), capazes de construir um sem-número de imagens, não restritas apenas ao campo da comédia ou da farsa. O grotesco de *A Dama das Camélias* é trágico, revelador da putrefação diária de corpos que parecem vivos, mas que, na verdade, são apenas animados mecanicamente.

CAPÍTULO 3 – HIJIKATA E O CORPO EM CRISE

“As trevas são o melhor símbolo da luz. Não podemos compreender a natureza da luz senão observando profundamente as trevas”.

(Tatsumi Hijikata).

3.1 De como olhar para o *outro*

Um bailarino nu, com a pele pintada de branco. Movimentos lentos. Clima niilista. Olhos revirados. Bocas abertas. Mãos espalmadas. Essas são algumas das imagens que habitam o nosso imaginário quando falamos de *butô*. Estereótipos criados por um olhar estrangeiro que assimila traços simplórios de um conjunto de ideias muito mais complexo. Ainda que tais imagens de fato constituam a base de muitas das mais importantes obras do *butô*, não podemos reduzir todo um pensamento artístico a apenas isso. Também não é possível realizar qualquer tipo de análise do tema sem que nos aproximemos dos contextos históricos, sociais e culturais que foram o berço dessas ideias: só é possível apreendê-las a partir de uma percepção de seu tempo e espaço. Para chegar ao *butô*, devemos nos libertar dessas imagens-clichês vindas do outro lado do mundo e olhar mais de perto.

O teórico Edward W. Said (2007), em um de seus estudos mais conhecidos, trata do tema do *orientalismo* como “instrumento de dominação”. Articula-se a partir da ideia de que, no processo comunicativo, a abordagem do *outro* ocorre sempre carregada de uma “vontade de dominação”. “Dominação” é entendida aqui como a atitude de subjugar o *outro*, num processo no qual identificamos e separamos os elementos que nos são familiares e os colocamos num grande grupo que denominamos de “nós”; em seguida, reunimos todos os que não são como “nós” num conjunto que chamamos de “eles” (os outros). É na manutenção da diferença entre “nós” e “eles” que se processa a dominação, quando julgamos através de um raciocínio que polariza os dois extremos, que “nós” devemos ser sempre *melhores* do que “eles”. A partir daí surgem generalizações que achatam e descaracterizam elementos e conceitos culturais complexos e os transformam em exotismos, aberrações e clichês.

E olhar para o *butô* é mirar esse *outro*. Um *outro* que, em primeiro lugar, é japonês, não apenas do ponto de vista geográfico, mas também epistemológico. Isso não significa que

não existam intérpretes de *butô* de todas as partes do mundo – inclusive no Brasil. Mas é capital o reconhecimento de que as circunstâncias culturais que determinam esse pensamento estão inscritas justamente no Japão, no período após a Segunda Guerra Mundial. Portanto, devemos observar esses *outros* tempo e espaço para galgar a distância que nos separa do *outro*. Isolar a experiência do *butô* de seu contexto cultural é um pouco como tentar “dominar” o indominável.

Alguns autores que se dedicam ao estudo do *butô* chegam a considerá-lo como um movimento pontual que surgiu e se desenvolveu nas décadas de 1960 e 1970 no Japão, para em seguida morrer quando chegou ao Ocidente e foi transformado em “técnica” de dança. Na opinião desses autores, o *butô* já não existe mais e questionam inclusive a validade de experiências contemporâneas. Tamanha radicalidade de análise deve-se à idéia de que a perspectiva social e cultural não só é determinante como também é intrínseca à formulação do pensamento do *butô*. Fora do contexto, reduzido a determinações técnicas que tornam suas imagens passíveis de replicação por qualquer corpo, o *butô* se transforma em “botão” (GREINER, 1998, p. 94).

Ainda que nossa investigação não tencione discutir a validade das experiências contemporâneas de *butô*, devemos considerar um ponto relevante na perspectiva acima apresentada: de que os *contextos culturais* e os *conceitos poéticos* do *butô* não se relacionam apenas linearmente, numa cadeia simples de causa e efeito, na qual as ideias e características desse pensamento artístico estão *subordinadas* às circunstâncias culturais dadas. Essa relação é de *interdependência* e se caracteriza por uma reciprocidade homológica, na qual *contextos* e *conceitos* alimentam-se mutuamente e se transformam num todo indissolúvel, não podendo mais ser apartados para análise. Tampouco intentamos o desenvolvimento de uma cronologia histórica detalhada do *butô* de uma forma geral. Outros, que antes de nós, se dedicaram a tais estudos e já cumpriram tal tarefa competentemente – ainda que pouco desse material esteja disponível em português. No nosso caso, a observação do *butô* através de um recorte histórico está a serviço de um objetivo bem específico: encontrar nesse contexto pontos de apoio para implementar uma discussão sobre a dança como arquitetura corporal do grotesco, que aparece como operador fundamental das imagens cênicas.

Tatsumi Hijikata, o “arquiteto do butô”, diferentemente de V. Meyerhold, não chega a falar propriamente em grotesco em suas preleções. Até onde pudemos verificar, o termo *grotesco* não é sequer citado em seus discursos, ainda que o fenômeno seja reconhecível nas imagens criadas por sua *dança das trevas*. Hijikata trabalha a partir de outros termos: metáforas, parábolas e “expressões enigmas” (BAIOCCHI, 1995). O termo que parece melhor se adequar ao nosso contexto – que considera o grotesco como *operador* das imagens cênicas – é a expressão *corpo em crise*.

Portanto, a partir de agora nos dedicaremos a uma exploração – ainda que sintética – desse termo, a fim de demonstrar a sua proximidade com o nosso entendimento de grotesco. Nossa tentativa será a de olhar para esse *outro*, que é o butô, de uma *outra* forma, aproximando-nos de algumas questões da cultura japonesa, para que possamos observá-lo mais de perto.

3.1.1 Um breve histórico

Durante muito tempo, acreditou-se que o butô fosse apenas uma “dança sem técnica” ou sem regras; ou mesmo uma dança com finalidades terapêuticas; ou ainda um recorte japonês do movimento surrealista. Ou tantas outras coisas. Mas a verdade é que o butô não é nenhuma dessas coisas. E, ao mesmo tempo, é tudo isso. O *ankoku butô* apareceu como uma resposta aos discursos pré-fabricados da cultura *oficial* (GREINER, 1998, p. 16), tanto no sentido da tradição japonesa, quanto dos movimentos artísticos ocidentais. Contudo, devemos considerar que, a despeito do que parecem acreditar alguns teóricos, o butô não pode ser assimilado apenas como arte de protesto ou de contestação – seja ela política, social ou artística –, pura e simplesmente. Apesar de podermos de fato observar esse caráter contestatório nas obras do butô, há um discurso afirmativo por trás dessas obras, que não se resume apenas ao caráter transgressor de seus questionamentos.

As chamadas “palavras do butô” foram mantidas em segredo durante os últimos quarenta anos pelos discípulos diretos de Hijikata, que procuravam evitar a banalização do butô – conforme já acontecia desde meados da década de 1970, quando o butô foi recebido no

Ocidente. Agora, que finalmente podemos acessar pelo menos parte do material produzido por Hijikata – tão fecundo e prolixo que a Universidade de Keiô, em Tóquio, inaugurou em 2000 um arquivo aberto ao público com seus *tratados* sobre butô –, sabemos que o butô transcende classificações pré-estabelecidas e se organiza a partir de questões muito claras e relativas a uma ideia de corpo, que é o centro corolário de toda a organização desse pensamento artístico. Essa referência diferenciada sobre a ideia de corpo parte de um questionamento pontual de Hijikata sobre o que significava ser japonês, num momento em que o seu país transitava entre os modos antigos e tradicionais de sua cultura e a iminente modernização ocasionada pela ocupação americana do Japão. Marginalizado em sua terra natal, considerado violento, estranho e agressivo pelo público japonês, que assistia incrédulo e ultrajado às primeiras experimentações, o butô foi recebido com um curioso entusiasmo pelos ocidentais, que rapidamente trataram de qualificar e classificar suas características e procedimentos – para *dominar* esse estranho.

Grande parte dos autores que se dedicam ao estudo do butô se referem aos bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki e à ocupação americana do Japão como fatos preponderantes para o seu surgimento. Contudo, ao avançarmos nos estudos do tema, fica claro que não podemos considerar esses acontecimentos numa cadeia simples de causa e efeito. Há muitos outros fatores envolvidos na equação que resulta na estruturação desse *pensamento artístico* (GREINER, 1998) e que se revelam em imagens de extrema violência e poesia.

Quando, em maio de 1959, Tatsumi Hijikata e Yoshito Ono (filho de Kazuo Ono) apresentam pela primeira vez *Kinjiki* (*Cores proibidas*, título emprestado da obra homônima de Yukio Mishima) e escandalizam o público japonês com a performance de cerca de dez minutos, sem nenhum acompanhamento musical e com referências explícitas ao homossexualismo, o Japão passava por uma fase de muitas agitações políticas e culturais. Essa, que é considerada a obra inaugural do *ankoku butô*, a *dança das trevas* proposta por Hijikata, aconteceu às vésperas da assinatura da renovação do Tratado de Segurança Mútua entre Japão e Estados Unidos, que contava com uma forte rejeição popular.

A guerra já havia acabado e os americanos ocupavam o território japonês há quase quinze anos. Os anos da década de 1950 foram um momento determinante de transição entre

um Japão antigo, anterior à Segunda Guerra Mundial, e um Japão moderno, que agregou os referenciais culturais de seus novos “colonizadores”, os norte-americanos. As transformações no cotidiano do povo japonês aconteciam de forma acelerada e eram, a um só tempo, motivo de radical aversão – intrinsecamente associada à devastação provocada pelas duas bombas atômicas detonadas no país – e passiva aceitação às novidades introduzidas pelo *american way of life*. Americanização também significava, em certa medida, modernização (GREINER, 1998, p. 10).

O trânsito entre tradição e ruptura criava um ambiente cultural peculiar, onde toda uma geração de artistas se dividia entre a manutenção das antigas tradições artísticas – como forma de resistência aos valores ocidentais – e o abandono radical dessa mesma tradição, com a adesão a outros modos de produção artística. Essa intensa fricção entre tradição e ruptura já não era nenhuma novidade e pode ser apontada também em outros períodos, anteriores ao domínio americano.

A idéia de que a cultura japonesa tem como característica fundamental a *fagocitose* de elementos externos¹, relacionada à idéia de *yatsushi*, conceito que significa “recriar formas artísticas antigas, tornando-as mais coerentes com o presente” (GREINER, 1998, p. 30), merece em especial nossa atenção. Ao acompanharmos o percurso de diversos artistas nipônicos, entre os quais bailarinos, encenadores, artistas plásticos e escritores, temos sempre presente essa atitude devoradora do novo, transformando o que lhes é estranho em parte de sua própria experiência. Pensar o butô a partir dessa perspectiva, reforçando a importância do trânsito-fricção entre tradição e ruptura, é um ponto fundamental. A partir da Restauração Meiji (1868-1912), o Japão passou por uma fase de ampla modernização, na qual o governo se empenhou principalmente no estabelecimento e na manutenção das relações diplomáticas entre o Japão e quinze países. A Missão Iwakura – uma equipe de especialistas a serviço do imperador – saiu do país com três incumbências básicas: manter as relações diplomáticas, rever os tratados já negociados entre o Japão e esses países e aprender (GREINER, 1998). Aprender tudo quanto fosse possível sobre os modos e costumes dos países visitados. A partir daí, uma série de transformações, grandes e pequenas, acabaram ocorrendo, em função da influência ocidental trazida pela Missão.

¹ Conforme anotações do curso ministrado por Christine Greiner, *Arte japonesa pós anos 90: curto circuito de identidades*, realizado na Fundação Japão, em São Paulo, 2006.

Na primeira década do século XX, por exemplo, houve o surgimento de um dos primeiros movimentos que trabalhavam justamente na tensão criada entre tradição e ruptura: o *Shingueki*, que se aproveitava dos temas e modos de produção do teatro ocidental – em especial os preceitos stanislavskianos. Esse movimento surgiu em duas grandes universidades de Tóquio (Waseda e Keiô), com uma postura eminentemente política e contestatória, na busca por um “teatro moderno japonês” (GREINER, 2002, p. 109). Inicialmente, sua atuação quase sempre ocorria fora do circuito comercial, mas já no início da década de 1960, muita coisa havia mudado e o *Shingueki* já havia encontrado seu lugar ao sol no campo das artes ditas “oficiais”. O espaço de “vanguarda experimental” deixado por esse movimento foi ocupado por um novo levante artístico, o *Angura*, tradução japonesa para o termo *underground*, que tem origem nos movimentos estudantis de esquerda (o *Zengakuren*) e aparece como uma espécie de contracultura nipônica (Ibidem).

A crítica contra o *Shingueki* era compartilhada por quase todos os grupos do *Angura*; em geral, a vontade de chocar o público era muito maior do que a de criar diretrizes técnicas de trabalho, por isso a grande maioria desses grupos teve uma vida efêmera. Dentre os que tiveram alguma longevidade, podemos destacar: o *Kurotento*, “O Teatro da Tenda Negra”, dirigido por Tsuno Kaitarô e Saeki Ryûkô; o *Jôkiô Gekijô*, o “Teatro da Situação”, dirigido pelo carismático Jûro Kara; o *Tenjô Sajiki*, de Terayama Shuji; o *Tenkei Gekijô*, o “Teatro da Transformação”, dirigido por Ota Shogô; e o *Waseda Shogekijô*, que posteriormente passou a se chamar *Companhia Suzuki de Toga*, dirigido por um dos artistas que mais se destacou dessa geração, Tadashi Suzuki. Os edifícios teatrais são abandonados – como é o caso do *Kurotento* e do *Shokiô Gekijô*, que cruzavam o país inteiro em duas tendas, uma preta e uma vermelha, respectivamente – e surgem imagens cênicas de extrema violência e inventividade, que emergem do diálogo entre as formas tradicionais do teatro japonês e a ruptura dessa tradição. Por um lado, há uma forte influência dos teatros Nô e Kabuki, principalmente em relação ao trabalho do ator; de outra parte, há uma busca orientada por influências diversas do teatro ocidental, de Brecht ao Living Theater.

Shuaku no bi, ou a *estética da feiura* (BAIOCCHI, 1995, p. 28), era uma idéia amplamente difundida entre os artistas do movimento *Angura*, como forma de confrontar as linhas clássicas da arte – tanto do Japão quanto do Ocidente. É nesse ambiente de agitação política e efervescência cultural que surge o *ankoku butô*, a *dança das trevas*, não exatamente

como um *movimento* – ainda que diversos autores o identifiquem posteriormente como tal – e mais como um *pensamento* artístico. Seu grande mentor e idealizador foi Tatsumi Hijikata.

3.1.2 Marcas no corpo, idéias encarnadas

Nascido na fria e distante província de Akita (localizada na região de Tohoku, no norte do Japão), Kunio Yoneyama – seu nome de batismo – é o décimo de uma família de onze filhos. Sua infância foi marcada por problemas familiares e financeiros (três de seus irmãos morreram na guerra e duas irmãs se prostituíram para garantir a sobrevivência da família) que fizeram do pequeno Kunio uma criança solitária, retraída e que vivia em seu próprio mundo, repleto de fantasmagorias e poesia. Nas palavras de Odette Aslan: “Ele absorvia fisicamente a paisagem e a vegetação, o trabalho dos homens nos campos de arroz, as ambiências, os odores e a vida animal.” (ASLAN, 2002, p. 53).

Desde muito pequeno, Hijikata já trazia consigo o que seria sua grande marca poética, que se revela a partir da profunda observação das paisagens geladas de sua terra e do modo de vida de sua gente, tornando-as manifestações materiais, impregnadas em seu próprio corpo. Todas as suas experiências (fossem elas objetivas ou apenas fruto de sua imaginação infantil) eram incorporadas – ou, melhor dizendo, encarnadas – em um “repertório” de imagens. Ainda na infância, passou pelo que ele mesmo chama de “uma experiência iniciática”, que o marcou profundamente, quando quase morreu afogado, ao tentar pregar uma peça em alguém. Anos depois, ele afirmaria: “Nasci da lama, expulso não do útero materno, mas do leito do rio, duplamente filho de Akita.” (HIJIKATA apud ASLAN, 2002, p. 53).

Na adolescência, sofreu um acidente que marcou seu corpo: depois de cair em uma briga, acabou com uma perna três centímetros mais curta do que a outra. Mesmo com essa “deficiência” física, ele resolveu dançar. Seu primeiro contato com a dança foi aos 18 anos, quando tomou aulas de jazz e dança moderna com Katsuko Massumura. Já nesses seus primeiros passos no mundo da dança, ele se apaixonou pela dança expressionista alemã, que foi uma grande influência em todo o seu trabalho e que se transformou em mais uma marca em seu corpo. Anos mais tarde, Hijikata, afirmaria: “Eu desejava algo rude. Eu acreditava

haver rudeza na dança alemã, por isso a escolhi em primeiro lugar.” (HIJIKATA apud ASLAN, 2002, p. 57).

Ainda jovem, foi trabalhar na Companhia Siderúrgica de Akita, ocupação abandonada por ele pouco tempo depois, após sofrer um acidente de trabalho que marcou seu torso para sempre – cicatriz que ele se esforça para disfarçar em cena, usando maquiagem. Essas – e muitas outras – marcas no corpo parecem ter tido uma grande influência no desenvolvimento poético e estético do *butô*.

Em 1949, mudou-se pela primeira vez para Tóquio, onde assistiu a uma apresentação de Kazuo Ono (seu futuro parceiro artístico) que o impressionou muito. No ano seguinte, apresentou sua primeira performance, já de volta a Akita, chamada de *Tsuki no hamabe* (*Luar na praia*). No mesmo ano integrou a companhia de sua professora de dança, com a qual viajou pelo interior do Japão. Em 1952, aos 24 anos, mudou-se novamente para Tóquio, onde passou a frequentar aulas de diversas técnicas de dança, como balé clássico, flamenco e jazz. No ano seguinte, passou a ser aluno de Mitsuko Andô, com quem fez diversos trabalhos em *shows* musicais na TV e outras atividades comerciais. Após a morte de sua mãe, em 1954, adotou o nome artístico de Kunio Hijikata e apresentou-se pela primeira vez em Tóquio: dançou ao lado de Kazuo Ono e Mamako Yoneyama a coreografia *Tori* (*Pássaros*).

Só em 1958 é que ele adotou o nome artístico pelo qual será para sempre lembrado: Tatsumi Hijikata nascia como uma virada importante em sua carreira artística, quando iniciou seu trabalho também como coreógrafo. É também nessa época que suas idéias sobre o *butô* começam a se materializar ou, melhor dizendo, a se *encarnar*. E a *carne* do *butô* é a mesma que a de seu “arquiteto”, impregnada das memórias infantis – das mais pueris às mais violentas – das cicatrizes, da dor, de uma ligação forte com a terra (como símbolo de uma “macabra” fecundidade), do terror e da poesia. Como já era evidente desde a infância, todas as experiências da vida de Hijikata aparecem refletidas, de alguma forma, em sua obra. Um novo nome para um velho homem.

Em 1961, Hijikata se reuniu com um grupo de artistas e formou o *Ankoku Butô Ha*, que contava com Kazuo Ono, Akira Kasai, Yoshito Ono e Mitsukata Ishii. Esse grupo – mais próximo de um coletivo em termos de seu funcionamento – manteve um trabalho contínuo até

1966, quando seus membros voltaram-se para suas experiências individuais. Ainda que o grupo não mantivesse mais um trabalho conjunto, seus integrantes sempre conservaram uma forte ligação entre si. Também foram grandes parceiros de Hijikata o fotógrafo Eikô Hosoe e o escritor Yukio Mishima, que conheceram o bailarino e coreógrafo por ocasião de uma das apresentações de *Kinjiki*, o espetáculo inaugural do *ankoku butô*.

Na primeira fase de sua carreira, o vínculo com a literatura se fazia muito forte; em *Kinjiki* (*Cores proibidas*), por exemplo, temos um espetáculo que carregava o título de um livro de Yukio Mishima e que era claramente inspirado na obra de Jean Genet. Mas para Hijikata, assim como para seu contemporâneo Tadashi Suzuki, as palavras perdem o seu caráter puramente comunicativo. Ainda que esse vínculo tenha se diluído no decorrer de seu percurso artístico, as imagens do corpo em cena sempre aparecem como resultado de uma composição/provocação a partir de textos, fotografias e pinturas, que são a mola propulsora do movimento e da coreografia. As palavras e imagens se transformavam em carne, ossos e músculos, como nos aponta outra de suas mais importantes discípulas, Yoko Ashikawa, que nos explica que não se trata da *tradução* das palavras em movimentos, mas da *transcrição* material das palavras no corpo (GREINER, 1998, p. 21).

Em *Kinjiki* já aparece grande parte das características fundamentais da encenação de Hijikata: a aversão à sujeição do bailarino à música, à técnica e à virtuosidade, a concretude das imagens e uma abordagem quase ritualística da cena. Não apareciam “referências claras ao que se compreendia, até então, como coreografia” (GREINER, 2005, p. 2). A encenação era organizada como um “ritual de amor e morte” e flertava com todos os grandes tabus sociais, do homossexualismo ao tema da morte. Também estavam ali resquícios das fantasmagorias de sua infância e do padecimento de sua carne. Suas cicatrizes se transformavam em poesia. No centro capital de suas idéias, está uma visão peculiar de corpo: um corpo em colapso, marcado, transformado em objeto, frente a frente com a morte. Um corpo entendido não como *instrumento* a serviço de uma expressão, mas como *lugar de trânsito* de informações, como espaço de transformações. O corpo do *butô* é um *corpo em crise*.

E é a partir dessa visão de corpo que nos deparamos com elementos que consideramos grotescos no *butô*. É no *corpo em crise* que podemos identificar a operação grotesca das imagens cênicas, através das imagens desse corpo que dança.

3.2 De como olhar para o corpo

Christine Greiner, num ensaio publicado em 2005, aponta algumas questões relevantes sobre a formulação do pensamento do *butô*. Em primeiro lugar, destaca a interdisciplinaridade desse movimento artístico: embora haja um claro recalque na dança, o *butô* também opera através das diversas disciplinas da arte, mais frequentemente através da literatura, do teatro, da fotografia, das artes plásticas e da performance. O próprio Hijikata costumava dizer: “Você pode ver um quadro e dizer ‘isso é *butô*’.” (GREINER, 2002, p. 113).

Muitas das obras realizadas por Hijikata articulam-se justamente no limite e na contaminação entre as diversas disciplinas artísticas, principalmente na primeira fase de sua carreira (até a metade da década de 1960). A partir de um texto, o coreógrafo e bailarino busca a palavra encarnada; de um quadro, uma imagem dinâmica e suas impressões na própria carne. É na transposição de idéias – sejam elas expressas através da literatura, das artes plásticas, da fotografia – para as imagens do corpo que parece residir a articulação poética de Hijikata.

Greiner também nos aponta que o bailarino e coreógrafo não se preocupava em estabelecer um “vocabulário” de movimentos próprio (baseado ou em contraponto com outras técnicas de dança) ou em determinar “passos de dança”, pois seus questionamentos eram de outra natureza: seu interesse recai, principalmente, no colapso do corpo e no enfrentamento da morte. Apesar disso, podemos observar o desenvolvimento de uma técnica formal de composição, principalmente a partir do final da década de 1960, quando Hijikata passa a formalizar um procedimento específico de construção, que compreendia tanto o processo de composição, quanto o treinamento do intérprete. Contudo, a reflexão sobre o corpo é o centro capital de sua investigação, que se liga a uma busca de sua identidade pessoal e cultural. Nesse sentido, o treinamento técnico é consequência de sua busca por um corpo específico.

Já é quase folclórica a declaração de Hijikata sobre bailarinos japoneses que se ocupam do balé clássico: ele costumava dizer que o corpo do japonês não era apropriado para a dança clássica ocidental, visto que suas pernas são geralmente mais curtas e o torso mais alongado. Para ele, uma outra dança deveria dar lugar ao balé clássico, de forma que se otimizasse a utilização desse corpo com características peculiares; também reforçava a necessidade de encontrar uma outra noção de corpo: um corpo “japonês”, não apenas no sentido de sua fisiologia ou nacionalidade, mas num sentido de identidade pessoal e coletiva.

É essa *noção de corpo* que parece mais relevante para nossa exploração. E devemos estar atentos aqui para algumas particularidades pontuais do pensamento japonês. Em primeiro lugar, há uma idéia fortemente arraigada na cultura nipônica de que o corpo se liga a uma noção de identidade nacional; uma das palavras da língua japonesa usada para designar o corpo é *kokutai*, que designa justamente essa idéia de “corpo cultural”.

Mas quando Hijikata pensa o corpo, o faz desvinculando-se dessa idéia de nacionalidade, que era algo que já não parecia fazer muito sentido, principalmente depois das explosões atômicas e da dominação norte-americana. No lugar dessa noção de nacionalismo, uma noção de retorno às raízes, mais associada às características estéticas da vida prática, ao cotidiano e às paisagens (tanto exteriores quanto interiores) do povo japonês. O coreógrafo e bailarino se inspirou nas imagens de sua terra natal, Tôhoku: nos corpos encurvados dos lavradores; nas pernas arqueadas em função da posição em que são obrigados a ficar quando crianças, amarrados às costas de suas mães, enquanto elas trabalham nos arrozais; no caminhar característico dessas pessoas marcadas em seus corpos por uma força da terra. A coreografia se organiza a partir dessas bases de movimento, aliadas a um trabalho complexo de composição, que compreende a “fiscalização das imagens através das palavras” (WAGURI, 1998, p. 7). As palavras em questão são o que seus discípulos chamam de *butô-fu*, ou “as palavras do butô”.

Outro dado importante referente ao pensamento cultural nipônico é a relação indissociável do corpo com o *treinamento corporal*: não há um isolamento ou uma relação causal entre corpo e treinamento; o corpo *é* a sua prática, suas ações cotidianas e seu condicionamento. Essa noção de corpo que se relaciona intrinsecamente com o treinamento do corpo se apresenta de uma maneira perfeitamente análoga ao que Hijikata praticou e

propôs durante toda a sua carreira. Para ele, não há uma diferença – corpo é “isso” e treinamento é “aquilo” – ou uma relação simplesmente causal – o corpo adquire uma forma *em função* de um treinamento específico – entre um e outro. O corpo adquire uma forma em função do treinamento, assim como o treinamento transforma-se em função do corpo. Um raciocínio homológico, que esclarece bem a dimensão e a importância do treinamento para a poética do *butô*.

Um ponto que carece esclarecimento é a compreensão da coreografia no *butô*, enquanto estruturação formal do movimento. Um grande engano, largamente difundido – tanto pelo público em geral, quanto por alguns críticos e teóricos da arte – é a consideração, precipitada e desatenta, de que seus processos de criação e suas diretrizes poéticas não pressupõem a construção da *coreografia*. Yukio Waguri (1998), discípulo e parceiro de Hijikata, confirma a existência de um *método coreográfico* criado por seu mestre, o *butô-fu*. Apesar de entender o termo *coreografia* de uma forma particular, esta se presta a um papel semelhante ao da coreografia tradicional do Ocidente. O que é radicalmente diferente, nesse caso, é a maneira como ocorre o processo de construção/provocação/composição dessa matriz coreográfica.

É de outra ordem a relação que o bailarino estabelece com a partitura coreográfica. Diferentemente dos bailarinos ocidentais – e mesmo dos intérpretes dos teatros tradicionais japoneses – que, em geral, são orientados para a observância e manutenção da coreografia, atendo-se na sua execução e, por vezes, transgredindo os limites do corpo em nome de uma “perfeição de movimentos”, no *butô* a coreografia se transforma em função do corpo e suas particularidades. O cerne dessa diferença é, para nós, o próprio entendimento do corpo. No *butô*, o corpo está sempre em processo, sem estabilizar-se em uma forma, transgredindo os limites entre dentro e fora e abarcando, além da carne, toda a experiência psicológica do bailarino. Em alguns casos, a partitura coreográfica atinge o status de um *estudo*, em que estão presentes as matrizes básicas do movimento que deverá ser executado. O bailarino tem então a liberdade de manipular essas matrizes conforme as urgências do momento, desarticulando as partes e criando assim uma nova coreografia a cada apresentação. Cada corpo dança uma mesma coreografia de uma forma singular; as particularidades de cada corpo – que não é apenas a carne, mas um conjunto de idéias encarnadas – são determinantes e

podem resultar numa transformação drástica da coreografia. Como o próprio Hijikata costumava dizer, “cada corpo dança seu próprio *butô*”.²

Contudo, esse outro manejo da partitura coreográfica não implica uma falta de rigor técnico. Hijikata, aliás, abominava a imprecisão e por isso asseverava a importância do treinamento técnico de forma bastante veemente. Era muito comum que ele transformasse completamente seu corpo em cada processo de trabalho, através de treinamentos técnicos específicos. Mesmo os movimentos espasmódicos, repletos de torções e distorções, e que aparentam refletir uma pretensa falta de precisão, correspondem a uma categoria específica dentro do *butô-fu*: o *beshim kata*, que segue os mesmos preceitos do *kata*³ presente nas artes tradicionais japonesas.

O *kata* dos teatros *Nô* e *Kabuki*, por exemplo, é transmitido de geração em geração, sendo que cada papel em uma peça possui um *kata* específico que ordena todos os movimentos e entonações vocais. Yoshi Oida (1999, p. 27), ator formado pela tradição do teatro *Nô*, explica que toda a interpretação é organizada a partir desse princípio de movimentos, que torna toda apresentação, em princípio, idêntica às anteriores, imortalizando uma forma. As particularidades corporais e psicológicas de cada intérprete são suprimidas em função da manutenção de uma partitura rígida, que deve ser preservada a qualquer custo. Não há espaço para o improviso criativo ou para qualquer tipo de adaptação dos movimentos do *kata* para cada intérprete que desempenhe o mesmo papel de uma peça; ao contrário, o intérprete é que deve se adaptar ao *kata*, preservando a integridade original do movimento, através de um intenso e rigoroso treinamento técnico.

No caso do *butô*, há o que poderíamos chamar de “um grande *kata*”, uma vez que não são particularizados os papéis e funções de um espetáculo de uma maneira pré-estabelecida. O *beshim kata* são as posições tidas como arquetípicas, em que os olhos se reviram, o corpo convulsiona em movimentos espasmódicos e a face se transforma numa máscara desfigurada por caretas (GREINER, 1998, p. 21). A despeito do que aparentemente ocorre, que é a sensação de que os movimentos são executados com extrema leveza e lentidão, o *beshim kata* é, na verdade, um exercício de tensão extrema, no qual os músculos trabalham num limite de

² Conforme anotações do curso *Butoh-ma*, ministrado por Tadashi Endo, no Sesc-Consolação, São Paulo, 2005.

³ *Kata* são as partituras formais do movimento, seguidas sempre com uma precisão milimétrica.

tônus – provocando, às vezes, a lentidão dos movimentos – e toda a energia do corpo aparece potencializada. As torções das articulações, o ritmo lento e as demais imagens arquetípicas do *butô* são, portanto, resultado de um trabalho realizado com uma determinada qualidade de energia, que pode ser manipulada de diversas maneiras, gerando conseqüentemente outras formas. Também devemos considerar a noção de *particularidade* de cada intérprete defendida por Hijikata; em oposição à função do *kata* das artes tradicionais, no *besimi kata*, o movimento deve ser adaptado às peculiaridades de cada corpo, tornando-o distinto e irreplicável por outros corpos: mais uma vez, reafirma-se a idéia de que cada corpo constrói seu próprio *butô*.

Uma diferença importante entre o *kata* dos teatros *Nô* e *Kabuki* e o *besimi kata* do *butô* reside na visão de indivíduo que cada um deles parece revelar: no *Kabuki*, por exemplo, tem-se a transformação do personagem em uma figura heróica, que se destaca do todo por sua grandiosidade mitológica (PRONKO, 1986). Já o *besimi kata* transforma cada bailarino em “todo-homem ou toda-mulher” (GREINER, 1998, p. 25), ou seja, não se ocupa em particularizar e individualizar a experiência cênica, mas dilui o sujeito, que se mistura com o universo que o cerca.

Essa transformação do sujeito em massa, bem como essa indistinção entre o ser e o espaço são características fundamentais do grotesco apontadas por Wolfgang Kayser (2003) e Mikhail Bakhtin (1987), respectivamente. Kayser aponta, para a descaracterização do sujeito, que se torna massa, multidão, com a perda do sentido de autonomia e identidade, um desbaratamento do corpo e de suas faculdades racionais, restando apenas os movimentos fisiológicos involuntários (respiração, movimento peristáltico, digestão etc.). De fato, há no *besimi kata* uma afirmação dos movimentos do corpo que são involuntários e que ocorrem à revelia de qualquer determinação racional. Hijikata falava da necessidade de se observar a “vida dos mortos”, pois mesmo num corpo morto, existe um movimento constante e inexorável de putrefação.

Durante algum tempo, o bailarino e coreógrafo também se deteve nos movimentos do corpo em vida que ocorrem sem que qualquer comando racional seja necessário – ou possível –, como é o caso dos movimentos de digestão, respiração e batimentos cardíacos. Interessava a Hijikata a autonomia do corpo, que se desvencilha de uma identidade psicológica para levar

livremente sua *vida corporal* – o que nos leva aos apontamentos de Bakhtin sobre o corpo grotesco. Em primeiro lugar, ocorre a evasão das fronteiras entre sujeito e mundo, tornando o corpo indistinto e inseparável do meio que o cerca. No *beshimi kata*, essa ausência de fronteiras entre o ser e o espaço aparece nos movimentos espasmódicos – como se o corpo estivesse a franquear seus limites em cada contração e distensão – e na ausência de uma consciência centralizadora que organiza esse movimento (GREINER, 1998).

Através do *beshimi kata*, o corpo é capaz de materializar e tornar visível o que Hijikata chama de *butô-sei*, que é a *qualidade da crise* que se instaura no corpo. É no movimento aparentemente desordenado, repleto de torções e contrações, no qual a consciência se reserva a um espaço restrito no corpo, tornando cada movimento autônomo e independente do seguinte, e que aparentam refletir uma certa desconexão, que esse estado de crise aparece: nos movimentos exagerados que desfiguram o sujeito e na aparente incongruência entre as formas é que emerge a crise instaurada no corpo. O *corpo em crise* torna-se manifesto, portanto, através de deformações, hipérboles e deslocamentos das formas, características intrínsecas do grotesco, conforme o apontado por Kayser, que localiza nesses pontos um sentido de alheamento do mundo (KAYSER, 2003).

Também é clara a relação entre os movimentos e posturas do *beshimi kata* com as imagens observadas por Hijikata nos corpos de sua terra natal. Toda a organização corporal acontece em função das informações culturais de sua gente: as pernas arqueadas e a postura curvada dos lavradores, o seu andar peculiar, etc. Mais uma vez, temos a afirmação da busca por um *corpo japonês*, que se configura através das “cicatrizes” culturais nele impressas. Por outro lado, há também os dados agregados pelo gestual da vida moderna, nas grandes cidades do Japão; nesse ponto, Hijikata propõe um desarranjo das linhas do corpo socialmente condicionado (ASLAN, 2002, p. 65). Aqui temos a reiteração da idéia de alheamento proposta por Kayser (2003), que aparece na sobreposição das imagens cotidianas a uma imagem poeticamente construída, deslocando o sentido original das ações.

O corpo apontado por Hijikata está sempre *em processo*, sempre inacabado, aberto, inseparável e indistinto do lugar onde está; é ambivalente e não possui um valor maior ou menor do que o de qualquer outro objeto. Essas são algumas das diretrizes principais da noção de *corpo em crise*, que correspondem claramente à noção de corpo grotesco apresentada por

Bakhtin, quando ele aponta para um corpo aberto ao cosmo, que franqueia constantemente os limites entre sujeito e ambiente (BAKHTIN, 1987). Do mesmo modo, podemos identificar uma perspectiva “coisal” (KAYSER, 2003, p. 97) – ou seja, do ponto de vista dos objetos inanimados – apontada por Kayser, na medida que temos uma apreciação de um corpo que equivale, em valor, a qualquer outro objeto, transgredindo qualquer tipo de hierarquização que coloca o homem abaixo de Deus e acima dos demais objetos do mundo.

O *corpo em crise* não é um conceito passível de uma rápida assimilação, na medida que existem diversas implicações, tanto técnicas quanto poéticas, que participam da determinação desse conceito. Greiner nos fala de “um ambiente onde a contaminação entre o dentro e o fora parece chegar às últimas consequências” (2002, p. 103). Trata-se do rompimento das fronteiras entre sujeito e ambiente e entre sujeito e outros sujeitos; é um corpo aberto ao mundo. Mais uma vez, temos uma descrição muito semelhante à oferecida por Bakhtin sobre o corpo grotesco, que entende a transgressão dos limites do corpo como uma forma de afirmar a igualdade e a comunhão entre os sujeitos, pondo abaixo qualquer tipo de isolamento ou hierarquização pré-estabelecida. O foco nas partes baixas do corpo – sexo, ventre, pés – evidencia essa abertura do corpo, na medida que privilegia os pontos onde o corpo penetra e é penetrado pelo ambiente.

Podemos apontar o *corpo em crise* como um estado de coisas, do qual emergem outras concepções estéticas da vida cotidiana e do mundo. Assim, o *corpo em crise* não pode ser considerado puramente como algo formal; não são as contorções e as posições típicas que conformam a crise: o colapso do corpo é que se reflete em tais formas. A dança brota do corpo em estado de crise. É a materialização de conteúdos impalpáveis, que refletem questionamentos que transcendem a simples discussão entre forma e conteúdo. É através da dança que o estado de crise se evidencia. E é, ao mesmo tempo, através do estado de crise que o corpo é capaz de concretizar tais formas. Dessa maneira, consideramos que o *corpo em crise* não é uma forma e, tampouco, pode ser considerado simplesmente como um conteúdo. É justamente na indistinção entre forma e conteúdo que podemos encontrar seu lugar.

O *corpo em crise* se aproxima de um estado corporal, ou seja, de uma circunstância transitória do corpo que ocorre a partir de princípios determinados. É um estado intangível que se precipita numa forma visível, que é justamente o que corresponde ao *beshimi kata* – as

formas conhecidas (e comumente replicadas) do *butô*, nas quais aparecem as imagens de corpos contorcidos, os olhos arregalados e as bocas abertas. Contudo, o que Hijikata parece reivindicar é a idéia de que essa organização *formal* do corpo não garante o estado de crise, pois ele não se encontra na forma (nem tampouco no conteúdo), mas sim no *processo*.

Para Hijikata, é a partir da instauração do estado de crise no corpo do bailarino que a dança – seja ela uma matriz criada a partir de improvisações, seja uma coreografia mais rígida e repetível – se conforma no corpo. O *corpo em crise* é o princípio através do qual se configura a operação das imagens cênicas do *butô*, pois é somente através dele que se pode originar qualquer imagem.

No trabalho de Hijikata, a dança em si se transforma na expressão sensível do *corpo em crise*. Nesse caso, o corpo não pode ser entendido como algo pronto, acabado, encerrado em si mesmo; nem tampouco cabe uma noção de corpo como instrumento de uma expressão. O corpo *é* o movimento, *é* a dança. A idéia de permeabilidade entre corpo e ambiente, entre corpo e outros corpos, e entre o corpo e a ação por ele executada reforça as noções de grotesco apresentadas tanto por Kayser quanto por Bakhtin, que vêm na transgressão dos limites formais uma das principais bases estruturais do grotesco. Kayser reconhece nessa idéia de permeabilidade caracterizada pela quebra de fronteiras, um sentido de alheamento, pois ao se misturar ao ambiente e outros sujeitos e objetos, o indivíduo se transforma em um *outro*, estranho a si mesmo e aos seus pares. Já Bakhtin aponta para um sentido de perene transformação implicada nesse processo de apagamento de fronteiras que, igualmente, deforma a noção de indivíduo, mas que o torna igual a todos os outros. Embora os dois autores denotem diferentes sentidos para a mesma idéia, ambos parecem se complementar quando aproximados do contexto de *corpo em crise*, que reconhece tanto o sentido de alheamento quanto o de igualdade e comunhão na permeabilidade do corpo.

O corpo em estado de crise é desconstruído e socialmente descaracterizado. As ações cotidianas adquirem uma outra dimensão, na medida que esse corpo se torna incapaz de se organizar de uma maneira que podemos reconhecer como “normal”: suas linhas são distendidas e distorcidas, sua tensão é ampliada ao máximo e não há uma consciência centralizadora que norteie a ação. Hijikata afirmava uma autonomia das partes do corpo, como se cada membro, músculo ou órgão fosse capaz de uma vontade própria, que desarticula

qualquer tipo de racionalização do movimento⁴. Dessa forma, observamos um corpo que se movimenta de uma maneira aparentemente desordenada e desconectada de ações objetivas, provocando uma sensação de estranhamento no espectador, que observa essas ações cotidianas deslocadas de seus contextos e formas originais. Nesse ponto, identificamos uma clara paridade com o discurso de Kayser (2003), que nos aponta uma estruturação do grotesco a partir da hipérbole das formas, que aparece em Hijikata nos movimentos exagerados e distorcidos do corpo. Essa exageração do movimento acarreta um deslocamento no sentido da ação, que se descaracteriza e se transforma em absurdo. A vida autônoma das partes do corpo também é um ponto observado pelo autor, que aponta no contraste agudo gerado por essa inesperada independência corporal uma aniquilação da ordem natural das coisas.

Para nós, o *corpo em crise* apresentado por Hijikata oferece, portanto, uma série de correspondências com a noção de corpo grotesco apontada por Bakhtin e Kayser, além de se configurar como elemento central da operação das imagens cênicas em seus trabalhos. A análise de um trabalho específico de sua carreira torna perceptível e objetiva a maneira como essa operação ocorre, explicitando a relação da dança com a conformação desse corpo grotesco. *A revolta da carne ou Tatsumi Hijikata e os japoneses* é o espetáculo eleito para nossa análise, considerado como um dos mais significativos da carreira desse intérprete e coreógrafo e seu último solo como bailarino.

3.3 A revolta da carne ou Tatsumi Hijikata e os japoneses: grotesco encarnado

Em *Hijikata Tatsumi to nihonjin: nikutai no hanran*, traduzido como *A revolta da carne ou Tatsumi Hijikata e os japoneses*, podemos identificar uma série de apontamentos diretos sobre a questão do grotesco. Nesse espetáculo, há um resgate radical das ideias de seu autor e intérprete sobre o corpo, que volta a se questionar sobre o significado de ser japonês num mundo tão internacionalizado e num Japão já tão descaracterizado pelo domínio

⁴. Endo afirma que “é como se cada parte do corpo falasse uma língua diferente: o pé direito fala português, o esquerdo, espanhol, as mãos falam em alemão, a cabeça em japonês... Todos falam ao mesmo tempo e não têm objetivo de se entender nem de se comunicar” (Anotações do curso *Butoh-ma*, ministrado por Tadashi Endo, no Sesc-Consolação, São Paulo, 2005).

americano. Como o próprio título do espetáculo já evidencia, Hijikata coloca-se diante de seus conterrâneos para implementar uma discussão sobre o *corpo japonês*.

Realizado em outubro de 1968, com apenas duas apresentações abertas ao público, esse é o espetáculo considerado marco na carreira de Hijikata, um verdadeiro divisor de águas, marcado pela revisão de alguns dos principais temas e procedimentos do butô. Relata Aslan (2002) que nesse período, o butô já era conhecido em grande parte do mundo ocidental e o bailarino e coreógrafo questionava-se então sobre as raízes desse pensamento artístico; entendemos ser uma tentativa de resgatar as idéias que originaram sua *dança das trevas* e que, a essa altura, já apareciam misturadas indiscriminadamente com influências diversas vindas do Ocidente, diluindo a força inicial de sua busca por um *corpo japonês*. É a partir desse trabalho que ocorre uma revisão – e um consequente abandono – das referências ocidentais. Hijikata abdica até mesmo do apoio da literatura europeia em suas composições cênicas, que fora uma influência preponderante na primeira fase de sua carreira, quando o bailarino e coreógrafo guardava em Lautréamont, Sade, Artaud e Genet uma relevante fonte de inspiração. É a partir de *A revolta da carne* que Hijikata passa a se dedicar exclusivamente ao corpo como material e matéria de suas investigações.

São poucas as imagens que restaram desse espetáculo, que pode ser considerado como um verdadeiro “acontecimento” no campo das artes performáticas. Através do filme em 8 mm de Hiroshi Nakamura, que recorta uma parte da apresentação – sob o título de *Procissão do rei cretino* –, do testemunho do cenógrafo Natsuyuki Nakanishi e de algumas fotos, podemos ter uma idéia das imagens apresentadas nesse espetáculo (KUNIYOSHI, 2002, p. 129). Numa rápida pesquisa na internet, também podemos encontrar algumas imagens em vídeo⁵ e algumas fotografias⁶ que, apesar da desconexão entre os trechos e a baixa qualidade das imagens, proporcionam alguma aproximação com a obra ora em análise. A Figura 15 apresenta o cartaz do espetáculo (com arte de Tadanori Yokoo e fotos de Eikô Hosoe).

⁵ Trecho do espetáculo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=dANmcbepNdY>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

⁶ Disponível em: <<http://eee.uci.edu/> e <www.ifa.de/galerien/butoh/dbibliografie.htm>. Acesso em: 10 jan. 2007.

Figura 15 - Cartaz do espetáculo *A revolta da carne ou Tatsumi Hijikata e os japoneses*

Em *A revolta da carne* temos a utilização de praticamente todos os dispositivos convencionais de encenação: cenários, figurinos (que são trocados em cena), sonoplastia, adereços, personagens, etc. Diferentemente de outras obras, nas quais o artista insiste no abandono de qualquer tipo de “adorno” exterior, mantendo seu foco exclusivamente no corpo em cena, nesse espetáculo existe uma ampla utilização dos recursos cênicos, ainda que o corpo permaneça no centro da encenação. Mesmo a coreografia parece flertar com os modos e formas da dança ocidental, aparecendo trechos inteiros em que movimentos e posturas típicos do balé moderno são agregados à coreografia. Claro que essa adesão às formas da dança moderna ocidental não é nenhum acidente; tampouco se pode afirmar que se trate de uma crítica direta a este ou àquele modo de produção artística. Hijikata parece simplesmente afirmar toda a experiência de sua vida – tanto artística quanto pessoal – nas imagens desse espetáculo.

O criador e intérprete se preparou durante cerca de um ano para a realização dessa obra. Nesse período, mantinha um intenso treinamento corporal, para que seu corpo permanecesse magro e a musculatura rígida e definida. Alimentava-se basicamente de leite e derivados de soja e bronzeava sua pele artificialmente usando lâmpadas elétricas. Todo esse preparo era vinculado a uma idéia de ritual e sacrifício do corpo. Greiner observa que para artistas como Hijikata e Yukio Mishima, que fazem de seus próprios corpos uma extensão de suas obras, a morte é entendida como o final de um processo estético (GREINER, 1998, p. 26). Como lhe era característico, seu corpo aparecia sempre reinventado a cada novo trabalho; nesse caso, não seria diferente. Além da transformação física, Hijikata também afirmava uma metamorfose psicológica e espiritual proporcionada pelo período de intenso preparo corporal, do qual deveria surgir um corpo “novo”, eternamente em reconstrução, em metamorfose, evolução, movimento: na carne do intérprete, as marcas desse estado de eterna transitoriedade. Esse movimento de perene transformação acaba por denotar também um sentido de profunda alteridade, uma vez que o corpo não se fixa materialmente sobre qualquer forma determinada, se reinventando a cada nova experiência. E é através do rígido treinamento corporal que Hijikata parece afirmar um corpo que está sempre aberto, indistinto do lugar onde está e em constante transformação, que pode ser homem ou mulher (ou mesmo uma mistura: homem-mulher), jovem ou velho, paisagem, sujeito ou objeto. Ou seja, é criado um corpo eminentemente grotesco, seguindo os apontamentos estruturais de Mikhail Bakhtin (1987), que reconhece o corpo grotesco na alteridade das formas, que podem transitar entre as diferentes idades do homem, na hibridização entre masculino e feminino e na impossibilidade de separação entre o sujeito e o lugar. Tudo a um só tempo, materializado/encarnado num mesmo corpo, apagando as diferenças e assumindo essa instabilidade como princípio de funcionamento.

A encenação inicia-se com uma maquete de um avião que sobrevoa a plateia com um barulho ensurdecedor. Do fundo da sala, surge Hijikata, sobre uma espécie de andor coberto por um véu, carregado por um cortejo de amigos do coreógrafo e bailarino. Ele veste um quimono simples, sem adornos, com os cabelos presos; parece despertar suavemente, conforme o grupo desenvolve uma trajetória até o centro do palco. Durante a encenação, o intérprete parece se metamorfosear em diversas figuras, através de uma troca sucessiva de figurinos e da transformação radical de seus movimentos. Testemunhas afirmam que ele parecia rejuvenescer no decorrer da encenação (KUNIYOSHI, 2002), numa inversão da

perspectiva temporal, que sugere uma alteração da linha do tempo: de linear – a correr sempre e inexoravelmente para frente –, para um tempo cíclico, que dá voltas sobre si mesmo, retornando aos mesmos pontos. Como nos aponta Bakhtin (1987), essa inversão da linha temporal provoca um deslocamento também do entendimento de indivíduo, que desarticula a noção de isolamento e implementa uma visão de sujeito cósmico e universal, indissociavelmente ligado ao mundo que o cerca.

Num dado momento, o intérprete aparece trajado com um exuberante vestido vermelho-encarnado, composto de uma enorme saia rodada, dividida em duas partes, de modo que a virilha e os músculos das pernas ficavam visíveis para os espectadores, criando uma figura de estranha alteridade: masculino e feminino no mesmo corpo (Fig. 16). Ele dança agilmente pelo palco, numa atitude provocativa, com movimentos amplos que agitam a longa saia, criando uma imagem a um só tempo brutal e lírica. É coroado rei e inicia uma encenação ritual, com a celebração do casamento do Rei Cretino. A noiva é o próprio Rei. Não há limites entre o sujeito e o outro, todos os corpos ocupam o mesmo lugar, tanto espacial quanto poeticamente.

Numa das extremidades do palco havia um cesto, onde se podia avistar um coelho vivo, estendido como um porco sobre uma cama infantil. Em outra parte, uma série de painéis espelhados de cobre amarelado, dispostos lado a lado, com um sistema de que permitia a rotação em seus próprios eixos. Noutro canto, um piano branco, no qual é tocada a *Rapsódia húngara*, de Liszt. Uma galinha viva também compunha o cenário. Hijikata evoluía entre os painéis espelhados, de forma a provocar uma certa confusão entre seu próprio corpo e as imagens refletidas nos painéis. Com um gesto brusco, se livrava da saia e mudava seu figurino em cena, passando para um vestido feminino mais simples (Fig. 17), usado com um chapéu extravagante e longas luvas de borracha (semelhantes às usadas pelos lixeiros de Tóquio).

Figura 16 - Foto-montagem: *Revolta da carne*

Figura 17 - *Revolta da carne*

A galinha era imolada em cena aberta. Ao ser esganada, seu sangue respingava no corpo do bailarino e coreógrafo; os movimentos convulsivos de sua agonia ganhavam um espaço privilegiado na ação. Tal imagem, chocante e arrebatadora, já havia aparecido anteriormente, surgindo aqui quase como uma retomada de antigos questionamentos. Em *Kinjiki*, era Yoshito Ono quem desenvolvia essa mesma ação. Gôda Nario, crítico de arte japonês, concluiu que a evolução do butô na segunda metade da década de sessenta está

intrinsecamente ligada a um movimento de “volta às origens” (KUNIYOSHI, 2002) e isso pode ser claramente observado na retomada da imagem do sacrifício da galinha, presente na primeira obra do *ankoku butô*. A imagem da galinha também remete a uma sensação de familiaridade: é um animal doméstico, muito presente no dia-a-dia de Hijikata durante sua infância e aparece aqui como resgate de uma comunhão com a terra. O mesmo gesto de esganar também é o de acariciar uma lembrança materializada no animal. É um ritual de amor. O grande paradoxo reside na necessidade de destruir completamente o outro, como afirmação desse amor: a morte como símbolo da vida; as trevas como símbolo da luz. É uma perspectiva que inverte a polaridade dos opostos, revelando numa mesma figura os extremos do ciclo da vida: nascimento, crescimento, morte e renascimento, revelados numa única imagem. (Ibidem).

Num outro momento, suas pernas e punhos eram atados às pontas de cordas e estendido horizontalmente sobre o palco (Figs. 16 e 18). Essas cordas eram ligadas a um dispositivo que içava seu corpo estirado sobre a plateia; ele parecia contorcer-se enfurecidamente; ao mesmo tempo, sua figura parecia ser completamente vulnerável, indefesa. Em seguida, o dispositivo descia seu corpo até o chão, onde era libertado das cordas por seus amigos e pelo público. Seu corpo era sacrificado para mostrar o caminho de volta ao corpo japonês.

Ao final, já despido de todos os artifícios, aparecia quase nu, usando apenas um tapassexo ornado por um grande falo ereto e dourado (Fig. 19). Sua imagem se assemelha à clássica figura do Cristo crucificado. Mais uma vez, se reafirma o ato sacrificial do corpo, através de uma sobreposição grotesca das imagens, em que o baixo corporal (sexo, ventre, e entranhas) está em franca evidência e em oposição às partes altas e “sublimes” do corpo (a cabeça, as mãos, o seio), invertendo valores sociais canônicos. A sexualidade aparece vinculada a um forte sentido de materialidade, retomando a importância da vida corporal apontada por Bakhtin, que afirmava uma transferência ao plano corporal e material (vinculado à terra como símbolo de fecundidade) de tudo o que é elevado, ideal e abstrato (BAKHTIN, 1987, p. 17).

Figura 18 - Hijikata suspenso sobre a plateia em *Revolta da carne*

A metamorfose é a chave dessa encenação. A rápida transição entre uma figura e outra e a disparidade das imagens apresentadas, que são justapostas numa articulação que evidencia os contrastes e subverte a ordem natural, criam uma operação eminentemente grotesca das imagens. Não somente as imagens isoladamente são grotescas – masculino e feminino no mesmo corpo (Figs. 20 e 21), a morte da galinha, etc. – como também sua organização. A encenação não se empenha em narrar uma história ou em localizar um indivíduo particular, desbaratando qualquer possibilidade de estabelecimento de uma ordenação lógica. O espectador é obrigado a colar os cacos de imagens para encontrar seu sentido oculto – mais ou menos da mesma maneira que Meyerhold (1992b) afirmava a operação grotesca, quando defendia o desenvolvimento de uma encenação que fosse capaz de “capturar” o espectador e estimulá-lo a tomar parte da cena de uma forma ativa e objetiva. Da mesma forma, Bakhtin (1987) nos aponta a metamorfose também como chave para a imagem grotesca, na qual a alteridade, o movimento e a instabilidade pulverizam os limites entre o sujeito e o mundo. A justaposição de imagens cria a impossibilidade de uma trajetória linear para a encenação como um todo, obrigando o espectador a envolver-se e participar do acontecimento cênico de uma maneira peculiar. Ainda que não possamos afirmar uma paridade imediata com os objetivos de Meyerhold – que vê no deslocamento de sentido provocado pela operação

grotesca uma possibilidade de aproximar o espectador da encenação – temos também neste caso uma atitude provocativa do coreógrafo e intérprete em relação ao público. A escolha estética do grotesco não aparece deslocada, sem um propósito poético bem definido. Hijikata oferece nos anacronismos provocados pela operação grotesca uma *outra* visão do corpo, da vida e do cotidiano, arrastando seu espectador para os limites de sua participação dentro do espetáculo.

Figura 19 - *Revolta da carne*

Figura 20 - *Revolta da carne*

Ainda que outros elementos da encenação colaborem para a conformação da imagem grotesca – cenários, figurinos, sonoplastia –, é no corpo em movimento que se evidencia a metamorfose, o alheamento, o apagamento de fronteiras entre o sujeito e o mundo, a hipérbole das formas e os contrastes, que são as características formais do grotesco apontadas por Kayser (2003) e Bakhtin (1987). É no corpo em movimento, na dança que “brota” da carne, que temos a operação grotesca. Hijikata costumava definir a *expressão* como uma espécie de

secreção (apud GREINER, 2005) produzida por um corpo destituído de intenção ou vontade, que ocorre de uma forma compulsória, como se houvesse um “derramamento de si mesmo” (GREINER, 2005, p. 5). Dessa forma, o corpo e sua expressão tornam-se indistintos um do outro e não podem ser considerados como simples *instrumento* da ação. O corpo é a ação: o corpo é a dança. E como tal, não pode ser considerado de outra forma que não como *processo*. Da impossibilidade de uma expressão isolada e autoexistente, emerge um corpo que carrega várias das características atribuídas ao fenômeno grotesco por Bakhtin (1987) e Kayser (2003), que vislumbram um corpo inacabado, perecível, indistinto do lugar onde está, aberto às interferências exteriores e que guarda uma individualidade ambivalente – pois ao mesmo tempo em que não propõe uma visão de indivíduo como algo monolítico e centralizador, assimila todas as suas particularidades e o encara como absolutamente singular.

O *corpo em crise* que aparece no centro da encenação de Hijikata como o elemento organizador da ação/coreografia – e, conseqüentemente, de todas as imagens de suas obras, já que o corpo está no centro dessa encenação – apresenta uma paridade singular com as características determinantes do fenômeno grotesco, tal qual o apresentado por Bakhtin (1987) e Kayser (2003). Temos o apagamento das fronteiras entre corpo e mundo, o incessante movimento que evidencia o ciclo da vida (nascimento, desenvolvimento, morte e renascimento), uma forte ligação com a terra como símbolo de fecundidade (presente no resgate poético do corpo dos lavradores de Tohokû), a vida corporal focalizada nas partes baixas do corpo e um forte senso de materialidade, que são as principais características estruturais do grotesco apontadas por Bakhtin. Tomando o estudo de Kayser como um raciocínio complementar ao apresentado por Bakhtin, temos os contrastes agudos (claramente visíveis no *besimi kata*, por exemplo), as fantasmagorias (Hijikata costumava dizer que os mortos têm sua própria “vida” e que são eles os seus verdadeiros “professores de butô”) (ASLAN, 2002, p. 68), o sobrenatural, a hipérbole das formas, a perspectiva sombria da realidade, a aniquilação de qualquer ordem natural, o deslocamento de sentido, o alheamento do sujeito e a perspectiva “coisa” que atribui um valor ao corpo igual ao de qualquer outro objeto inanimado. E todos esses dados, que são considerados a base estrutural do grotesco como fenômeno estético, podem ser observados na obra de Hijikata. Podemos afirmar, portanto, uma operação grotesca das imagens cênicas que ocorre como resultante de um processo de investigação e criação que toma o corpo como ponto de partida e chegada na obra.

Em *A revolta da carne*, o grotesco não aparece apenas nas formas, mas encarnado poeticamente nos músculos e entranhas do corpo, que é purificado pelo sacrifício e transformado em poesia no espaço.

Figura 21 - *Revolta da carne*

CAPÍTULO 4 – O GROTESCO COMO PROPOSIÇÃO TÉCNICO-POÉTICO-ESTÉTICA

“(…) o grotesco é uma das possibilidades de ser exato. (...) É uma estilização extrema, uma concentração súbita, e nisso está em condições de captar as questões da atualidade e mesmo nossa época, sem ser peça de tese ou reportagem.”

(Friederich Dürrenmatt, 1966).

4.1 Grotesco e dança: crítica e crise

O grotesco como operador e mediador da cena: poéticas abordadas

No percurso descrito por esta pesquisa, observamos o grotesco como operador e mediador da cena e os procedimentos formais de criação – no sentido de sua construção – implicados na realização de tal operação, através das experiências poético-estéticas de V. E. Meyerhold e de T. Hijikata.

Pudemos avaliar, portanto, ao menos duas formas distintas de articulação da operação grotesca em cena. No caso de Meyerhold, o tema do grotesco assume uma posição privilegiada, tanto em termos do próprio ato criativo, quanto na orientação do discurso teórico do próprio encenador. No âmbito da poética meyerholdiana, o grotesco apresenta dois fluxos distintos: por um lado, assume o papel de *finalidade*, por outro, o de *meio*. *Finalidade* porque, para o encenador russo, a operação grotesca é um objetivo a ser alcançado; é onde quer chegar com sua encenação, em termos estéticos (MEYERHOLD, 2009, no prelo). E é também *meio*, pois o grotesco assume o caráter de *procedimento* técnico, através do qual a encenação é construída. Para nós, o grotesco meyerholdiano é o procedimento através do qual a encenação torna-se capaz de assumir um caráter crítico, fazendo do chamado *corpo grotesco* a materialização viva dessa crítica.

Na obra de T. Hijikata, observamos um tipo distinto de articulação de discurso artístico. Como já mencionado, o bailarino e coreógrafo japonês nem mesmo chega tocar no

termo *grotesco*, em função de uma incompatibilidade cultural, que não favorece o mesmo tipo de abordagem direta que encontramos no caso meyerholdiano. Contudo, fica claro que sua *dança das trevas* se ocupa da materialização de conteúdos impalpáveis, sejam eles metafóricos ou psicológicos, através do movimento do corpo e de sua indefectível materialidade. No lugar do termo *corpo grotesco*, como observamos no caso de Meyerhold, encontramos um outro, análogo a esse primeiro: *corpo em crise*, expressão que surpreendentemente revela paridades importantes com o primeiro termo.

Foi a partir do termo *corpo em crise*, do *butô* de Hijikata, que chegamos ao termo *corpo crítico*, que parece adequado à experiência meyerholdiana, pois confere ao corpo grotesco a propriedade de deslocar o foco do espectador a todo momento, transformando a audiência em pólo criador da cena, a partir de uma articulação eminentemente crítica.

Sem tentar qualquer tipo de aproximação ou de comparação entre as obras desses dois artistas, encontramos alguns pontos comuns, relevantes demais para serem negligenciados: tanto Meyerhold quanto Hijikata destacam o *processo* de criação como um fator preponderante em suas obras; os dois parecem buscar uma encenação que materialize, através do artifício, conteúdos impalpáveis; ambos centralizam no intérprete (seu corpo e sua materialidade) seus processos de criação e procuram o estabelecimento de uma relação com a plateia que vai além da mera sujeição entre observador e observado. Em ambos, o grotesco como operador da cena aparece ligado a uma articulação crítica, que coloca o espectador como coautor da ação dramática.

Ainda que as experiências de Hijikata e Meyerhold inscrevam-se em contextos extremamente diversos, ambas carregam em si alguns dos principais caracteres da arte moderna que, entre outras tantas problematizações possíveis, confrontam o antigo e o novo, os modelos canônicos com o inovador e inusitado das formas. Há nas obras desses dois artistas um impulso de romper com as formas pré-estabelecidas de uma maneira bastante peculiar, encontrando na manutenção de uma tradição ancestral a possibilidade de transgredir as práticas vigentes.

Tanto o encenador russo quanto o bailarino e coreógrafo japonês têm na transgressão dos modelos canônicos da arte um foco importante em suas articulações poéticas, o que

coincide justamente com uma das características fundamentais do próprio fenômeno grotesco, que busca por um desbaratamento das formas seguras e reconhecíveis da realidade. Ambos encontram no diálogo-fricção entre tradição e ruptura da tradição uma forma determinante de articulação de seus procedimentos de criação.

Apresentando um resgate pontual de questões contidas em suas respectivas tradições culturais, em relação-fricção com os contextos históricos e culturais em que estavam inseridos, os dois artistas parecem apontar caminhos semelhantes na articulação da obra de arte. Em ambos, podemos observar um sentido de comunhão com a terra como uma alegoria da fertilidade e renovação, manifestos juntamente com um outro sentido antagônico, ligado ao esfacelamento da identidade e da individualidade: o riso e o terror, a beleza e a feiúra, o eu e o outro presentes numa mesma imagem. As formas são hiperbólicas e organizadas sob uma *outra* ordem, gerando o alheamento do sujeito (nesse caso, do espectador) nas duas experiências.

Embora existam diferenças práticas entre os processos de composição/construção da obra, podemos notar nos trabalhos desses dois artistas uma articulação que evade as fronteiras entre os diversos campos artísticos; em ambos os casos, tratamos de artistas que não entendem as diversas disciplinas da arte como campos estanques, mas como partes que compõem a totalidade do espetáculo. Analogamente, observamos o grotesco e seus princípios estruturais impregnados no pensamento poético e estético desses dois artistas, uma vez que é um fenômeno em que a mistura de domínios é uma das principais características.

Há ainda outros traços comuns que podemos observar nas obras de Meyerhold e Hijikata: os limites entre tragédia, comédia e tragicomédia se apresentam borrados; o corpo está no centro corolário da criação e a materialidade das imagens aparece como um traço determinante. Nos dois casos, o grotesco como operador das imagens cênicas é manifesto e compõe o traço inconfundível de seus criadores e criaturas; frequentemente vemos o nome do encenador russo associado ao tema do grotesco (como é o caso da citação de Pavis acima). No caso de Hijikata, qualquer um que observe as imagens violentas e sutis de sua *dança das trevas* é capaz de dizer (mesmo que irrefletidamente) “isso é grotesco”.

O grotesco aparece como o artifício materializado, corporificado, encarnado, a marca que postula e evidencia a construção artificial na obra de arte, diferenciando pontualmente os campos da arte e da realidade. Em Meyerhold e Hijikata, a representação grotesca não se preocupa em se fazer factível, no sentido da verossimilhança realista, ainda que se mantenha fortemente ligada à realidade, em função de seu caráter material; pelo contrário, numa encenação que leve em conta a operação grotesca de suas imagens, vemos sempre evidentes os artifícios poéticos e estéticos que participam de sua composição.

Patrice Pavis (2003, p. 189) aponta que o grotesco “firma a existência das coisas, criticando-as”, o que reafirma o vínculo entre o artifício e a crítica, que podemos ver através dos exemplos que encontramos nas obras de Hijikata e Meyerhold. Ainda segundo o autor, o grotesco não pode ser considerado como um simples efeito de estilo, pois é uma operação que engloba toda a encenação de uma maneira particular. Nesse ponto, Pavis aborda a questão do *estranhamento* do teatro épico de Bertold Brecht como um paralelo a essa abordagem, uma vez que ele, como recurso da encenação, igualmente abrange toda a compreensão do espetáculo (Ibidem).

Ainda que essa relação entre *grotesco* e *estranhamento* – no sentido brechtiano do termo – não seja objetivamente abordada em nenhum dos materiais selecionados de nossa bibliografia, podemos reconhecer que a cena que tem o grotesco como operador fundamental invariavelmente provoca um efeito de *estranhamento*, ou seja, de desagregação dos significados objetivos e dismantelamento da realidade, num sentido semelhante ao observado na cena brechtiana. Também parece importante observar que o próprio termo *estranhamento*, amplamente relacionado aos estudos sobre o dramaturgo e encenador alemão, apareceu pela primeira vez nos estudos sobre a cena de Meyerhold (1975) e foi posteriormente absorvido e trabalhado por Brecht. Para nós, esse efeito de estranhamento é o que Kayser identifica como o *alheamento* da realidade, agora aplicado à encenação.

O grotesco como operador provoca um deslocamento constante de sentido, um *estranhamento* que leva o espectador a uma incessante troca de posição em relação à cena e que, da mesma forma como na encenação do diretor e autor alemão, cria um ambiente propício à crítica e ao debate dialético, tornando-se também *mediador* da relação entre palco e plateia.

Considerando os apontamentos estruturais sobre o grotesco como fenômeno apresentados no primeiro capítulo deste estudo, nos deparamos com uma perspectiva estética que favorece uma apreciação das imagens *do* e *no* corpo. Isso porque pudemos concluir que o grotesco, em sua essência, revela o fluxo incessante da vida, através da sobreposição dos opostos, sem polarizar suas relações. O que fica evidente é o *movimento*, que aparece como chave para uma observação do grotesco, sobretudo na perspectiva da cena.

O corpo passa a ser o lugar privilegiado da imagem grotesca, pois é nele que estão contidas as diversas formas de revelação de tais imagens. O corpo do intérprete em movimento na cena é, portanto, uma síntese poética do conceito de grotesco.

Obviamente que não se trata de qualquer corpo em qualquer movimento. É necessário que se destaque, em primeiro lugar, uma noção peculiar de corpo. Pois não se trata aqui de um corpo particularizado, acabado, fechado em si mesmo e meramente formal – no sentido de oposição a um conteúdo específico. O corpo grotesco é, ao contrário, universal, ligado indissolivelmente ao espaço (mesmo num sentido cósmico) e ao outro, sempre em relação. E se considerarmos o *corpo em crise* do butô, temos corroborada essa noção de desbaratamento do sujeito como identidade finita e particularizada, uma vez que o *corpo em crise* (como observado no terceiro capítulo deste estudo) cria justamente uma tensão contrária, que transforma o indivíduo em “todo-homem” ou “toda-mulher”. É um corpo eternamente inacabado, sempre prestes a se completar no contato, naquilo que o cerca e que, na luta interminável entre os contrários, revela o conflito do ser/personagem.

Nessas experiências, diferentemente de uma perspectiva tradicional, não consideramos o *corpo* como um *instrumento*, por meio do qual a encenação se estrutura. O conceito de *corpo* que parece melhor se adequar às inquietações desses criadores é o que entende o corpo como *ambiente de trânsito de informações* (KATZ, 2005), ou seja, nem forma nem conteúdo, o corpo é chave da própria experiência, é imagem e mensagem, espaço e idéia.

Fica evidente que a relação poética e estética estabelecida, tanto por Meyerhold quanto por Hijikata, com o movimento em cena não se direciona para a reprodução das ações reais, mas segue no sentido oposto: da revelação do que é impalpável, imaterial. Logo, tratamos de uma espécie particular do movimento, que privilegia uma articulação através da estilização da

imagem cênica, não da reprodução. O espaço metafórico do movimento, que é revelado através de qualidades objetivas (peso, intensidade, velocidade, etc.), torna-se tão importante quanto a descrição objetiva das ações em cena. E, através da materialidade do movimento, podemos conferir qualidades subjetivas às ações em cena.

Partindo do princípio de que o grotesco encontra no movimento em si um de seus mais ricos campos de articulação, essa diferenciação entre o caráter mimético e o caráter estilizado do movimento parece bastante pertinente. Pois o grotesco parece privilegiar o movimento que apresenta um nível de elaboração e estilização que favoreça o reconhecimento do artifício, ou seja, daqueles que revelem em si a diferença entre o espontâneo e o artisticamente construído, privilegiando este segundo. Logo, seria absurdo afirmar que todo movimento em cena é capaz de revelar o grotesco. Por outro lado, no fluxo sempre ambivalente que é característico do grotesco, é justo afirmar que o grotesco se revela através do movimento.

Ora, tratamos, portanto, de imagens *criadas artisticamente*, elaboradas, ou, como nos aponta Patrice Pavis (2003), imagens “retrabalhadas”. A síntese e a estilização são praticamente obrigatórias para a elaboração da imagem grotesca. Nesse sentido é que se evidencia a diferença fundamental entre a realidade objetiva e a criação artística. Em outras palavras, podemos afirmar que o corpo que descrevemos está sempre empenhado no artifício.

A partir desse ponto, nos aproximamos definitivamente dos questionamentos fundamentais desta pesquisa: Como se desenvolve a operação grotesca a partir do corpo em cena? A dança – na condição de procedimento formal de criação da cena – pode ser considerada como um elemento articulador da operação grotesca?

Deparamo-nos ainda com um outro questionamento, que gera novos desdobramentos: O que é dança? Ou, mais especificamente, qual é o nosso foco no entendimento sobre a dança? No estudo realizado por Paul Boucier (2006), no qual encontramos uma descrição do movimento evolutivo da dança no Ocidente, podemos notar que, assim como qualquer um dos campos da arte, a dança sofre uma permutação de seus significados e procedimentos conforme cada momento histórico. A história da dança se inicia com a dança ritual pré-histórica e se desenvolve até a atualidade, na qual identifica uma hibridização – tanto em termos de processo de criação quanto no sentido da realização formal da encenação – da

dança com outros campos do desenvolvimento artístico. Contudo, podemos reconhecer alguns traços persistentes no decorrer dos séculos: a estilização e a codificação do movimento.

A chave para nosso questionamento sobre a dança parece residir justamente nas obras e idéias dos dois artistas eleitos para nossa análise, Hijikata e Meyerhold. É no contexto de suas experiências poético-estéticas que residem as afirmações específicas sobre a dança que buscamos.

Ainda que nem Hijikata nem Meyerhold tenham empenhado esforços no sentido de teorizar sobre uma estruturação formal do conceito de dança, podemos observar em suas experiências artísticas a existência de alguns pontos fundamentais sobre o assunto. Hijikata aponta uma perspectiva muito particular, a partir da afirmação de sua *dança das trevas*; para ele, a dança aparece como materialização daquilo que não pode ser visto ou tocado, fazendo do corpo em cena “uma metáfora da alma” (BOGÉA, 2002). Ainda que fosse bastante familiarizado com o vocabulário convencional da dança – no sentido da estruturação coreográfica –, o coreógrafo e bailarino japonês busca transcender as estruturas preconcebidas, partindo em busca de outros parâmetros de composição. A coreografia em Hijikata deixa de ser uma forma de fixação de uma partitura para tornar-se *fisicalização* do invisível. A partir daí, podemos concluir que a dança é, em Hijikata, tanto um método de composição formal da encenação, quanto a *encarnação* em si dessa encenação.

Já no caso de Meyerhold, devemos considerar, em primeiro lugar, que se trata de um artista com uma ampla formação cultural. Era um profundo conhecedor de música – ele sabia tocar diversos instrumentos e tinha uma particular aptidão para a rítmica – e orientou diversos de seus estudos sobre interpretação defendendo que o ator deveria dominar as artes musicais, em reconhecimento do caráter interdisciplinar do trabalho do ator. Também era conhecido por seus vastos conhecimentos sobre literatura e artes plásticas, além de ter acompanhado de perto a revolução ocorrida na dança clássica na Rússia, a partir de Diaghlev. Maria Thais Lima Santos destaca o vínculo entre a dança e o processo de criação do teatro meyerholdiano:

A dança, vista por ele como a principal fonte do teatro, não era uma expressão distinta e, sim, integrada na própria linguagem cênica. (...) O papel reservado por Meyerhold à linguagem do corpo não foi secundário, ao contrário, o caráter artificial do movimento, a essência rítmica e sua base ornamental a tornaram imprescindível como veículo dos sentidos mais elevados da obra. (SANTOS, 2002, p. 106).

Para a autora, a noção de *ator dançarino* não corresponde simplesmente à idéia de um ator que dança em cena, mas descreve os princípios poéticos e estéticos da criação do ator meyerholdiano. Maria Thais aponta ainda que o *ator dançarino* faz parte de uma noção polifônica do intérprete, que se completa com o *ator músico* e o *ator artista plástico*.

Outra paridade importante observada entre os dois artistas é o fato de que ambos não admitem uma divisão estanque entre as diversas disciplinas artísticas. Para Meyerhold e Hijikata, não há uma distinção entre dança e teatro, ambos são partes integrantes da encenação. No lugar de um raciocínio fragmentado sobre a criação teatral, existe uma postura que assume um caráter interdisciplinar, contaminado e autofecundante.

Portanto, tratamos de uma definição que compreende a dança como *meio* e como *finalidade* ao mesmo tempo; a dança é tanto o processo de criação e de articulação do pensamento cênico, quanto resultante formal desse processo. Dança é o movimento ornamental, artificialmente construído, é o movimento da vida metaforizado artisticamente no corpo de quem dança.

Ao final, podemos indagar ainda: Pode a dança conter uma espécie de “arquitetura” corporal do grotesco?

E como não poderia deixar de ser, pois tratamos do grotesco, conceito ambivalente por natureza, a resposta é dupla: sim e não. Sim porque nos parece que, a partir das experiências cênicas analisadas, podemos concluir que a dança, como organização formal do movimento cênico, carrega em si um caráter tanto ligado à estilização quanto à síntese, características fundamentais do grotesco. Através dela a encenação se torna capaz de materializar a metáfora, mantendo sempre uma dupla relação com a realidade objetiva: por um lado, a irrevogável materialidade e, por outro, o artifício. Também a relação com o espectador se transforma num jogo – como nos aponta Meyerhold –, no qual ele é parte criadora da encenação, uma vez que a dança permite uma oscilação constante entre a ação objetiva e os conteúdos imateriais contidos nessa ação. Como no exemplo de Hijikata, a dança pode ser o movimento objetivo que materializa a subjetividade total da alma humana.

E por que a resposta para nosso questionamento também é negativa? Justamente por sua natureza “líquida”, caracterizada pelo eterno movimento e fluxo, o grotesco não pode ser submetido a uma análise “arquitetural”, na qual podemos reconstituir as partes independentemente. Pensá-lo através de uma espécie de arquitetura, na qual podemos identificar seus elementos constituintes, só é uma tarefa cabível no âmbito de uma análise teórica como esta. Na prática – e mais ainda na prática artística e criativa –, o grotesco possui uma arquitetura capaz de ser materializada somente por nossa imaginação.

REFERÊNCIAS

ASLAN, Odette. Du butô masculin au féminin: Hijikata, Ôno, Ashikawa, Kasai, Ishii, Nakajima, Takai. In: ASLAN, Odette; PICON-VALLIN, Beatrice (Orgs.). *Butô(s)*. Paris: CNRS, 2002.

ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*. Paris: Fayard, 1998.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AOKI, Shoiti. *Fruits*. Londres: Phaidon Press, 2001.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

BAKHTIN, Mikhail. Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rebelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, Campinas, 1995.

BARROS, Diana Luz Pessoas de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BERDIÁEV, Nicolai. Vontade de vida e vontade de cultura. In: CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (Org.). *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Associação Cultural Humanitas, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BOGÉA, Inês; LUISI, Emilio. *Kazuo Ohno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BONFITTO JUNIOR, Matteo. *A pregnancy do vazio*. 1994. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 1994. Orientação do Prof. Dr. Jacó Guinsburg.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BUTOH and Tatsumi Hijikata. *TDR: The Drama Review*, New York, University and the Massachusetts Institute of Technology, v. 44, n. 3, Spring 2000.

CAMPOS, Augusto. *A música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARREIRA, André; NASPOLINI, Marisa (Orgs.). *Meyerhold: experimentalismo e vanguarda*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2007.

CAVALIERE, Arlete. *O Inspetor Geral de Gogol/Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Estudos/Teatro, 151).

CHAVES, Yedda Carvalho. *A biomecânica como princípio constitutivo da arte do ator*. 2001. 201 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo. São Paulo, 2001. Orientação do Prof. Dr. Fausto Fuser.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. 5. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 3.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRALEIGH, Sondra Horton. *Dancing into darkness: Butoh, Zen, and Japan*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1999.

GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami, cena e pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva; Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

GREINER, Christiane. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.

_____. *O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi*. 2005. Disponível em: <www.japonartescenicas.org/estudiosjaponeses/articulos/ankokubutoh.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2009.

_____. A diáspora do corpo em crise: do teatro japonês aos novos processos de comunicação do ator contemporâneo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, n. 2, 2002.

_____. *O teatro Nô e o ocidente*. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. *O útero do tempo*. Palestra relacionada ao espetáculo de butô *Tabi*, de Emilie Sugai, ministrada no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2004. VHS.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HORMIGÓN, Juan Antonio (Ed.). *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de Espana (ADEE), 1992.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KUNIYOSHI, Kazuko. Repenser la dance des ténèbres. In: ASLAN, Odette; PICON-VALLIN, Beatrice (Orgs.). *Butô(s)*. Paris: CNRS, 2002.

LABAN, Rudolph von. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo; Campinas: Educ; Mercado das Letras, 2002.

_____; _____. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

LEACH, Robert. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. (Directors in Perspective Series).

LEWIN, Moshe. *O século soviético*. Rio de Janeiro: Record 2007.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice, O olho e o espírito. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2004.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievitch. *Écrits sur le théâtre: 1917-1929*. Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: La Cite-L'Age d'Homme, 1975. v. 2.

_____. *Écrits sur le théâtre: 1930-1936*. Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: La Cite-L'Age d'Homme, 1980. v. 3.

_____. La dama de las camelias. In: HORMIGÓN, Juan Antonio (Ed.). *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de Espana (ADEE), 1992a. p. 567-574.

_____. El grotesco como forma escénica. In: HORMIGÓN, Juan Antonio (Ed.). *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de Espana (ADEE), 1992b. p. 192-199.

_____. Sobre o teatro. In: SANTOS, Maria Thais Lima (Ed.). *O teatro do Dr. Dapertutto*. São Paulo: Perspectivam, 2009 (No prelo).

OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Beca, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira São Paulo: Perspectiva, 1999. Conferir a edição, no texto consta a de 2003.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

PICON-VALLIN, Beatrice. Préface. In: MEYERHOLD, Vsevolod Emilievitch. *Écrits sur le théâtre: 1930-1936*. Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: La Cite-L'Age d'Homme, 1980. v. 3.

PRONKO, Leonard C. *Teatro: Leste & Oeste*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAID, Edward W. *Orientalismo, o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Maria Thais Lima. *O encenador como pedagogo*. 2002. 159 p. Tese (Doutoramento) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2002. Orientação do Professor Doutor Jacó Guinsburg.

SANTOS, Maria Thais Lima (Ed.). *O teatro do Dr. Dapertutto*. São Paulo: Perspectiva. (No prelo).

SCHMIDT, Paul. *Meyerhold at work*. New York: Applause Books, 1996.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SUZUKI, Eico. *Nô: o teatro clássico japonês*. São Paulo: Editora do Escritor, 1977.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VÉLEJOV, Leonid. *Tendencias fundamentales de la dirección escénica soviética*: Ciclo de Conferencias. Cuba: Centro de Investigaciones de las Artes Escénicas, 1987.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

WAGURI, Yukio. *Butoh-Fu. Yukio Waguri & Kohzensha*. Japão: Justsystem, 1998. +CD-ROM.

WEISZFLOG, Walter. *Michaelis*: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2007.